

Yevstigney Fomin (1761–1800)

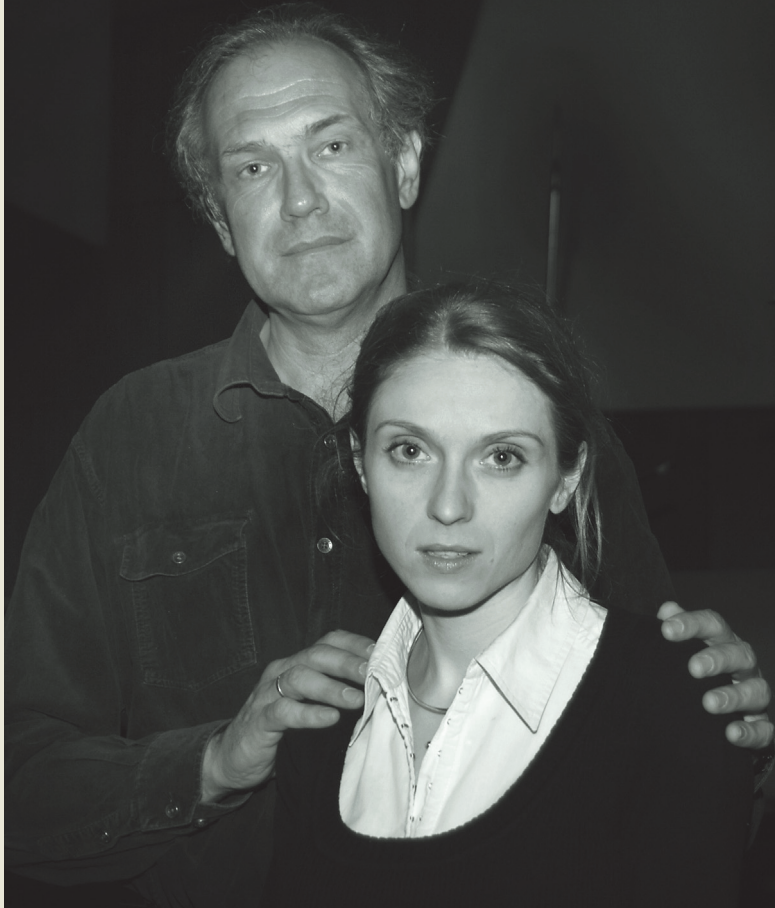
ORFEO ED EURIDICE



PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA / THE HORN ORCHESTRA OF RUSSIA



ORFEO ED EURIDICE



Yevstigney Fomin (1761–1800)

Melodramma ORFEO ED EURIDICE

Text by Yakov Knyazhnin (1740–1791)

1. Ouverture / Увертюра	[6:56]
2. Monologo / Монолог	[3:58]
3. Coro primo / Первый хор	[2:15]
4. Monologo / Монолог	[9:44]
5. Coro secondo / Второй хор	[2:44]
6. Dialogo / Диалог	[4:43]
7. Coro terzo / Третий хор	[2:37]
8. Monologo / Монолог	[3:37]
9. Danza delle furie / Пляска фурий	[4:41]

**Total
Time
[41:21]**

PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA

Artistic Director, Conductor: **Pavel Serbin**

Concertmaster, Principal Violin: **Sergey Filchenko**

THE HORN ORCHESTRA OF RUSSIA

Artistic Director: **Sergey Polyanchko**

Orfeo – **Alexey Ivashchenko** Euridice – **Maria Shorstova**

Bassi – **Nikolay Alifanov, Artem Volkov, Vitaly Zhdanov,
Daniil Kuchma, Mikhail Kopchenkov, Stanislav Maysky,
Maksim Popov, Nikolay Khondzinsky**



The origins and creators of the melodrama *Orpheus and Eurydice*

An event highly significant in the development of Russian culture occurred at the end of Empress Catherine II's reign in the late 18th century. A melodrama based on the Classical myth of Orpheus and Eurydice by dramatist Yakov Knyazhnin and composer Yevstigney Fomin was highly acclaimed by theatre audiences, first in St Petersburg and then Moscow.

The forthcoming premiere in Moscow was announced in the following terms in a supplement to the newspaper 'Moskovskiye vedomosti' in the year 1795: 'On February 5th... the new melodrama *Orpheus* will be performed with the accompanying ballets and choruses of the infernal Furies. Music for the choruses and the melodrama as a whole written by the composer Fomin in the Ancient Greek style has been received very favourably in St Petersburg.' This event was remembered in Russia for many years afterwards.

To this day, more than 200 years after the premiere, the melodrama *Orpheus and Eurydice* still leaves an extraordinarily



strong impression. The sincerity of the lyrical episodes charms the listener and we are struck by the intensity of the dramatic scenes. Nevertheless our emotional response is qualitatively different today from reactions in the age of Catherine the Great, conditioned by historical circumstances and aesthetic factors that demand additional explanation.

Above all we are concerned with similarities and differences between the historical evolution of Western European and Russian theatre. In Western Europe the myth of Orpheus attracted the attention of composers and librettists at the same time as the operatic genre first appeared, at the turn of the 16th to 17th centuries. It is not hard to account for the invariable attraction felt by musicians and poets of that epoch to a story that brought concepts of 'death' and 'love' together in dramatic conflict. Moreover, the figure of the legendary singer given his lyre by the immortal gods in prehistoric times – a long-distant era, even from the perspective of Ancient Greece – stepped to the foreground. This theme was naturally taken up by the creative group known as the Florentine Camerata, since the very idea of composing an opera was understood by them as a revival of the principles central to Classical tragedy.

Jacopo Peri's opera *Euridice* was staged in Florence in 1600 (in 6 scenes with a prologue), and a homonymous operatic composition by Giulio Caccini (in 3 scenes) in 1602. Five years later, in 1607, the brilliant Claudio Monteverdi presented his masterpiece to the public in Mantua: '*L'Orfeo*, Favola in Musica in 5 Acts with a Prologue'. After this almost every interpretation of the well-known myth either offers a new version of the opera's typology (as for example the 1647 Parisian staging by composer



Luigi Rossi entitled '*L'Orfeo*, Tragicomedia per Musica in 3 Acts with a Prologue'), or it is presented by the composer as a reform of the opera genre, as was the case with Christoph Willibald Gluck's *Orfeo ed Euridice* (Vienna in 1762, and Paris in 1774). Ballets with widely differing artistic treatments but invariably entitled *Orpheus and Eurydice* were notable occurrences linked to the names of eminent Western European composers and choreographers, for instance the ballet with music by Heinrich Schütz (Dresden, 1638), or productions by the choreographers Franz Hilverding (Vienna, 1752) and Jean Noverre (Stuttgart, 1763).

Familiarisation of the Russian public with opera as a cultural genre only began in the reign of Peter the Great (lagging behind Western Europe by 100 years) and progressed very slowly. The year 1702 heralded the arrival in Moscow of a troupe led by the entrepreneur Johann Kunst. Although their skills as professional artists might be called into question, for several years they offered dramatic and musical entertainments in German, in a specially constructed 'comedy house' on Red Square. A long intermission (1706–1731) followed. Even later, under Empresses Anna Ioannovna and Elizabeth Petrovna, the secular art of musical theatre was mostly perceived by Russian audiences as a foreign phenomenon, especially since operatic works were performed exclusively by theatre companies invited from Italy and performing in their native tongue until the year 1755 (that is, until Francesco Araja's staging of the 'opera seria' *Cephalus and Prokris*, libretto by Alexander Sumarokov).

Yakov Borisovich Knyazhnin (1742–1791) was a gifted Russian poet and one of the most important dramatists of his



time. Between the 1770s and 1780s he conceived the idea of presenting the Orpheus myth to St Petersburg audiences in the form of a musical-poetic work with opera orchestra, male voice choir and ballet troupe. Undoubtedly he was aware that since the story had never before been staged as a Russian theatre performance it must surely attract the public and prove a profitable undertaking.

Being a writer with a European education and conversant with many different languages, 'Knyazhnin the Borrower' (as Alexander Pushkin dubbed him) had a wide range of Western interpretations at his disposal, both those cited here and others unknown to us. The poet was equally well aware that the Russian school of composition had not yet acquired the advanced skills necessary for a musical rendition of the tragic theme behind this ancient myth. Knyazhnin was acquainted with practically every author of texts and music in contemporary St Petersburg, had a thorough knowledge of theatre and theatre audiences and composed tragedies and comedies himself, as well as the libretti of the Russian comic operas that were popular in the Russian capitals in the 18th century and headed the opera repertoire in many provincial theatres from Archangelsk to Astrakhan, from Brest-Litovsk to Irkutsk. The dramatic and musical excellence of *The Carriage Accident*, *The Miser* and *The Sbiten Vendor*, all with libretti by Knyazhnin, meant that these comic operas were most frequently performed, but all his works were confined to uncomplicated sentiment and farcical humour.

Since it was patently not feasible to use the tragic theme for a Russian opera the poet turned to melodrama, then a comparably



ENGLISH



young genre. He understood this theatrical variant not in the ironic tradition of the 'bourgeois sentimental drama' (a much later definition of the 19th-century dramas favoured by the general public), but more in line with Jean Jacques Rousseau's idea of organic synthesis – a combination of acting and spoken declamation by dramatic actors and orchestral music which either alternated with short rejoinders from the artists, or continued without interruption accompanying their monologues and dialogues at climactic moments.

Throughout the 18th century it was common practice in the Russian Empire to refer to the authors of Russian operas and melodramas as writers and librettists rather than composers in public announcements and playbills. An example is provided by present-day posters for 'V.A. Pashkevich's opera *The Carriage Accident* with libretto by Y.B. Knyazhnin', which would have been expressed in the time of Catherine the Great as 'Y.B. Knyazhnin's opera *The Carriage Accident* with music by V.A. Pashkevich' (but in most instances there was no mention of the composer at all).

This enduring custom was partly due to the assumption that writing literature was honourable for any member of the gentry, from a humble landowner to the Empress Catherine II, who herself composed opera libretti and comedies in various forms. However, it was considered almost as shameful for noblemen to call themselves professional composers of music as it was for aristocrats to perform a role onstage (for this reason even Mikhail Glinka in the 19th century made only incidental reference to his vocation in his memoirs).



Moreover the priority afforded to authors of the literary text on playbills appeared completely justified – in Russian operas of that period comparatively short duets and arias, choruses and vocal ensembles alternated with long conversational dialogues without music, hence the composition of the musical entertainment as a whole was determined by the librettist, not the composer. This may have been the case with the melodrama *Orpheus and Eurydice*, but here history took an unexpected turn and the events that followed anticipated impending changes as regards who took authorial precedence.

The Italian composer Federico Torelli produced such lacklustre music to accompany Yakov Knyazhnin's melodrama on the court stage and so inadequately reflected the tragic subject matter that the St Petersburg premiere (on 24th November, 1781) ended in disappointment and the play was almost forgotten. Ten years later the Russian composer Yevstigney Ipatyevich Fomin (1761–1800) set about composing a new score. Fomin had graduated from the St Petersburg Academy of Arts with honours in 1782 and set off for Italy to further his skills, where he studied at the famous Accademia Filarmonica in Bologna.

During the four years spent abroad Fomin almost certainly heard the music of Gluck's acclaimed opera *Orfeo ed Euridice*. No documentary evidence has been found, but the wide-ranging popularity of this operatic masterpiece and the lengthy aesthetic discussion in many different countries between supporters of Gluck and those of his antagonist Niccolò Piccini corroborate the theory. Most important are the assumptions we can make from a dramatic analysis of the score to the *Orpheus and Eurydice*



melodrama, where Fomin's figurative resolution not only complements the poetic text by independence of thought and the scale of his artistic concept, but also lifts it to a qualitatively new level that is superbly consonant with the emotional tone of the ancient myth and defined by musical conventions.

The musical form of the *Orpheus and Eurydice* melodrama could be likened to a Greek temple, with its regular proportions and profoundly metaphorical symbols. In the nine dramatic sections that comprise Fomin's score all the odd scenes (1–3–5–7–9) recount the harsh truth of divine judgments and the immutable laws of fate, while the even scenes (2–4–6–8) relate the destinies of our heroes and appeal to the compassion of the listener. Here is a list of the scenes with a brief description of their contents (with the keys indicated as a guide for musicians):

1. Overture – the tragic themes are concisely presented in the tradition of the Classical prologue – the hero's lamentation, the rage of the Furies, the character of the heroine, bitter loss (exposition: D minor, F major; development section: B flat minor; reprise: D minor, D major).
2. Orpheus recalls the death of Eurydice and expresses his firm resolve to descend into Hades (G minor, C minor).
3. Coro primo – the voices of the divine messengers tell him 'Let hope strengthen your resolve!' (D minor).
4. Orpheus plays his lyre (string pizzicato: A major / A minor); sings (solo clarinet: E flat major); his mournful entreaty (B flat minor).
5. Coro secondo – the voices of the divine messengers: 'Pluto breaks the chains of death and returns your wife.' (A flat major).



6. Orpheus and Eurydice are reunited but the condition is broken – one glance back at his beloved and they are separated for evermore (A major, D major).

7. Coro terzo – the voices of the divine messengers singing ‘Your time has not yet come. Your torment will accompany you throughout your bitter life.’ (F minor).

8. Orpheus’ monologue – his only desire is to end his life, but he is condemned by the gods to live in eternal torment (F minor, D major).

9. Danza delle furie – Dance of the Furies (D minor).

A desire to replicate the style of Classical art prompted Fomin to avoid composing individualised melodies and in many instances he had recourse to archaic methods of composition, using techniques of musical rhetoric, acoustic associations with the restrained yet tragic genres of passacaglia and sarabande, as well as the introduction of a Russian horn band whose gentle yet powerful sound accompanies the tirades of divine messengers and the dance of the Furies.

The change in public attitudes towards Greek mythology was a decisive factor in the success of any entertainment in that period. Motifs of Classical tragedy were in demand everywhere during the French Revolution and the ensuing Reign of Terror. This was even reflected in various reinterpretations of the Orpheus myth, either through intensification of the tragic theme, or as a philosophical farewell to the art of the past epoch and the ideals of the opera seria. An example is provided by Joseph Haydn’s 1791 composition with the dual title ‘A Musical Drama in Four Acts: *The Soul of the Philosopher, or Orpheus and Eurydice*’, where



the hero swallows a chalice of poison in the finale (the opera was never staged in his lifetime).

Yevstigney Fomin's endeavours were aimed in the opposite direction, uniting in the score the enduring attainments of several genres and rethinking them in the light of a new artistic movement, *Sturm und Drang*. From the opera seria he transferred to the melodrama methods of organising form based on affective expression, as well as the art of recreating vocal melodies of *bel canto* (imitation of human song by a solo clarinet). From oratorios he took the principles of monumental architectonics in relation to choral and solo scenes. In reflecting dance genres, from the courtly minuet at the appearance of Eurydice to the final dance of the Furies, he faultlessly followed the specifications of both musical and choreographic art. Finally, he brilliantly applied to the melodramatic genre an entire arsenal of operatic devices for the accompanied recitative, and achieved coordination between instrumental parts and the declamations of artists from the drama theatre.

Fomin's creative path in pursuit of his masterpiece cannot be described as auspicious or easy. His first opera, *The Novgorod Hero Boyeslayevich* (1786), might seem at first sight one of his most prestigious commissions, since the libretto was written by the Russian Empress herself. However, the literary qualities of this 'Imperial poetry' failed to inspire the young musician and the result was almost lamentable. A second opera entitled *The Coachmen at the Relay Station* (1787) was commissioned by the head of the Ministry of Postal Services: eminent architect, renowned collector of Russian folksongs and librettist Nikolay Lvov. The music to the overture was impressive: the earliest



Russian example of a programmatic piece for orchestra, it set the scene as the horse-drawn convoy departs on their journey. Nonetheless the plot relating exclusively to Catherine II's visit to the Crimea presented no interest in theatres frequented by the general public. For various reasons Fomin's subsequent operatic compositions, *The Soirées or Tell My Fortune*, *Tell My Fortune, Lass* (1788), *The Americans* (1788) and *The Magician, Fortune Teller and Matchmaker* (1791) also met with little success.

Given that Russian composers were wholly dependent on their librettists, the tragic mode of Knyazhnin's melodrama combined with Fomin's outstanding musical talent can be judged an unconditional triumph. Moreover the role of Orpheus was performed in the premieres by outstanding dramatic actors Ivan Dmitrievsky (at the St Petersburg premiere in 1792) and Pyotr Plavilshchikov (in the Moscow premiere of 1795). The triumphant acclaim that followed was shared by composer and artists.

Sadly, Yakov Knyazhnin never lived to witness his success. The horror felt by Catherine II at the Reign of Terror after the French Revolution and the threat of a popular uprising in Russia completely changed her attitude to the poet. He was suspected of freethinking and summoned for questioning. According to a cursory note by Alexander Pushkin the nobleman Yakov Borisovich was 'flogged to death', but historians have discounted this as a figure of speech. In fact the dramatist passed away in his own home on 14th January 1791, unable to bear the moral and physical humiliation inflicted on him.

Yevgeny Levashov, translation by Patricia Donegan



Yakov Knyazhnin (1740–1791)
Melodrama ORPHEUS AND EURYDICE

The stage represents the entrance to the Hades.

1. Overture

2. Monologue

Orpheus

The world seems disgusting to me, Orpheus,
 abandoned by my dearest Euridice.

Hell has lost its terrors for me,
 Here lives the soul of my soul.

O fate! With a snake-bite,
 you robbed me of my dearest wife.
 My spirit is tormented by constant pain.

I groan, I live in sorrow and
 despair and drink from the bitter chalice of
 separation.

And yet I see a terrible snake before me.
 It turns and hisses.

The venom threatens in its maw.

Rush! Save your life! Oh, that's too late ...
 I hear a shriek ... Wife, beloved!

All is lost ... You turn pale ...

You tremble ... The poison is running through
 your veins... I'm full with hell!

Your heart stopped beating in your breast.

Your beauty is frozen by the touch of death.

I wish my soul extracted and merged with
 yours in your breast.

O gods! My life came to the end.

I hasten to the banks of the Styx without delay.

With only love and my lyre.

To you, my love, I descend to the immeasurable
 depths of hell. There could be no
 obstruction to Love.

Does hope deceive me?

3. Chorus I

Let hope strengthen your resolve!

The gods have decreed that your wife will
 return to you. The tones of your lyre will pacify
 the forces of evil.

4. Monologue

Orpheus

What a joyful voice!

You remedy me in my torments like the fresh
 morning dew.

Takes his lyre.

O, mistress of the World!

With the magic power of your voice, you performed
 miracles, dragging stones and trees.
 Today we'll sink in the depth of Hell and fill the
 Pluto's land with mournful groaning. Armed
 with hope, we'll go as far as his throne to
 threaten the evil.

Come! And here are the gates, where the
 Death gnashes.

O horrors!

But my love wouldn't quiver.

I already hear the ferocious howling of the
 Furies.

And the flickering light increases their terror.
 The unholy thunder spikes my ears.
 The earth trembles under me.

Plays his lyre. The Furies appear.

Almighty guardians of the Underworld's
 chasms! Why are you so embarrassed, when
 you see me, the mortal, in dark hell!

I came to fight you from Zeus' lands but not
 with a strength of Hercules.

Passion inflames my breast.

Only Euridice can seduce and tame me. But
 unkind fate separates us.



My wife was abducted to the gods and I was handed over to sorrow.

O Pluto, feel my torment.

In this heart laments the voice of love, a voice which delights you, the god of hell.

What is most important to you, immortal one? Your power growing by a death, or Euridice's beauty?

Pluto, you seem to be in the grip of passion. Why can you not understand my boundless pain?

My spirit faints under my torment.

You Pluto do not know this pain of separation.

You do not know that it is worse than death.

For if you knew, you would unite me with my wife in death and thus comfort me.

What monsters of hell approach me?

O spawns of death from the depths of hell, why do you plague me?

5. Chorus II

Pluto breaks the chains of death and returns your wife. But you might lose her again forever. Do not look at her until the sun's light shines on her once more.

The gates of the Hades open. Orpheus plays his lyre, he is full of joy, but remembering that he must not look at Eurydice, he turns away. In the meanwhile the Furies lead Eurydice out.

6. Dialogue

Eurydice
Beloved husband! Orpheus, Orpheus my beloved!

Orpheus

O my wife's sweetest voice.

You awake new life in me.

O joy! In my veins a stream of bliss flows.

O wife. My spirit is with you ... but to look at you ... O fate, what do you ask for me!

Eurydice

Orpheus! Look at me. Awake my soul with just one look from you! My husband!

Orpheus

My wife!

Eurydice

I am with you.

Comfort me!

Orpheus

O light of my eyes. And I can not look on her.

My joy makes me weak.

But I must deny myself this look.

Eurydice

My Orpheus does not want to look at me!

Orpheus

What torments I have to bear!

O gods!

Your joys bring torments with them.

Eurydice

O Orpheus, you are here but have not looked at me yet as if you hate me. Without you my newly-regained life is worth nothing to me.

Why will you not look at me?

Why governs eyes?

Orpheus

Love!

Eurydice

Love?

Orpheus

Yes, I do not lie.

I swear by the gods and by my own sorrows.

Come, follow me!

Eurydice approaches Orpheus.

To the light of day, where I will be united with you forever.



Where we will forget hell and recreate heaven with kisses.

At the last verse Orpheus, forgetting the condition, turns to Eurydice and embraces her, then suddenly aware of what he has done, he runs away from her in terror.

O wretch! What have I done!

Eurydice (to the Furies who carry her off)

Where to?

Why must you separate two unhappy lovers? Are these new torments of hell? First you unite the lovers' hearts only then to separate them for all eternity.

Orpheus

Wait a moment. Allow the one who is destined to die a moment's delay.

Or take me too.

I shall endure hell's torments without her anyway.

7. Chorus III

Your time has not yet come.

Your torment will accompany you throughout your bitter life. To surrender to the gods would be too easy a fate for you.

Live, to live in anguish.

Eurydice

Beloved Orpheus. Forgive me in eternity.

Eurydice is taken away and the gates of the Hades close.

8. Monologue

Orpheus

O stay!

Shall I live forever?

No, cruel gods, that is not in your power.

If you force me to live, you force me to live in

eternal torment.

But in death all ways are open to me, I give you my life as a gift, you gods.

You gave me life as a cruel gift, now I give it back to you.

With this sword I end my life.

This life is too little as a gift in exchange for the life of my Eurydice who has been taken from me. It can bring nothing back. I will live, so that I can curse the cruelty of the gods with my groans and my suffering.

I am your enemy, beloved wife!

I left you at the mercy of the snake's bite!

I came down to hell to kill you a second time with a look.

My wretched eyes may not return to the light of the sun, only the Furies of hell are fit for them.

They shall only see the fire of hell.

O hell! Your Furies cannot chase me away from the banks of the Styx. Screeching will not frighten me and groans will not drive me away. Only open your maw

My wife is waiting for me!

Boil, screech, groan! I am afraid of nothing. I am here to reclaim my wife.

The Furies appear.

The monsters of hell approach me once again. You could not horrify me anymore.

I look for joy in my torments to make my own hell. You separate me from my Eurydice. And confirm my separation from her.

The Furies distract Orpheus from the entrance of the Hades and conclude the melodrama with a dance.

9. Dance of the Furies





Мелодрама «Орфей и Эвридика»: ее истоки и ее создатели

На излете XVIII столетия и почти в самом конце царствования императрицы Екатерины II в художественной жизни России произошло событие, имеющее очень большое значение для истории отечественного искусства. В Санкт-Петербурге, а затем в Москве театральной публике была с громадным успехом представлена мелодрама драматурга Я.Б. Княжнина с музыкой композитора Е.И. Фомина на сюжет античного мифа об Орфее и Эвридике.

В одном из объявлений 1795 года в приложении к газете «Московские ведомости» следующими словами анонсировалась ожидаемая москвичами премьера: «...февраля 5, представлена будет... новая мелодрама “Орфей”, с принадлежащими к ней балетами и хорами адских фурий; музыка хоров в древнем греческом вкусе и во всей мелодраме, сочинения господина Фомина, которая принята в Санктпетербурге с отменной благосклонностью».



РУССКИЙ



Эхо этого события не затихало у нас в стране долгие и долгие годы.

И в наши дни – то есть спустя более чем 200 лет после премьеры – мелодрама «Орфей и Эвридика» также производит чрезвычайно сильное впечатление на слушателей, в лирических эпизодах она привлекает искренностью, а в драматических сценах ошеломляет своей мощью. Но все же сегодня степень ее эмоционального воздействия оказывается иной в сравнении с екатерининским веком, что обусловлено несколькими историческими обстоятельствами и эстетическими причинами, требующими отдельного разъяснения.

Здесь прежде всего встает вопрос о сходстве и различии исторических путей западноевропейского и русского театров. В театральной культуре Западной Европы миф об Орфее обратил на себя внимание композиторов и либреттистов одновременно с возникновением оперного жанра на рубеже XVI–XVII веков. Легко объяснить неизменное влечение музыкантов и поэтов той эпохи к фабуле, которая в драматургической коллизии сталкивала друг с другом понятия «смерть» и «любовь». Сверх того, она выдвигала на передний план фигуру легендарного певца, чья лира по преданию была вручена ему бессмертными богами во времена доисторические – даже для Древней Греции весьма и весьма отдаленные. Данная тема с полной естественностью воплотилась в среде творческих единомышленников «Флорентийской камераты», поскольку сама идея сочинения оперы понималась ими как опыт



возрождения принципов античной трагедии.

Во Флоренции уже в 1600 году ставится опера Якопо Пери «Эвридика» (в 6-ти сценах с прологом), в 1602 году – одноименное оперное сочинение Джулио Каччини (в 3-х картинах). Еще пять лет спустя (1607) гениальный Клаудио Монтеверди представляет в Мантуе на суд публики свой шедевр – «Музыкальную сказку в 5-ти действиях с прологом – “Орфей”». А затем едва ли не каждая интерпретация общеизвестного сюжета либо открывает новое разветвление в типологии оперы (как например, парижский спектакль 1647 года композитора Луиджи Росси «Музыкальное представление в 3-х действиях с прологом “Орфей”»), либо даже знаменует собой открыто провозглашенную автором музыки реформу оперного жанра, что напрямую относится к «Орфею и Эвридике» Кристофа Виллибальда Глюка (Вена, 1762; Париж, 1774). Этапными явлениями, связанными с именами крупных композиторов и хореографов Западной Европы, стали балетные спектакли с совсем различными художественными решениями, но неизменно общими заголовками – «Орфей и Эвридика», как например, балет с музыкой Генриха Шютца (Дрезден, 1638), постановки балетмейстеров Франца Хильфердинга (Вена, 1752) и Жана Новера (Штутгарт, 1763).

В художественной культуре России приобщение публики к оперному жанру началось с периода царствования Петра Великого (с отставанием от западных держав на 100 лет), причем шло оно крайне медленными темпами. В 1702 году



в Москву прибыла заурядная по уровню профессионализма труппа антрепренера Иоганна Кунста, которая на Красной площади в специально построенной по такому случаю «комедийной хоромине» несколько лет давала драматические и музыкальные представления на немецком языке. Затем последовал длительный перерыв (1706–1731), но и позднее – даже при императрицах Анне Иоанновне и Елизавете Петровне – светское искусство музыкального театра воспринималось русскими слушателями чаще всего как явление чужеродное, тем более что у нас вплоть до 1755 года (то есть до постановки оперы-seria Ф. Арайи «Цефал и Прокрис» на либретто А.П. Сумарокова) оперные произведения исполнялись приглашенными из Италии театральными коллективами только на итальянском языке.

На рубеже 1770-х и 1780-х годов, когда одаренный русский поэт и выдающийся драматург Яков Борисович Княжнин (1742–1791) задумал представить на сцене петербургского театра миф об Орфее в форме музыкально-поэтического произведения с использованием оперного оркестра, мужского хора и балетной труппы, он несомненно учитывал то важное для публики и выгодное для него обстоятельство, что этот сюжет никогда еще не был воплощен в театральном жанре на подмостках нашего отечества.

Будучи европейски образованным литератором и знатоком многих языков, «переимчивый Княжнин» (как впоследствии в ряду самых крупных драматургов назвал



его А.С. Пушкин) мог опираться на очень широкий круг западных интерпретаций, не только нами отмеченных, но и нам неизвестных. Вместе с тем поэт сознавал, что отечественная композиторская школа еще не достигла высот, необходимых для музыкального воплощения трагедийной темы античного мифа. Он был знаком практически со всеми жившими тогда в Санкт-Петербурге авторами текстов и музыки, до тонкостей знал театр и театралов, сам сочинял трагедии и комедии, а также либретто тех русских комических опер, которые в России XVIII столетия пользовались успехом в столицах и открывали собой оперный репертуар во многих периферийных театрах – от Архангельска до Астрахани, от Брест-Литовска до Иркутска. «Несчастье от кареты», «Скупой», «Сбитенщик» – все эти оперы на либретто Княжнина оказались в ту эпоху наиболее репертуарными в соответствии со своими драматургическими и музыкальными достоинствами, но нигде не выходили они за пределы чистой лирики и острой комедийности.

Таким образом, воплотить трагедийную тему в русской опере было нереально, и поэт обратился к сравнительно молодому тогда жанру мелодрамы, понимая эту разновидность театрального спектакля отнюдь не в традиции иронической характеристики «мещанско-сентиментальной драмы» (гораздо более позднее определение популярных в народе пьес XIX столетия), но имея в виду идею Жана-Жака Руссо об органичном синтезе – объединении игры и речевой декламации актеров



драматического театра с оркестровой музыкой, которая либо чередуется с краткими репликами артистов, либо в кульминациях непрерывным звучанием сопровождает их монологи и диалоги.

В Российской империи XVIII века существовал устойчивый обычай в объявлениях и репертуарных реестрах называть авторами русских опер и мелодрам не композиторов, а литераторов-либреттистов. Например, в наши дни на афишах оперных спектаклей значится «Опера В.А. Пашкевича «Несчастье от кареты» на либретто Я.Б. Княжнина», тогда как в екатерининскую эпоху писали «Опера Я.Б. Княжнина «Несчастье от кареты» с музыкой сочинения В.А. Пашкевича» (но чаще всего вообще без упоминания имени музыканта).

Такая узаконенная традиция была отчасти вызвана тем убеждением, что занятия литературой делали честь любым представителям дворянского сословия – от простых помещиков до императрицы Екатерины II, которая и сама сочиняла оперные либретто и разного рода комедийные пьесы. Однако называть себя профессиональным сочинителем музыки считалось для дворян почти столь же зазорным, как аристократам выступить в какой-либо роли на театральных подмостках (по этой причине даже М.И. Глинка в XIX столетии словно бы между прочим говорил в «Записках» о своем призвании).

С другой стороны, выдвижение в афишах имени автора литературного текста на передний план выглядело абсолютно справедливым, поскольку в русских операх того



времени сравнительно короткие дуэты и арии, хоры и вокальные ансамбли чередовались с довольно длинными разговорными диалогами без музыки, вследствие чего целостная драматургия музыкальной пьесы определялась не композитором, а именно либреттистом.

Приблизительно так могло бы обстоять дело и с мелодрамой «Орфей и Эвридика», но история здесь повернулась неожиданным образом, и произошедшие события предвосхитили грядущие перемены в определении главного автора.

К постановке мелодрамы Я.Б. Княжнина на придворной сцене итальянский композитор Федерико Торелли написал блеклую и потому мало соответствующую трагическому сюжету музыку, в результате чего петербургская премьера (24 ноября 1781 года) не имела успеха, а пьеса была почти забыта. Через 10 лет за сочинение новой партитуры взялся русский композитор Евстигней Ипатьевич Фомин (1761–1800), который в 1782 году с отличием окончил Петербургскую академию художеств и был направлен для дальнейшего совершенствования мастерства в Италию, где проходил обучение в знаменитой Болонской музыкальной академии.

Во время четырехлетнего пребывания за границей Фомин почти наверняка познакомился с музыкой прославленной оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Хотя документальных доказательств здесь не найдено, но в пользу такого предположения говорят факты широчайшей популярности оперного шедевра и обстоятельства долго



продолжавшейся и захватившей многие страны эстетической дискуссии между сторонниками Глюка и его антагониста Никколо Пиччини. А самое главное – в том убеждает драматургический анализ партитуры мелодрамы «Орфей и Эвридика», где образные решения Фомина по самостоятельности мышления и крупности художественной концепции не только дополняют поэтический текст, но и поднимают его на качественно новый уровень, замечательно соответствующий эмоциональному дыханию античного мифа и определяемый уже законами собственно музыкального искусства.

Музыкальную форму мелодрамы «Орфей и Эвридика» по лаконизму пропорций и глубокой метафоричности символов хочется уподобить греческому храму. В девяти драматургических разделах партитуры Фомина все нечетные части (1–3–5–7–9) повествуют о суровой истине божественных решений и о непреложных законах рока, между тем как все четные части (2–4–6–8) говорят о судьбах героев и зовут слушателей к человеческому состраданию. Назовем эти части с краткой характеристикой их содержания (а для музыкантов в качестве ориентиров отметим сопутствующие тональности):

1. Ouverture – увертюра, кратко излагающая в традициях античного пролога темы трагедии – скорбь героя, ярость фурий, облик героини, горечь утраты (экспозиция: d-moll, F-dur; эпизод разработки: b-moll; реприза: d-moll, D-dur).



2. Воспоминания Орфея о смерти Эвридики и выражение его твердой решимости проникнуть в Аид (g-moll, c-moll).
3. Coro primo – голоса божественных вестников «Имей надежду» (d-moll).
4. Игра Орфея на лире (pizzicato струнных: A-dur / a-moll), его пение (соло кларнета: Es-dur), скорбная мольба (b-moll).
5. Coro secondo – голоса божественных вестников «Плутон уставы смерти разрушает, тебе твою супругу возвращает» (As-dur).
6. Встреча Орфея с Эвридикой, нарушенный запрет – один только брошенный взгляд на любимую и безвозвратная разлука (A-dur, D-dur).
7. Coro terzo – голоса божественных вестников «Еще твой час последний не приспел, ты должен горьку жизнь в мучениях питати» (f-moll).
8. Монолог Орфея, желающего умереть, но принужденного богами к жизни в вечных терзаниях его души (f-moll, D-dur)
9. Danza delle furie – Пляска фурий (d-moll).

Желание следовать стилю античного искусства побудило Фомина отказаться от сочинения индивидуализированных мелодий и во многих случаях обратиться к архаичным методам композиции – использованию приемов музыкальной риторики, слуховым ассоциациям со сдержанно-трагедийными жанрами пассакалии и сарабанды, а кроме того введению оркестра медных рогов, которые мягким и одновременно могучим звучанием сопровождали тирады божественных вестников и пляску



PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA





фурий.

Для успеха спектакля решающее значение имело в тот период изменение общественных взглядов на греческую мифологию. Во времена французской революции и последующего террора трагедийные мотивы античности оказались повсеместно востребованными. Это отобразилось даже в различных переосмыслениях мифа об Орфее, что принимало вид либо углубления трагического начала, либо философического прощания с искусством уходящей эпохи – с идеалами оперы *seria*. Так, например, Йозеф Гайдн в 1791 году написал для оперного театра сочинение с двойным названием: «Музыкальная драма в 4-х актах “Душа философа, или Орфей и Эвридика”», где в финале главный герой выпивал чашу с ядом (постановка тогда не состоялась).

Евстигней Фомин направил свои усилия в противоположную сторону, объединяя в партитуре непреходящие достижения нескольких жанров и переосмысливая их с позиций того художественного направления, которое получило наименование «Бури и натиска». Из оперы *seria* он перенес в мелодраму методы организации формы по законам теории аффектов, а также искусство воссоздания певческих мелодий *bel canto* (в имитации человеческого пения солирующим кларнетом). От ораторий он воспринял принципы выстраивания монументальной архитектоники в соотношении хоровых и сольных сцен. В отображении танцевальных жанров – от галантного менуэта при появлении Эвридики до



финальной Пляски фурий – безупречно следовал требованиям как музыкального, так и хореографического искусства. Наконец, он мастерски применил в жанре мелодрамы целый арсенал оперных средств «аккомпанированного речитатива» и добился согласования звучания инструментов с декламацией актеров драматического театра.

Творческий путь Фомина к его шедевру нельзя назвать благоприятным, скорее его следует уподобить езде по дороге с ухабами. Первая опера – «Новгородский богатырь Боеславич» (1786) – по внешним признакам относилась к числу самых почетных заказов, ведь ее текст принадлежал русской императрице. Однако литературные качества «высочайшей поэзии» не вдохновили молодого музыканта, и результат оказался почти плачевным. Вторую – «Ямщики на подставе» (1787) – заказал глава почтового ведомства, выдающийся архитектор, известный собиратель русских народных песен и автор либретто Н.А. Львов. Увертюра по музыке вышла исключительно эффектной, являя собой наиболее ранний в России образец программного сочинения для оркестра – картину отправляющегося в путь конного поезда. Но сюжет, целиком привязанный к путешествию Екатерины II в Крым, не представлял ни малейшего интереса для исполнения на сценах публичных театров. По разным причинам последующие оперные произведения также не вызвали общественного резонанса: «Вечеринка или Гадай, гадай девица» (1788), «Американцы» (1788), «Колдун, ворожея и сваха» (1791).



В условиях полной зависимости отечественных композиторов от либреттистов, совпадение трагедийного строя мелодрамы Княжнина и самой сильной стороны музыкального дарования Фомина следует назвать удачей исключительной, к тому же на премьерных спектаклях роль Орфея исполняли выдающиеся драматические артисты: Иван Афанасьевич Дмитревский (петербургская премьера – 1792) и Петр Алексеевич Плавильщиков (московская премьера – 1795). Они вместе с автором музыки разделили триумфальные успехи.

Однако Я.Б. Княжнин до своего триумфа не дожил. Панический страх Екатерины II перед террором французской революции и возможностями народных возмущений в нашей стране в корне изменил ее отношение к поэту, которого заподозрили в вольнодумстве и вызвали на допрос. Согласно беглой записи А.С. Пушкина дворянин Яков Борисович «умер под розгами», но – как уточняют историки – пушкинские слова не следует понимать буквально: драматург скончался 14



Яков Княжнин (1740–1791) Мелодрама ОРФЕЙ И ЗВРИДИКА

Театр представляет преддверие ада.

1. Увертюра

2. Монолог

Орфей

Лишенному дражайшей Евридики
Противен весь Орфею свет.
Мне ада страшные места не дики.
Душа души моей в сих обстахт живет...
Ты, рок! змий грызеньем
Лишил меня супруги моя.
Супруга!.. дух мой полн доднесь твоим
мученьем.
Лишась давно тебя, всяк час лишаюсь я.
Стенанием живу, питаюсь огорченьем,
Всечасно горькую разлики чашу пью.
Еще, еще я зрю ужасную змию!
Крутится и шипит – о, страх! – зияет жало.
Беги, спаси в себе ты жизнь мою.
Но поздно... слышу вопль... супруга! все про-
пало.
Бледнеешь ты!.. трепещеши!.. быстрый яд
Уж в жилах у тебя!.. во мне весь ад!
И сердце трепетать в груди твоей престало.
Все прелести твои снедает смертный хлад.
Вотще в стенаниях я дух мой извергаю
И в грудь дражайшую мой дух вместиť желяю.
О, боги!.. ах, скончалась жизнь моя!
Дерзая вслед тебе, супруга, я
Ко Стиксовым брегам иди не усомнился.
Одной любовию и лирой провожден,
Я в бездны Тартара спустился.

Любовь! где путь тебе быть может загражден?
Не тщетно ль, боги, я надеждой обольщен?

3. Первый хор

Имей надежду несомненно:
Богов судьбой уже определено
Тебе твою супругу возвратиť;
Но лирой должен непременно
Ты лютость ада укротить.

4. Монолог

Орфей

О, глас отраднй!
В мучениях моих, подобно зноя в дни
Росе прохладной,
Ты чувства возобновил мои.

Принимается за лиру.

О ты, властительница мира!
Творивша на земле толики чудеса,
Могуцим гласом камни, древеса
Влекуща вслед себе, моя бессмертна лира!
Проникнем днесь мы ада в глубину,
Стенаньем жалобным наполним всю страну,
Подверженну владычеству Плутона.
Надеждою одолевая путь,
Мы даже до его достигнем трона,
Чтобы жестокого тронуть.
Пойдем; и вот врата, где алчна смерть скреже-
щет.
О, ужас!.. но любовь моя не вострепещет.
Сверепых фурий слышу грозный вой,
И дремлищи огни лишь ужас умножают,
И страшны громы слух пронзают...



РУССКИЙ



Земля, колеблясь, трепещет подо мной.

Играет на лире. Фурии показываются.

Всесильны стражи пропастей подземных!

Почто Тартара в безднах темных,

Увидя слаба смертна пред собой,

Смуцаете вы свой покой?

Из областей Зевеса

Не силой Геркулеса

Пришел сражаться с вами я;

Но сердца нежной страстью распаленна,

Утехи своя лишенна,

Едины принесла стенанья грудь моя.

Прельщен прекрасной Евридикой,

И ею равно я любим —

Едва нас брак сопряг узлом драгим,

Едва я в радости толикой

Мог верить чувствам моим, —

Нас рок свирепый различает,

Супругу вам, меня терзаниям вручает!

Почувствуй, о Плутон! мучения мои!

В сем сердце стонет глас той самыя любви,

Котора и тебя, царь ада! улаживает.

Что более тебя: твоя ль бессмертна чать

И возрастающая погибелию власть

Иль прелесть дочери Цереры утешает?

Но ты, Плутон, вкушая нежну страсть

И счастливо любя, не чувствуешь напасть,

Котора сердце мне, как лютый вран, терзает.

В страданиях мой дух по малу исчезает.

Разлуки горести не ведает Плутон;

Что смерти злей она, того не знает он...

А если б знал, о мне бы сожалел,

Хоть смертию б меня

С супругой съединя,

Утешил бы разлученна Орфея...

Каких страшилищ предстал мне лютый вид!
О смерти чада!

Изверги ада!

Зачем ваш мрачный сонм ко мне себя стремится?

5. Второй хор

Плутон уставы смерти разрушает,

Тебе твою супругу возвращает;

Но ты брегись ее навеки потерять;

И чтоб вторично не лишиться,

Ты должен на нее взирать страшиться,

Доколь вас солнца свет не станет озарять.

Врата ада отворяются. Орфей, на лире играя, изображает восторг радости, но помня, что ему смотреть на Евридику запрещено, отворачивается. Между тем фурии выводят Евридику.

6. Диалог

Евридика

Супруг возлюбленный! Орфей! Орфей дражайший!

Орфей

О глас супруги! глас сладчайший!

Ты дух мой из меня веселием извел...

Какой возможен быть толь счастлив человек?

Неведома лиется в жилах сладость,

И вся моя душа преобразилась в радость.

Супруга! весь мой дух в тебе;

Но зреть!.. о рок! как грозен ты ко мне!

Евридика

Орфей! взгляни, и жизнь, мне отданну богами,

Дополни, мой супруг, дражайшими очами.



Орфей
Супруга!..

Евридика
Я с тобой... утешь унылу грудь.

Орфей
О, свет моих очей! но я, увы, взглянуть
Страхуся на нее... от радости я млею;
Но взора счастьем насытить я не смею.

Евридика
Орфей, дорогой Орфей меня не хочет зреть!

Орфей
Какие муки должен я терпеть!
О ад! и самые твои отрады
Включают смерти злейши яды...
Но лютое терпенье собрегу.

Евридика
Орфей! ты здесь; а ты меня еще не видел, —
Что б больше сделал ты, когда б и ненавидел?
Мне жизнь возвращена, а жити не могу!
Супруг свой взор дражайший отвращает!
Что взора твоего, Орфей, меня лишает?

Орфей
Любовь.

Евридика
Любовь?

Орфей
Что я тебе не лгу,
Клянуся страшным Ахероном;
А что и более, моим клянуся стоном...

Ступай скорей, последуй мне.

Евридика приближается к Орфею.

К прекрасной солнечной стране,
Где я с тобой навеки сочелся
Где счастьем с богами я равнялся.
Я там твоей небесной красотой
Взор, сердце, душу напитано,
Забуду ад и небо я с тобой,
И очи и уста твои облобызаю...

*Орфей при последнем стихе, забывшись, обора-
чивается к Евридике и обнимает ее, потом,
опомнившись, с ужасом от нее бежит.*

Несчастный! ах! что сделал я!

Евридика
(к фуриям, которые ее влекут)
Куда?... куда влечете вы меня?
Каратели невинных и несчастных!
Се Тартара в местах ужасных
Мучений новый род изобретел!
Дать зреть того, кем дух прельщен,
Кем сердце гроба за предел сгорает,
Которого чтоб зреть, чтобы любить,
Лишь то одно мою всю душу составляет, —
И после с ним навеки разлучить!

Орфей
Постойте на одну хотя минуту,
Помедлите свершить мою казнь люту
Или с собой возьмите и меня!
Мученья Танталя и Иксиона, —
Коль буду зреть красы ея, —
Не извлекут из сердца стона.



7. Третий хор

Еще твой час последний не приспел.
Ты должен горьку жизнь в мучениях питати.
В покорстве бы богам блаженство ты нашел,
Но воли их исполнить не умел:
Живи ж, чтобы себя за то карати.

Евридика

Орфей возлюбленный! Орфей! навеки прости!

Евридику уводят, и врата ада затворяют.

8. Монолог

Орфей

Постой!.. Мне тягостную жизнь нести!
Нет, боги лютые! не в ваших это силах,
Принудя жить, заставити страдать;
Не жизнь нося, но яд смертельный в жилах,
Всечасно в муках умирать.
Но смерти завсегда открыты нам дороги:
Коль жизнь ваш дар, немилосердны боги!
Что в даре пагубном? возьмите вы его;
Обратно вам сей гнусный дар вручаю:
Мечом мою я жизнь скончаю...
Но мало жизни в казнь злодейства того,
Что я, дражайша Евридика!
Похитил жизнь твою...
Иль смерть напасть велика?
Она не жизнь преврет, но мuku лишь мою.
Она несчастных утешенье...
Я стану жить, чтоб умирать в мученье,

В стенах богов жестокости казати
И жизньню себя карать...
Я!.. я твой враг, дражайшая супруга,
Лютее и злее, ужалившей тебя:
Я в ад сошел с земного круга
Затем, чтоб, взором погубя,
Вторично умертвить тебя.
Мой лютый взгляд взирать на солнце недо-
стоин,
Лишь фурий лютости он видеть сотворен,
Лишь ада пламенем быть может озарен.
Да будет фурий сонм твоих, о ад! удвоен, —
Орфей от Стиковых берегов не отойдет.
Как медь, кипля, в горниле воев,
Тартара чрево грозно стонет;
Но страхом целый ад меня не тронет.
Разинь же челюсти, меня супруга ждет:
Пылай, реви, терзай... Чего теперь страшиться?
Я жизнь любил, чтобы супруги не лишиться.

Показываются фурии.

Опять чудовищей толпа ко мне идет:
Вы тчетно ужаснуть меня собой хотите.
Ища себе в моем мучении отрад,
Чтобы составить мой ад,
Со Евридику разлуку мне твердите.

Фурии отвлекают Орфея от преддверия ада и заключают мелодраму балетом.

9. Пляска фурий



РУССКИЙ





Das Melodram „Orpheus und Eurydike“ – Vorlagen und Autoren

Lm ausgehenden 18. Jahrhundert, kurz vor dem Ende der Regentschaft Zarin Katharinas II., kam es im kulturellen Leben Russlands zu einem Ereignis, das die Geschichte der russischen Kunst nachhaltig beeinflussen sollte. In Sankt-Petersburg und später auch in Moskau feierte ein Melodram des Dramatikers Jakow Knjaschnin zur Musik des Komponisten Jewstignej Fomin über den antiken Mythos von Orpheus und Eurydike eine grandiose Theaterpremiere.

In einer Ankündigung aus dem Jahre 1795 in einer Beilage zur Zeitschrift „Moskowskije wedomosti“ wurde die in Moskau mit Spannung erwartete Premiere mit den Worten angekündigt: „[...] am 5. Februar wird [...] das neue Melodram „Orpheus“ vorgestellt, mit den dazugehörigen Balletten und den Chören der Furien; die Chormusik im altgriechischen Stil und die Musik zum gesamten Melodram, komponiert von Herrn Fomin, wurde in Sankt-Petersburg mit außerordentlichem Wohlwollen aufgenommen.“ Dieses Ereignis wirkte in Russland noch lange Jahre nach.



Auch heute noch, mehr als 200 Jahre nach seiner Premiere, verfehlt der „Orpheus und Eurydike“ seine Wirkung auf das Publikum nicht. In seinen lyrischen Passagen fasziniert er durch Innigkeit, in den dramatischen Szenen weiß er durch unbändige Kraft zu erschüttern. Und doch ist der Grad der emotionalen Wirkung verglichen mit dem Zeitalter Katharinas heute ein anderer, was historische und ästhetische Ursachen hat, die einer gesonderten Erläuterung bedürfen.

Zuallererst stellt sich die Frage nach Parallelen und Unterschieden bei den Entwicklungslinien des Theaters in Westeuropa und Russland. In der westeuropäischen Theaterkultur nahmen sich Komponisten und Librettisten zeitgleich mit der Herausbildung des Operngenres an der Schwelle vom 16. zum 17. Jahrhundert den Orpheus-Mythos an. Das ungebrochene Interesse von Musikern und Dichtern jener Epoche an diesem Stoff, der die Begriffe „Tod“ und „Liebe“ auf dramatische Weise zusammenführt, ist nicht überraschend. Er rückt ja zudem die Figur eines sagenhaften Sängers ins Zentrum, der seine Leier in grauer Vorzeit, die selbst für das antike Griechenland unsagbar weit entfernt lag, von den unsterblichen Götter geschenkt bekam. Das Sujet wurde ganz natürlich im Umfeld der Florentiner Camerata aufgegriffen, wo man die Oper als Versuch sah, die Prinzipien der antiken Tragödie wieder aufleben zu lassen.

In Florenz wurde bereits im Jahre 1600 Jacopo Peris Oper „L'Euridice“ (in einem Prolog und 6 Szenen) aufgeführt, im Jahre 1602 folgte die gleichnamige Oper von Giulio Caccini (in 3 Bildern). Weitere fünf Jahre später, 1607, präsentierte der



geniale Claudio Monteverdi in Mantua dem Publikum seinen „L'Orfeo – Favola in musica in einem Prolog und 5 Akten“. Und zahlreiche Neuinterpretationen des allgemein bekannten Stoffs haben die Operntypologie um neue Facetten bereichert (etwa Luigi Rossis 1647 in Paris inszenierter „Orfeo – Musikalisches Schauspiel in einem Prolog und drei Akten“, oder wollten gar als vom Komponisten proklamierte Reform des Operngenres verstanden werden, wie Christoph Willibald Glucks „Orfeo ed Euridice“ (Wien 1762, Paris 1774). In regelmäßigen Abständen gab es Ballette, die mit großen Komponisten und Choreographen Westeuropas verbunden waren und bei allen Unterschieden in der Interpretation doch stets Orpheus und Eurydike im Titel führten. Zu nennen wären hier ein Ballett zur Musik von Heinrich Schütz (Dresden 1638) sowie Inszenierungen der Ballettmeister Franz Hilverding (Wien 1752) und Jean Georges Noverre (Stuttgart 1763).

Ins russische Kulturleben hielt das Genre Oper erst unter Zar Peter dem Großen Einzug (also etwa hundert Jahre später als in den westeuropäischen Staaten), und der Prozess ging nur sehr langsam vonstatten. Im Jahre 1702 kam die halbprofessionelle Schauspieltruppe des Unternehmers Johann Kunst nach Moskau, die auf dem Roten Platz in einem eigens aus diesem Anlass errichteten Komödienhaus Theater- und Musiktheatervorstellungen in deutscher Sprache gab. Es folgte eine längere Pause (1706–1731), doch auch später, noch unter den Zarinne Anna und Elisabeth, blieb das weltliche Musiktheater dem russischen Publikum fremd, zumal in Russland bis 1755 (bis zur Inszenierung der Opera seria „Cephalus und Prokris“ von Francesco Araja nach



einem Libretto von Alexander Sumarokow) Opern von italienischen Ensembles ausschließlich in italienischer Sprache vorgetragen wurden.

Ende der 1770er und Anfang der 1780er Jahre, als der talentierte russische Dichter und bedeutende Dramatiker Jakow Knjaschnin (1742–1791) den Orpheus-Mythos am Petersburger Theater als musikalisch-poetisches Schauspiel mit Opernorchester, Männerchor und Balletttruppe auf die Bühne bringen wollte, kalkulierte er sicherlich den für das Publikum wichtigen und für ihn vorteilhaften Umstand ein, dass dieser Stoff auf den Theaterbühnen Russlands bislang noch nicht zu sehen war.

Als polyglotter Schriftsteller von europäischer Bildung konnte „der gelehrige Knjaschnin“ (so nannte ihn Alexander Puschkin später in einem Atemzug mit den größten russischen Dramatikern) auf ein ganzes Arsenal westlicher Adaptionen zurückgreifen, darunter nicht nur die oben erwähnten, sondern auch uns unbekannte Versionen. Zudem war ihm bewusst, dass die russische Kompositionskunst noch kein der Umsetzung des tragischen antiken Mythenstoffes angemessenes Niveau erreicht hatte. Er war praktisch mit allen Schriftstellern und Komponisten in Sankt-Petersburg bekannt und kannte auch die Theater und die Theaterleute bestens. Knjaschnin schrieb selbst Tragödien, Komödien und auch Libretti für die russischen komischen Opern, die sich in den russischen Metropolen des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten und das Opernrepertoire auch für viele kleinere Theater von Archangelsk bis Astrachan und von Brest-Litowsk bis Irkutsk erschlossen. „Das Unglück von der



Kalesche“, „Der Geizige“, oder „Der Sbitten-Verkäufer“, allesamt Opern nach Libretti von Knjaschnin, waren damals dank ihrer dramaturgischen und musikalischen Qualitäten häufig gespielte Repertoirestücke, sie gingen über reine Lyrik und burleske Komödienhaftigkeit jedoch nicht hinaus.

Da nicht daran zu denken war, in einer russischen Oper ein Tragödienthema zu behandeln, wandte sich der Dichter dem damals noch recht jungen Genre des Melodrams zu, verstand aber die Ambivalenz dieser Form mitnichten im Sinne des ironischen „empfindsamen Dramas“ (wie man wesentlich später, im 19. Jahrhundert, populäre Stücke nannte), sondern strebte mit Jean-Jacques Rousseau nach einer organischen Zusammenführung von Schauspiel und Deklamation des dramatischen Theaters mit Orchestermusik, die entweder mit kurzen Repliken der Schauspieler abwechselt oder an den Kulminationspunkten deren Monologe und Dialoge begleitet.

Im Russischen Reich des 18. Jahrhunderts war es durchaus üblich, in Ankündigungen und Repertoireverzeichnissen als Verfasser russischer Opern und Melodramen nicht die Komponisten zu nennen, sondern die Librettisten. Heute ist auf Konzertplakaten zu lesen „Oper ‘Das Unglück von der Kalesche’ von Wassili Paschkewitsch nach einem Libretto von Jakow Knjaschnin“, während man zur Zeit Katharinas schrieb: „Oper ‘Das Unglück von der Kalesche’ von Jakow Knjaschnin zur Musik von Wassili Paschkewitsch“ (meist wurde der Name des Komponisten sogar überhaupt nicht erwähnt).

Diese Tradition geht zum Teil auf die Überzeugung zurück, dass es jedem Vertreter des Adelsstandes zur Ehre gereiche, sich



literarisch zu betätigen, vom einfachen Gutsherrn bis hin zur Zarin Katharina II., die selbst Opernlibretti und diverse Komödien verfasste. Sie als professionellen Komponisten zu bezeichnen wäre für einen Adligen dagegen ungefähr so ehrenrührig gewesen, wie sich selbst auf die Theaterbretter zu begeben. Daher sprach selbst Michail Glinka noch im 19. Jahrhundert in seinen „Aufzeichnungen aus meinem Leben“ nur wie nebenbei von seiner Berufung.

Andererseits schien die Erwähnung des Librettisten an prominenter Stelle auf dem Plakat nur gerechtfertigt, wechselten sich doch in den russischen Opern jener Zeit vergleichsweise kurze Duette und Arien, Chöre und Ensembles mit relativ langen Sprechdialogen ohne Musik ab. Die Dramaturgie für das gesamte Musikstück lag also keineswegs in den Händen des Komponisten, sondern eben beim Librettisten. Ähnlich hätte es auch für das Melodram „Orpheus und Eurydike“ kommen können, doch die Geschichte nahm in diesem Fall eine unvorhergesehene Wendung und die Ereignisse kündeten vom bevorstehenden Wandel in der Wahrnehmung des eigentlichen Autors.

Für die Inszenierung des knjaschnischen Melodrams an der Hofbühne schrieb der italienische Komponist Federico Torelli eine spröde und damit dem tragischen Sujet unangemessene Musik, woraufhin die Petersburger Premiere vom 24. November 1781 durchfiel und das Stück fast gänzlich in Vergessenheit geriet. Zehn Jahre später wagte sich der russische Komponist Jewstignej Fomin (1761–1800), der 1782 sein Studium an der Petersburger Akademie der Künste mit Auszeichnung abgeschlossen hatte und zur Vervollkommenung seiner Kunst an die



berühmte Philharmonische Akademie zu Bologna geschickt wurde, an eine neue Bearbeitung des Stoffes.

Während seines vierjährigen Auslandsaufenthaltes hat Fomin mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die Musik von Glucks berühmter Oper „Orfeo ed Euridice“ kennen gelernt. Bislang konnten zwar keine Belege gefunden werden, für diese Vermutung spricht aber neben der ungeheuren Popularität dieser Oper auch die Tatsache, dass sie eine lang anhaltende Ästhetik-Diskussion zwischen den Anhängern Glucks und seines Gegenspielers Niccolò Piccinni auslöste, die in vielen Ländern geführt wurde. Den deutlichsten Hinweis liefert jedoch die dramaturgische Analyse der Partitur zum Melodram „Orpheus und Eurydike“. Sie macht deutlich, dass Fomins Figurensprache in ihrer gedanklichen Eigenständigkeit und der Komplexität ihrer künstlerischen Anlage den poetischen Text nicht einfach ergänzt, sondern ihn auch qualitativ auf eine neue Grundlage stellt, die dem emotionalen Atem des antiken Mythos hervorragend gerecht wird und bereits den Regeln einer im eigentlichen Sinne musikalischen Kunst gehorcht.

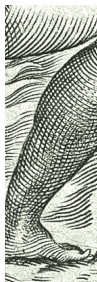
Die musikalische Form des Melodrams „Orpheus und Eurydike“ gemahnt mit der Gesetzmäßigkeit ihrer Proportionen und der ausgeprägten Bildhaftigkeit der Symbole an einen griechischen Tempel. In den insgesamt neun dramaturgischen Abschnitten in Fomins Partitur erzählen alle ungeraden Teile (1-3-5-7-9) von der rauen Wahrheit göttlicher Beschlüsse und den ehernen Gesetzen des Fatums, während die geraden Teile (2-4-6-8) vom Schicksal der Helden berichten und die Zuhörer zu menschlichem Mitleid aufrufen. Im Folgenden werden diese



Abschnitte einzeln aufgeführt und mit einer Kurzcharakteristik des jeweiligen Inhalts versehen, zur zusätzlichen Orientierung sind die Tonarten angegeben:

1. Overture – die Ouvèrtüre stellt in der Tradition des antiken Prologs die Themen der Tragödie vor, den Kummer der männlichen Hauptfigur, das Rasen der Furien, die Gestalt der weiblichen Hauptfigur, den herben Verlust (Exposition: d-Moll, F-Dur; Durchführung: b-Moll; Reprise: d-Moll, D-Dur).
2. Orpheus erinnert sich an Eurydikes Tod und zeigt sich fest entschlossen, in den Hades hinabzusteigen (g-Moll, c-Moll).
3. Coro primo – die Stimmen der göttlichen Boten „Sei voll der Hoffnung“ (d-Moll).
4. Orpheus spielt auf der Leier (pizzicato Streicher: A-Dur / a-Moll), er singt (Klarinettensolo: Es-Dur), kummervolles Flehen (b-Moll).
5. Coro secondo – die Stimmen der göttlichen Boten „Pluto sprengt die Ketten des Todes und gibt dir die Gattin zurück“ (As-Dur).
6. Orpheus trifft Eurydike, er wirft verbotenerweise einen Blick auf die Liebste, endgültige Trennung (A-Dur, D-Dur).
7. Coro terzo – die Stimmen der göttlichen Boten „Deine Zeit ist noch nicht gekommen“ (f-Moll).
8. Monolog des Orpheus, der sterben will, aber von den Göttern gezwungen wird, in ewiger Seelenpein zu leben (f-Moll, D-Dur).
9. Danza delle furie – Tanz der Furien (d-Moll).

Im Bestreben, dem Stil der antiken Kunst zu folgen, hat Fomin auf individualisierte Melodien verzichtet und sich vielfach auf archaische Kompositionstechniken besonnen. So nutzte er Stilmittel der musikalischen Rhetorik oder setzte auf das gemäßigt-dramatische Fach der Passacaglien und Sarabanden.



Außerdem setzte Fomin ein Hornensemble ein, das mit weichem und gleichzeitig mächtigem Klang die Tiraden der göttlichen Boten und den Tanz der Furien begleitet.

Zum Erfolg des Stückes trug entscheidend auch der Umstand bei, dass sich zu jener Zeit der Blick auf die griechische Mythologie wandelte. Während der Französischen Revolution und des darauf folgenden Terrors kamen die Motive der antiken Tragödien überall zupass. Dies äußerte sich auch in diversen Neuinterpretationen des Orpheus-Mythos, in denen entweder das tragische Moment betont wurde oder der philosophische Abschied von der Kunst der vergangenen Epoche, von den Idealen der Opera seria.

So hat beispielsweise Joseph Haydn 1791 für das Opernhaus ein Werk mit dem Doppeltitel „Dramma per musica in vier Akten L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice“ verfasst, in dessen Finale Orpheus einen Giftbecher leert (die Aufführung kam damals nicht zustande).

Fomins Absichten zielten in eine andere Richtung. Er kombinierte in seiner Partitur die zeitlosen Errungenschaften mehrerer Genres und interpretierte sie aus der Warte von „Sturm und Drang“, wie man diese Strömung später nennen sollte. Aus der Opera seria übernahm er die Methoden zur Formgestaltung nach der Affektenlehre, sowie die kunstvolle Modellierung gesanglicher Belcanto-Melodien (als Imitation der Singstimme in der Soloklarinette). Dem Oratorium entlehnte Fomin die Prinzipien der Monumentalarchitektonik im Verhältnis von Chor- und Soloszenen. In der Darstellung der Tanzgenres hielt sich der Komponist vom galanten Menuett beim Erscheinen



Eurydikes bis zum finalen Tanz der Furien streng an musikalische wie auch choreographische Vorgaben. Nicht zuletzt brachte Fomin im Melodram ein ganzes Arsenal operntypischer Mittel des Accompagnato-Rezitativs meisterhaft zur Anwendung und verband den Klang der Instrumente organisch mit der Deklamation der Dramenschauspieler.

Fomins künstlerischer Weg zu seinem Meisterwerk verlief nicht eben geradlinig, er war vielmehr von einigen Schlaglöchern gekennzeichnet. Seine erste Oper „Der Nowgoroder Held Bojeslawitsch“ (1786) war rein äußerlich ein höchst respektables Auftragswerk, stammte die Textvorlage doch von der russischen Zarin selbst. Die literarischen Qualitäten der „höchsten Poesie“ vermochten den jungen Musiker allerdings nicht zu inspirieren, entsprechend ernüchternd fiel das Resultat aus. Die zweite Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ (1787) hatte der Vorsteher der Postbehörde Nikolaj Lwow in Auftrag gegeben, der zudem ein bedeutender Architekt und wichtiger Sammler russischer Volksweisen war und auch selbst Libretti schrieb. Die Ouvertüre geriet musikalisch außerordentlich effektiv, sie kann mit der Darstellung eines aufbrechenden Pferdefuhrwerks als frühestes Beispiel für orchestrale Programmmusik in Russland gelten. Allerdings war das Sujet, das ausschließlich um eine Reise Katharinas II. zur Krim kreiste, für die Aufführung an öffentlichen Theatern völlig uninteressant. Aus unterschiedlichen Gründen fanden auch die folgenden Opern „Abendgesellschaften oder Wahrsage, wahrsage Mädchen“ (1788), „Die Amerikaner“ (1788) und „Zauberer, Wahrsagerin und Brautwerberin“ (1791) kaum Resonanz.



Angeichts der kompletten Abhängigkeit russischer Komponisten von den Librettisten kann das Zusammentreffen der Tragödienstruktur von Knjaschnins Melodram mit der stärksten Seite von Fomins musikalischem Talent nur als außerordentlicher Glücksfall bezeichnet werden. Zudem war die Partie des Orpheus bei den beiden Premieren mit den hervorragenden Dramenschauspielern Iwan Dmitrewski (Petersburg 1792) und Pjotr Plawiltschikow (Moskau 1795) besetzt. Auch sie hatten teil am triumphalen Erfolg des Komponisten.

Jakow Knjaschnin allerdings hat den Triumph nicht mehr miterlebt. Die panische Angst Katharinas II. vor dem Terror der Französischen Revolution und möglichen Volksaufständen in Russland ließ sie ihre Haltung gegenüber dem als Freigeist geltenden Knjaschnin radikal ändern, er wurde einem Verhör unterzogen. Einer flüchtigen Notiz Alexander Puschkins zufolge ist er „unter Rutenstreichen gestorben“. Diese Formulierung ist allerdings, wie die Geschichtsforschung erbracht hat, nicht wörtlich zu verstehen. Der Dramatiker verstarb am 14. Januar 1791 in seinem Haus, er konnte die moralische und physische Demütigung nicht erwinden.

Jewgeni Lewaschow, übersetzt von Thomas Weiler



DEUTSCH



Jakow Knjaschnin (1740–1791)
Melodram ORPHEUS UND EURYDIKE

Die Bühne stellt die Vorhalle des Hades dar.

1. Ouvertüre

2. Monolog

Orpheus

O meine teuerste Eurydike!

Für Orpheus, dem du genommen bist, erscheint die Welt unerträglich.

Die Hölle hat ihren Schrecken für mich verloren. In diesen Gebieten lebt die Seele meiner Seele. O Schicksal! Du beraubtest mich meiner teuersten Gattin durch den Biss einer Schlange. Mein Geist quält sich in dauerndem Schmerz. Ich stöhne, leide in Betrübnis und leere den bitteren Kelch der Trennung. Noch immer sehe ich vor mir die schreckliche Schlange.

Sie dreht sich und zischt. In ihrem Rachen droht das Gift.

Lauf weg! Rette dein Leben. Zu spät ... Ich höre Geschrei ... Gattin, Geliebte! Alles verloren ... du erbleichst ...

Erzitterst du? Schnell wirkt das Gift in deinen Adern. Ich durchlebe die Hölle.

Nicht länger schlägt das Herz in deiner Brust. Deine Schönheit erblasst durch den Todeshauch, der dich umfängt. Im Tode wünsche ich mit dir vereint zu sein.

O Götter! Mein Leben ist zu Ende. Ohne Zögern eile ich zu den Ufern des Styx. Begleitet nur von Liebe und Leier. Zu dir, Liebe, steige ich in die unergründlichen Tiefen der Hölle. Wird mir der Zugang verweigert? Täuscht mich die Hoffnung?

3. Erster Chor

Sei voll der Hoffnung!

Durch den Spruch der Götter kehrt deine Gattin zu dir zurück. Durch den Ton deiner Leier musst du die Kräfte des Bösen besänftigen.

4. Monolog

Orpheus

O glückbringende Stimmen!

Ihr benetzt meine Qualen wie frischer Morgentau.

Nimmt seine Leier.

O du, Herrscherin der Welt, die du durch den Zauber deiner Stimme die Wunder auf der Erde vollbrachttest, die du Steine erweichtest und Bäume fälltest. Der Hades wird erfüllt vom Stöhnen. Selbst den grausamen Pluto musst du bezwingen.

Der gierige Tod verwehrt den Eingang.

O Schreck!

Aber meine Liebe wird triumphieren. Schon höre ich das wütende Geheul der Furien. Und das flackernde Licht verstärkt ihren Schrecken.

Das unheilvolle Donnern quält mein Ohr. Die Erde bebt unter mir.

Spielt auf der Leier. Die Furien treten auf die Bühne.

Allmächtige Wächter der unterirdischen Klüfte! Erwachtet, wenn ihr in der dunklen Hölle mich Sterblichen erblickt!

Ich will eurer Ruhe ein Ende bereiten.

Nicht mit den Kräften des Hercules werde ich gegen euch kämpfen.

Nur Schmerz entzündet meine Brust.

Durch Eurydike verführt bin ich gezähmt. Doch das widrige Schicksal trennt uns.

Meine Gattin wurde den Göttern dargebracht und ich der Qual überantwortet. Fühl, O Pluto, meine Qualen.



In diesem Herzen stöhnt die Stimme der Liebe,
die auch dich den Höllengott ergötzt.
Was verführt dich Unsterblichen mehr? Deine
wachsende Macht oder die Schönheit der Tochter
der Ceres?

Wenn du in dieser traurigen Gegend Proserpina
anschauest und hier im Tartaros Wonne genießt .
Du kannst meinen unendlichen Schmerz nicht
fühlen.

Mein Geist ist von Qual verdunkelt. Doch du,
Pluto, kennst diese Qual des Abschieds nicht.
Du weißt nicht, dass sie schlimmer ist als der Tod.
Denn wenn du es wüsstest, würdest du mich mit
meiner Gattin im Tode vereinen und mich dadurch
trösten.

Welche Ungeheuer der Hölle nähern sich mir? O
Kinder des Todes, aus der Tiefe der Hölle, warum
bedrängt ihr mich?

5. Zweiter Chor

Pluto sprengt die Ketten des Todes und gibt dir die
Gattin sprennt. Aber du kannst sie noch einmal für
ewig verlieren. Hüte dich sie anzuschauen, bis
euch das Licht der Sonne bestrahlt.

*Das Tor des Hades öffnet sich. Orpheus, auf der
Leier spielend, äußert seine Begeisterung, doch
erinnert sich an das Verbot, Eurydike
anzuschauen, und wendet sich ab. Inzwischen
führen die Furies Eurydike heraus.*

6. Dialog

Eurydike
Geliebter Gatte! Orpheus, Orpheus mein
Geliebter!

Orpheus
O süßeste Stimme der Gattin. Du erweckst mich
zu neuem Leben. O ich Glücklicher! In meinen
Adern fließt ein Strom der Wonne. O Gattin. Mein
Geist ist ganz bei dir... aber dich anschauen ...

O Schicksal, was forderst du von mir!

Eurydike
Orpheus! Schau mich an. Erwecke mich noch ein-
mal mit einem Blick von dir! Mein Gatte!

Orpheus
Meine Gattin!

Eurydike
Ich bin bei dir.
Tröste mich!

Orpheus
O Licht meiner Augen. Und ich darf sie nicht anse-
hen. Meine Freude macht mich schwach.
Aber ich muss mir den Blick verwehren.

Eurydike
Mein Orpheus möchte mich nicht anblicken!

Orpheus
Welche Qualen muss ich erdulden!
O Götter!
Eure Freuden schließen die Qualen mit ein.

Eurydike
O Orpheus, du bist hier und hast mich noch nicht
angeschau! Du scheinst mich zu hassen.
Ohne dich ist mir mein neugewonnenes Leben
nichts wert. Hindert dich daran, mich
anzuschauen?

Orpheus
Liebe!

Eurydike
Liebe?

Orpheus
Ja, ich lüge nicht. Das schwöre ich bei den
Göttern und bei meinen Qualen.
Komm, folge mir nach!

Eurydike nähert sich Orpheus.



Zum Licht der Erde, wo ich mit dir auf ewig vereint bin.

Wo wir die Hölle vergessen und unter Küssen den Himmel neu gewinnen.

Bei dem letzten Vers vergisst Orpheus das Verbot, dreht sich zu Eurydike und umarmt sie. Dann aber, seines Fehlers bewusst, läßt er sie entsetzt.

Unglücklicher, was tat ich!

Eurydike (zu Furien, die sie fortführen)

Wohin?

Wohin führt ihr mich? Ihr Peiniger der Unschuldigen und Unglücklichen! Sind das die neuen Qualen der Hölle? Zuerst vereint ihr die Herzen der Liebenden, um sie dann für ewig zu trennen!

Orpheus

Wartet für einen Augenblick. Gewährt dem zu Tode Getroffenen einen kurzen Aufschub.

Oder nehmt auch mich mit.

Denn Höllenqualen muss ich leiden ohne sie.

7. Dritter Chor

Deine Zeit ist noch nicht gekommen.

Dein Gram wird dich durch ein bitteres Leben begleiten. Du hast der Götter Willen nicht erfüllt. Nun lebe, um dich dafür zu quälen.

Eurydike

Geliebter Orpheus! Lebe wohl auf ewig!

Eurydike wird weggeführt, und das Tor des Hades zugeschlossen.

8. Monolog

Orpheus

O bleibe!

Soll ich auf ewig leben? Nein, grausame Götter, das steht nicht in eurer Macht.

Wenn ihr mich zwingt zu leben, setzt ihr mich

ewiger Qual aus.

Aber in den Tod stehen mir alle Wege offen.

Ihr Götter, die keine Gnade kennen!

Ihr gabt mir das Leben als grausame Gabe, ich gebe es euch zurück.

Mit diesem Schwert beende ich mein Leben.

Doch dieses Leben ist wenig genug als Sühne für das von mir geraubte Leben meiner Eurydike.

Ist nicht der Tod eine große Plage? Nein, es ist des Elenden Trost.

Ich werde leben, um mit meinem Stöhnen und meiner Qual die Grausamkeit der Götter zum Ausdruck zu bringen.

Ich bin dein Feind, geliebte Gattin!

Ich überließ dich dem Rachen der Schlange!

Ich stieg in die Hölle herab, um dich durch meinen Blick ein zweites Mal zu töten.

Mein unglückseliger Blick darf nicht zurück zum Licht der Sonne, nur die Furien der Hölle sind geschaffen für ihn.

Nur das Feuer der Hölle soll er erschauen.

O Hölle! Du kannst mich mit deinen Furien nicht von den Ufern des Styx vertreiben. Kein Getöse kann mich erschrecken, kein Stöhnen macht mir angst.

Öffne nur deinen Rachen!

Meine Gattin erwartet mich!

Brenne, schreie, stöhne! Mich ängstigt nichts. Ich wollte leben, um meine Gattin nicht zu verlieren.

Die Furien treten auf die Bühne.

Nun wieder kommen die Ungeheuer der Hölle auf mich zu. Doch sie erschrecken mich nicht.

Ihr sucht Freude in meiner Qual,

um mir die Hölle zu bereiten,

verkündigt mir die Trennung von Eurydike.

Die Furien bringen Orpheus von dem Tor des Hades ab und schließen das Melodram mit einem Ballett ab.

9. Tanz der Furien



Pratum Integrum ('unmown meadow' in Latin) specialises in early music. It is the only Russian orchestra that offers a full range of period instruments. The orchestra was founded in Moscow in 2003 with support from Essential Music. In recent seasons it has derived great pleasure (as did the Moscow public) and valuable experience from giving concerts with the world famous musicians Trevor Pinnock (harpsichord), Alfredo Bernardini (oboe), Paul Esswood (countertenor), Simone Kermes (soprano), etc. Pratum Integrum has taken part in the Russian premieres of Lully's ballet *Les Saisons* and Gebel's *St John Passion*, concert performances of Gluck's *Orfeo ed Euridice*, Purcell's *Dido and Aeneas*, and Traetta's *Antigone*. Besides concert activity the orchestra is engaged in a research programme. Thanks to Artistic Director Pavel Serbin the first Russian symphony, Sinfonia in C major by Maxim Berezovsky, and the first opera by Dmitry Bortnyansky, *Creonte*, have been discovered.



The repertoire performed by the **Horn Orchestra of Russia** includes sacred, military and classical music. It was in 1751 that the first horn orchestras or so-called 'living organs' first appeared in St Petersburg, at the initiative of Semen Naryshkin and Jan Mareš. Horn orchestras belonging to the Empress Catherine and eminent nobles accompanied various state ceremonies. In a horn orchestra every musician plays just one note, yet together they perform quite difficult scores. At the end of the 19th century these horn orchestras were disbanded. The Horn Orchestra of Russia was founded in 2006 with the aim of reviving a lost tradition. Carrying out their historical mission, they have performed in front of heads of state and the Chancellery of the Head of the Russian Imperial House. They have toured Russia, the Baltic States, Italy and Israel, and participated in prestigious music festivals such as the 'Brass Evenings at the Mariinsky' festival and the Red Sea Festival in Israel. Sergey Polyanichko is artistic director and chief conductor. The orchestra is sponsored by the Delzell Foundation.

Sergey Filchenko **1st violin** J. Stainer
'In Absam prope Oenipontum', Austria, 1678

Marina Katarzhnova **1st violin**
D. Yarovoy, 'Jiustina', Moscow, former USSR,
1970 / after A. Stradivari, Italy, early 18th century

Dmitry Lepekhov **1st violin**
A. Polyanich, Ordzhonikidze, former USSR,
1943 / after A. Stradivari, Italy, 1670s

Maria Kaluzhskikh **1st violin**
V. Kalashnikov, Moscow, 2006 / after
D. Montagnana, Italy, 18th century

Tatyana Fedyakova **1st violin**
Anonym, mid-18th century

Dmitry Sinkovsky **2nd violin**
J.B. Schweizer, Germany, early 19th century

Natalia Kossareva **2nd violin**
Anonym, Germany, 1791

Ivan Titov **2nd violin** J. Stainer 'In Absam prope
Oenipontum', Austria, ca.1679

Ekaterina Zykova **2nd violin**
Anonym, Germany, late 19th century

Yury Vdovitchenko **viola** Anonym, Tirol, 1792

Sergey Tischenko **viola**
T. Podgornyi, Moscow, Russia, 1956 / after
A. Stradivari, Italy, early 1700s

Pavel Filchenko **viola**
Anonym, South Germany, 1680

Alexander Gulin **cello**
E. Meinel Meisterwerkstätten Musima, Germany,
1970s / after A. Stradivari, 18th century

August Krepak **cello**
Anonym, Germany, 19th century

Mikhail Khokhlov **double bass**
Anonym, Germany, 1840s

Olga Ivusheykova **transverse flute**
R. Tutz, Innsbruck, Austria, 2005 / after H. Grenser,
Germany, 1789

Marina Volkova **transverse flute**
R. Tutz, Innsbruck, Austria, 2005 / after H. Grenser,
Germany, 1765

Philipp Nodel **oboe** A. Bernardini, Amsterdam,
the Netherlands, 2007 / after J.F. Grundmann,
Dresden, Germany, ca.1770

Svetlana Usacheva **oboe**
M & F Ponselee, Damm, Belgium, 2004 / after
J.F. Grundmann, Dresden, Germany, ca. 1775

Alexey Bychkov **clarinet** R. Tutz, Innsbruck,
Austria, 2004 / after H. Grenser, Germany, ca. 1810

Valentin Azarenkov **clarinet** R. Tutz, Innsbruck,
Austria, 2004 / after H. Grenser, Germany, ca. 1810

Mikhail Shilenkov **bassoon**
G. Wolf, Kronach, Germany, 2005 / after
H. Grenser, Dresden, Germany, late 1700

Dmitry Nikulin **bassoon** Ph. Levin & L. Ross,
NY, 1990s / after Buhner & Keller, late 18th century

Fyodor Yarovoy **natural horn**
M. Jiracek & sons, Šarátice, Czech republic,
2005 / Anonym, Bohemia, late 18th century

Philipp Korolkov **natural horn**
M. Jiracek & sons, Šarátice, Czech republic,
2005 / Anonym, Bohemia, late 18th century

Leonid Gouriev **natural trumpet**
A. Egger, Basel, Switzerland, 1990 / after
E.J. Haas, Nuremberg, Germany, 1780

Alexander Samsonov **natural trumpet**
M. Münkowitz, Rostock, Germany, 2005 / after
J.C. Riedel, Dresden, Germany, 1752

Dmitry Shchelkin **timpani**
Anonym, Russia, late 19th century



THE HORN ORCHESTRA OF RUSSIA

V. Goloveshko, set of 74 horns, St. Petersburg, 2006 / after Anonym, St Petersburg, 18th century

From the left, standing: **Yury Sedunov, Nikita Glagolev, Vladimir Goloveshko, Sergey Polyanichko, Andrey Bekhterev, Gennady Agapov, Ivan Zheleznov**

From the left, sitting: **Aleksey Shiryayev, Denis Oshero, Eduard Yablochkin, Andrey Smirnov, Stepan Vorobyev, Denis Shakhov, Alexander Korolev.**



RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S ; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.

Recording, editing and mixing on Pyramix system
by Merging Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineer – Roger de Schot

Editor – Carl Schuurbiers

Recorded: 14.03.08, 16.03.08, 14.05.08, 15.05.08 5th Studio of The Russian
Television and Radio Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2009 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2009 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0012008

