

*Александра Максимова*

## СЕМАНТИКА ОРКЕСТРОВЫХ ТЕМБРОВ В БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУРАХ К. КАВОСА

---

Итальянский композитор, капельмейстер и педагог Катерино Альбертович Кавос (1775/1777–1840)<sup>1</sup> свыше сорока лет работал в Петербурге, возглавляя итальянскую, а затем русскую труппы Императорских театров. Он воспитал плеяду выдающихся оперных певцов и актеров из учащихся Театральной школы, способствовал расширению сценического репертуара.

Композиторское наследие Кавоса весьма значительно, оно охватывает свыше шестидесяти музыкально-театральных произведений, среди которых оперы и балеты, музыка к драматическим спектаклям, вокальные сочинения, переработки и аранжировки сочинений других авторов.

Балетное творчество Кавоса содержит свыше сорока оригинальных балетов и более двадцати оперных и драматических спектаклей с балетами. Многие сочинения созданы композитором совместно с другими авторами — коллегами и учениками Г. А. Пари, Т. В. Жучковским, П. Ф. Туриком, Н. В. Сушковым и Д. А. Шелиховым. Несколько балетов, таких как «Дон Кихот», «Молодая островитянка», «Ополчение, или Любовь к Отечеству», возобновлялись с новой хореографией и измененным названием.

Сочинения Кавоса, создававшиеся в сотрудничестве с выдающимися мастерами своего времени — Ш. Дидло, О. Пуаро, И. И. Вальберхом, А. П. Глушковским, И. М. Аблецом, в совокупности представляют целую эпоху русского балета.

Произведения композитора принадлежат к разным жанрам балета, что обуславливает их масштабы, составы оркестра и даже тематический материал. Наследие музыканта составили дивертисменты на бытовые сюжеты, аллегорические и анакреонтические балеты, пантомимные балеты-трагедии.

Нотные источники балетов Кавоса — это партитуры, комплекты оркестровых голосов и репетиторы<sup>2</sup>. Предположительно партитуры являются автографами Кавоса, с которых переписчики копировали оркестровые партии.

Они содержат надписи и дирижерские пометы, несущие ценную информацию для дальнейшего изучения истории их создания. Также нотные тексты становятся буквально кладом для исследования оркестровой музыки и инструментовки данного периода. Среди вербальных обозначений в партитурах присутствуют имена авторов хореографии и музыки, фамилии танцовщиков, а также указания на музыку из других спектаклей и многое другое.

Балетные партитуры Кавоса представляют большой интерес с позиции формирования и развития инструментального стиля. Изучение составов оркестра в его сочинениях позволило выявить используемые инструменты: *Piccolo/Flautino octava, Flauto, Flauto grande, Oboe, Corno inglese, Clarinetto in B, Fagotto, Clarini, Trombe (in Dis, in F), Corni (in Dis, Es), Tromboni (Alto, Tenore, Basso), Ophicleide, Timpani, Petit Tambour, Tambour, Tambour d'soldat, Grand Cassa/Grosse Casse, Triangoli/Triangle, Piatti, Tamtam, Harpa/Arpa, Violini 1, 2, Viole/Alto, Cello, Basso, Musica Turque.*

Основу оркестра Кавоса составляют группы парных деревянных духовых, медных духовых и струнных инструментов. При этом деревянные духовые дополнены разновидностями флейт и английским рожком, в медной группе применены кларионы<sup>3</sup>, трубы и валторны разных строев, тромбоны и офиклеид, который вышел из употребления с появлением тубы. В группе ударных звучат различные виды барабанов, в том числе солдатский, литавры и там-там, к струнным добавлена арфа. Во многие балетные партитуры композитор вводит ансамбль «турецкой музыки» («янычарской»)<sup>4</sup>. В партитурах выдержан итальянский тип записи: не по группам, а по функциям инструментов (мелодия — гармония — бас).

Приведем примеры оркестровки балетов в хронологическом порядке.

Партитура балета «Зефир и Флора» (1804 ?) включает в себя следующие инструменты: *Piccole, Flauto grande, Oboe, Clarinetto in B, Fagotto, Corni in Dis, Es, Trombe in Dis, F, Trombone Alto, Tenore, Basso, Ophicleido, Timpani, Tambour, Grand Cassa, Violini 1, 2, Viole, Violonce<sup>5</sup>, Basso [14].* Таким образом, складывается масштабная оркестровка, где парные деревянные духовые и струнные сочетаются с флейтами пикколо, трубами и валторнами различных строев, альтовым, теноровым и басовым тромбонами, офиклеидом, малым и большим барабанами, ансамблем «турецкой музыки»<sup>6</sup>.

Инструментальный состав партитуры балета «Амур и Психея» (1809), как это часто бывает у Кавоса, предельно объемный: *Flauti, Oboi, Clarinetti, Corno inglese [solo], Fagotti, Corni in A, B, C, D, Es, F, G, Trombe in B, C, D, Es, Tromboni, Tamtam, Timpani in A, D, F, G, Piatti, Triangoli, Grand Cassa, Harpa, Violini 1, 2, Viole, Basso.* Композитор использует группу парных деревянных духовых инструментов и английский рожок, медные духовые, включая тромбоны и валторны семи строев (!), большую группу ударных, подразумевающих «янычарскую музыку», струнные и арфу<sup>7</sup>.

В балете «Гений благости» (1814) задействованы следующие инструменты: *Flautino 8<sup>a</sup>, Flauti, Oboi, Clarinetti in C, A, Fagotti, Corni in A, D, G, Trombi in D, Timpani in D, A, Musique Turque, Tambour, Tambour d'soldat<sup>9</sup>, Violi-*

ni 1, 2, ViOLE, Basso. Типичный оркестровый состав расширен здесь с помощью флейты-пикколо, солдатского барабана и инструментов, традиционно используемых для воссоздания ансамбля «турецкой музыки»<sup>10</sup>.

В состав балета «Ацис и Галатея» (1816) вошли: Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Trombi, Tromboni, Timpani, Triangle, Arpa, Violini 1, 2, ViOLE, Basso. Партитура Кавоса достаточно объемна, хотя и скромнее предыдущих. Она вмещает струнную группу с арфой, парные деревянные духовые, четыре валторны, две трубы и три тромбона, литавры и треугольник — типичный для композитора состав инструментов<sup>11</sup>.

Оркестр балета Кавоса «Молодая островитянка» (1818) включает большую группу медных духовых инструментов, арфу, ансамбль «турецкой музыки»: Flauto octava, Flauti, Oboe, Clarinetti in B, C, Fagotti, Corni in B, C, Es, F, G, Trombi in B, C, F, Tromboni, Timpani in C, Es, F, G, Triagoli, Tamburo, Grande Caissa, Piatti, Harpa, Violini 1, 2, Viola, Basso<sup>12</sup>.

Впечатляет своими объемами состав оркестра в балете «Рауль да Креки» (1819): Fluto piccolo, Grant Fluto, Flauto/Flaut[t]i, Oboè/Oboi, Clarinet[t]i in A, B, C, Fagotti, Trompette/Trompetti in D, Trombe in B, C, D, Dis, Es, F, Corni in B, C, D, Dis, F, G, H, Tromboni, Timpani/Timballi in A, B, C, D, Dis, F, G, Triangle/Triangilo, Gran Tamburo, Tamboure [Tambour des soldats], Tamtam, Musica Turque, Harpe/Harphe, Violini 1, 2, Alto/Violo/Viola, Basso.

Отметим несколько особенностей партитуры: 1) задействованы духовые инструменты самых разных строев, в том числе и вышедших из употребления, особенно у кларнетов, труб, валторн; 2) в оркестр введены флейта пикколо, арфа, большая группа меди с тромбонами; 3) группа ударных расширена за счет ансамбля «турецкой музыки», солдатского барабана и редко применяемого в балетных партитурах тамтама; 4) на страницах рукописи, как это часто наблюдается в данный период, встречаются разные варианты названия и написания инструментов (Fluto — Flauto, Alto — Violo, Timpani — Timballi, Triangle — Triangilo и др.).

В драме «Аристофан...» на текст А. А. Шаховского композитор использует полный состав классического оркестра (включая тромбоны)<sup>13</sup>, дополненный арфой и ансамблем «янычарской музыки» для отражения древнегреческого колорита времен Аристофана: Flautino, Flauti, Oboi, Clarinetti in B, C, Fagotti, Corni in Es, A, G, Clarini in Es, Trombi in C, D, Es, Tromboni, Timpani in A, B, C, D, Es, Fa, G, Triangoli, Grand Tamburo, Musica Turca, Arpa, Violini, ViOLE, Basso<sup>14</sup>.

Обратимся к особенностям оркестрового стиля в балетах Кавоса.

Партитура «Гения благости» состоит из пяти крупных пьес с произвольной порядковой нумерацией. Инструментовка в трех первых номерах балета довольно скромная и однообразная (парные деревянные и струнные инструменты, а в № 3 к ним добавлена валторна), лишь в двух последних номерах (№№ 1/3/8; 5)<sup>15</sup> использованы трубы, литавры, барабан и ансамбль «турецкой музыки» (вероятно, треугольник, тарелки, большой барабан). Состав оркестра подчеркивает стилевые черты балета — в основном это музыка тор-

жественного шествия наподобие марша или трехдольной чаконы, за исключением характеристичного танца Бахуса в № 1/9. Обратим внимание на помету в № 1/3/8: «Продолжается Марш из Психеи и Амура», которая свидетельствует о введении автоцитаты из более раннего балета Кавоса.

Оркестровка «Ациса и Галатеи» отражает романтические тенденции и отличается новизной красок, дифференциацией тембров, частым применением солирующих инструментов. В балете используются соло кларнета (№ 4, 12, б/н — без номера), валторны (№ 8), арфы и английского рожка (№ 10, б/н), скрипки (№ 18), а также ансамбли духовых и «турецкой музыки» [12].

В «Амуре и Психее» композитор крайне редко применяет полный состав оркестра [10]. Тутти звучит в увертюре, в №№ 3, 6, 8 первого действия, №№ 3, 7 пятого действия. Ряд номеров оркестрован очень скромными, тем не менее утонченными средствами (№№ 2, 7, 9 первого действия, №№ 2 и 5 второго действия, № 6 третьего действия, № 5 пятого действия). В частности, Кавос использует соло различных инструментов — гобоя, кларнета, английского рожка, виолончели и арфы, хор валторн.

Партитура «Молодой островитянки» примечательна неоднократным введением соло кларнета (№№ 2, 4, 15) и арфы (№№ 1, 3, 4, 7, 10, 15). Кавос почти не использует полный инструментальный состав, однако в ряде номеров задействована пышная оркестровка с ударной группой, в том числе с ансамблем «турецкой музыки» [15].

Итак, с началом романтической эпохи в балетную партитуру приходит дифференциация звуковой окраски. Тембры инструментов и отдельных групп приобретают в музыке балетов Кавоса особое семантическое значение. Рассмотрим примеры.

В балетных номерах, связанных с имитацией фольклорной музыки, отметим приемы тембрового варьирования тематического материала. Например, в Allegretto Es-dur из балета «Зефир и Флора», написанном в форме вариаций, тема финала напоминает народную плясовую мелодию, построенную по принципу запева и припева (пример 1).

*Пример 1.* К. Кавос. «Зефир и Флора». Финал второго действия, Allegretto, тема (2 элемента)

The image shows two staves of musical notation for Violini I. The top staff is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The notation shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, characteristic of a dance theme. The bottom staff is also in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat) and is marked 'Allegretto'. It shows a similar melodic line with eighth and sixteenth notes.

В ходе вариаций «запев» переходит от первых скрипок к другим инструментам, а «припев», напоминающий наигрыш, проводится у струнных. В коде финала объем звучания постепенно достигает оркестрового tutti.





В нотном тексте «Амура и Психеи» Кавоса наблюдается типизация музыкальных средств, нередко сочетаемая с устойчивыми оркестровыми тембрами. Позволим себе предположить, что такого рода повторы, наподобие лейтмотивов и лейттембров, возникающие при появлении конкретных персонажей, связаны с их характеристикой. Например, арфу композитор вводит в №№ 1, 2, 3 и 5 второго действия, когда Психея наслаждается водопадами, флорой и фауной садов Амура, а он тайно наблюдает за ней. После этого арфа вводится лишь в пятом действии (№№ 2, 5, 6) — Амур прощает Психею за ее любопытство и воссоединяется с ней. Арфа, как правило, звучит в лирических номерах балета, сопровождая его самые выразительные мелодии. Возможно также, что Кавос имитирует с помощью этого инструмента струящиеся потоки водопадов в каждом из отмеченных действий или полеты божественных существ. Впервые арфа появляется во вступлении увертюры, предвосхищая романтические сцены «Амура и Психеи».

Выразителем чувства любви, открывшегося героям балета, становится английский рожок, нередко выступающий в сопровождении арфы. Впервые он играет в первом действии (№ 5), когда Психея вопрошает оракула о своем будущем супруге. Во втором действии инструмент исполняет чарующую тему, связанную с восторгами Амура и зарождающимися мечтами Психеи. Соло английского рожка вновь появляется в третьем действии — влюбленные остаются ночью наедине. Наконец, в апофеозе балета (№ 6 пятого действия) он играет речитатив в большом многотемном номере дивертисмента.

Тембр валторн выделяется Кавосом неоднократно: это соло в № 2 первого действия, диалог с другими инструментами в увертюре и № 1 второго действия, хор валторн в № 6 заключительного акта. Выразительные сольные темы композитор поручает гобою (№ 4 третьего действия), кларнету (№ 3 второго действия) и виолончели (№ 2 пятого действия). Одновременно с новаторской трактовкой инструментальных тембров Кавос активно включает в партитуру балетов «турецкую музыку». В «Амуре и Психее» она звучит в увертюре, в торжественном танце первого действия (№ 3) во время праздника, в *Andantino* № 3 пятого действия, открывающем дивертисмент и в заключительном номере балета.

Выделим несколько характеристичных номеров балета, связанных, как видится, с образами Зефира, Амура и Нимф (№№ 9 первого действия, 6 второго действия, 1 и 3 третьего действия, 3 и *Andantino* из № 6 пятого действия). В них отмечают такие средства, как пунктирный прерывистый ритм и скачки в мелодии, штрих стаккато, изящная фактура, облегченная оркестровка с солирующими флейтой, гобоем и скрипкой.

В партитуре балета «Ацис и Галатя» важным средством выразительности становятся соло духовых инструментов — кларнета, английского рожка, валторны, используемые для создания пасторальных образов и лирического высказывания [12]. В таких эпизодах балета композитор вводит арфу (№ 10) и *pizzicato* струнных (№ 14). Примечателен третий номер второго действия, представляющий собой большую сцену. По сюжету, Галатя притворяет-

ся влюбленной в Полифема. Амур завязывает ему глаза, а Галатя в это время танцует с Ацисом под всеобщее веселье. Внезапно циклоп срывает повязку, и тогда Галатя подает ему кубок с сонным напитком. «Полифем ослабевает/засыпает/спит»<sup>18</sup>. Кавос создает в этой сцене удивительный эффект. В начале номера выставлена помета: «Турецкую к 3 колену». Это означает добавление к разделам *Allegro* — *Piu vite* партитуры ансамбля «турецкой музыки» с ударными инструментами и, возможно, тромбонами. В *Adagio Harmonia* звучание резко стихает, темп становится медленным, меняется инструментальный тембр — играет кларнет соло и, вероятно, ансамбль духовых, который нередко обозначали словом «*Harmonia*». Такой же прием, отмеченный рецензентом спектакля как весьма удачный, Кавос вводит в балете «Торжество России...»: «Слышна плачевная музыка, потом барабанный бой, удар тамтама, возвещающий убийство Людовика XVI. Наполеон на троне; война <...>. Гром убийственных орудий раздаётся пред Парижем; Франция не может перенести сего нового удара, она упадет на камень, подле урны находящийся. Слышна гармоническая музыка, свыше нисходящая. Является гений России» [1, 198].

В «Молодой островитянке» также особый смысл получают инструментальные тембры, среди которых выделяются арфа, солирующие кларнет, гобой, ансамбль «турецкой музыки» с флейтой и ударными.

Арфу, как мы убедились, Кавос активно применяет в балетах «Амур и Психея», «Зелиса и Альциндор», «Ацис и Галатя». Каждый раз этот тембр связан с образом главной героини, он подчеркивает ее неповторимость. В либретто «Молодой островитянки» инструмент упоминается дважды: «Двое детей Дона Педро танцуют посреди заль, Ельвира играет на арфе»; «Все возбуждает любопытство ея [Тамаиды — А. М.], платье, мебели, картины, инструменты, а особливо арфа» [2]. Арфа задействована в шести номерах балета. Можно предположить, что в № 3 пассаж арфы звучит в момент, когда «Дон Педро <...> вдруг открывает перед нею [Тамаидой — А. М.] занавешенное зеркало» [2].

«Турецкая музыка» входит в состав оркестра шести номеров этого балета, создавая в одних случаях торжественную и помпезную (№№ 7, 16), а в других — экзотическую атмосферу (№№ 11, 14). Особенно колоритно выглядит партитура № 11, написанная с большим юмором: фанфары, триольный ритм труб и басы тромбонов в сочетании с забавными синкопами и тремоло ударных, большой разрыв между верхними и нижними голосами. Все это вносило сказочно-комический эффект и вызывало улыбку у искушенной публики классической эпохи. Вне всякого сомнения, что именно в таких образцах театральной музыки сформировалась почва для исключительного шедевра — марша Черномора из оперы Глинки «Руслан и Людмила».

Роль оркестра значительно возрастает в балете Кавоса «Рауль да Креки». Композитор пишет развернутые симфонические разделы — увертюру, картину бури первого действия, антракты, сближающиеся с крупными инструментальными формами, выделяет лейттембры (скрипка, арфа, кларнет в партиях главных героев), использует изобразительные приемы [6, 40–41]. Образ ар-

фы и ее звучание становятся символами любви супругов де Креки в балете: «I. В сию минуту входит Петр и Креки, уже переодетый в платье пилигрима, и неся арфу на перевязи. <... > “Ты кстати пришел старик на мою свадьбу, говорит Маргарита: у тебя есть арфа, и мы попляшем”. И в радости воображения танцует она перед ним, а Креки спешит аккомпанировать ей на арфе. <... > Наконец Креки предлагает Бодуину повеселиться пляскою крестьян и музыкою своих охотников и его арфы.

II. Аделаида сидит на балконе, играя на арфе романс, который Креки для нее сочинил. <... > Ребенок любитя потом звуками арфы, и Креки спешит удовлетворить любопытству его. <... > Креки удаляет и всех прочих, и потом взяв арфу, начинает играть Романс, им некогда для Графини сочиненный, и который она недавно сама играла на балконе. Едва первые звуки онаго коснулись слуху ея, как уже она пришла в себя, оглядывается, улыбается, берет в свою очередь арфу, и повторяет Романс.

IV. Отпирают дверь темницы Креки, — и Бодуин наслаждается его мучениями. <... > чтоб показать уверенность свою и нестрашимость, Креки берет арфу и играет на оной, воспевая любовь к Аделаиде. Раз[ъ]яренный тиран ломает инструмент» [3, 4–19].

Оркестровка балетов Кавоса отличается новизной красок и дифференциацией тембров, частым применением солирующих инструментов. Персонафикация тембров, применяемая в России на рубеже XVIII–XIX веков не только Кавосом, но и в первую очередь О. А. Козловским, становится устойчивым признаком оркестровки эпохи Романтизма.

Как видим, тембровая драматургия балетов Кавоса, с присущими ей многогранными звуковыми решениями, нередко предопределяется текстами либретто Дидло, с которым постоянно сотрудничал композитор, и сопрягается с эстетическими воззрениями балетмейстера:

«Если же она [публика — А. М.] отдает предпочтение только одному жанру или манере, то теряется все искусство целиком. <... > Что бы вы сказали о картине, в которой используются самые блестящие краски? Ее свежие и соблазнительные цвета понравились бы при первом просмотре, но вскоре осталось бы только блестящее, только мерцающее, сильно утомляющее глаз. Захотелось бы безмятежности, оттенков, теней. Безмятежность — это спокойные жанры, нежные и благородные, жанр арабески — это оттенки, возвышенный жанр — это тени, а ужасный как все блестящее — это комедия. <... > Но все эти замечательные и благородные жанры рано или поздно должны будут надоесть, если не поместить сцены об ужасном скифе, не показать искреннюю радость доброго крестьянина, хитрого деревенского мужика или комичного китайца или негра» [9, 22, 24–25].

Драматургия балетов Дидло построена на глубоких контрастах. Хореограф использует собственные находки, обретающие позднее жизнь в романтическом балете — «воздушные группы», полеты, группы с гирляндами и вуалями, сцены с живыми горлицами. «Невесомости» танцовщиков, изящным пасторальными мотивам, живописной обстановке он противопоставляет ги-



перболизованное буйство стихии, неистовство жутких чудовищ, которые в совокупности станут постоянным атрибутом романтического театра.

Как известно, в формировании музыкального материала балетов Дидло был довольно деспотичен и избирателен, композитор точно соблюдал его рекомендации.

На примере балетов Кавоса мы убеждаемся, что его композиционные замыслы, внешне убедительные и самостоятельные, подкрепляемые мастерством инструментовки и разнообразием оркестровых красок, в действительности были срежиссированы балетмейстером на этапе создания либретто и по-прежнему зависимы от превратностей хореографического искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Вальберх И. И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб., Планета Музыки; Лань, 2010. 336 с.
2. *Дидло Ш. Л.* Молодая островитянка, или Тамаида: балет в двух действиях / соч.[инения] г.[осподина] Дидло; музыка соч.[инения] г.[осподина] Кавоса; декорации г.[осподина] Кондратьева; костюмы г.[осподина] Бабини. СПб., в Типографии Императорского Театра, 1818. 7 с.
3. *Дидло Ш. Л.* Рауль де Креки или Возвращение из крестовых походов: большой пантомимный балет в пяти действиях / сочинения г[осподи]-на Дидло. Музыка соч.[инения] г[осподи]-на Кавоса и ученика его г[осподи]-на Сушкова; декорации гг. [оспод] Кондратьева и Дранше, последняя г[осподи]-на Каноппи; сражения г[осподи]-на Гомбурова; машины г[осподи]-на Бюрсея; костюмы г[осподи]-на Бабини. СПб., в типографии императорских театров, 1819. 24 с.
4. *Джуст А.* «Иван Сусанин» Кавоса-Шаховского: предвестие официальной народности в 1812 году // Реалии и легенды отечественной войны 1812 года / сост. Денисенко С. В. СПб., Тверь: Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом), 2012. С. 154–171.
5. *Максимова А., Пастушкова А.* Опера Катерино Кавоса «Иван Сусанин» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных, № 3 (26), 2018. С. 80–96.
6. *Пешкова Г. Н.* Музыка русского балета первой четверти XIX века. Дисс. <...> канд. искусств. Екатеринбург, 1999. С. 40–41.
7. *Романо А.* Катерино Кавос: легенды и правда об одном венецианском вундеркинде // Русско-итальянский архив X / сост. Д. Рицци, А. Шишкин. Салерно, Universita di Salerno, 2015. С. 31–46. URL: [http://www.v-ivanov.it/files/4/4\\_RIA\\_H.pdf](http://www.v-ivanov.it/files/4/4_RIA_H.pdf)
8. *Giust A.* «Ivan Susanin» di Catterino Cavos, un'opera russa prima dell'Opera russa. Torino: EDT, 2011. VII, 412 p.
9. Psyché et l'Amour, ballet érotique en cinq actes de la composition de M. Didelot. Musique de M. Cavos. Décorations de MM. Gonzalez et Corsini. Les machines par M. Thibault. Les habits par M. Babin. St. Pb., 1809. 47 p. URL: [https://www.google.ru/books/edition/Psych%C3%A9\\_et\\_l\\_Amour\\_ballet\\_%C3%A9rotique\\_en\\_c/LKVXAAAACAAJ?hl=ru&gbpv=1&dq=Psych%C3%A9+et+l%27Amour,+ballet+%C3%A9rotique+en+cinq+actes+de+la+composition+de+M.+Didelot.+Musique+de+M.+Cavos.&printsec=frontcover](https://www.google.ru/books/edition/Psych%C3%A9_et_l_Amour_ballet_%C3%A9rotique_en_c/LKVXAAAACAAJ?hl=ru&gbpv=1&dq=Psych%C3%A9+et+l%27Amour,+ballet+%C3%A9rotique+en+cinq+actes+de+la+composition+de+M.+Didelot.+Musique+de+M.+Cavos.&printsec=frontcover)

## REFERENCES

1. *Val'berh I. I.* Iz arhiva baletmejstera. Dnevniki. Perepiska. Scenarii [Valberg I. I. From the choreographer's archive. Diaries. Correspondence. Scenarios]. 2 ed. SPb., Planeta Muzyki; Lan', 2010. 336 p.
2. *Didlo Sh. L.* Molodaya ostrovityanka, ili Tamaida: balet v dvuh dejstviyah / soch.[ineniya] g.[ospodina] Didlo; muzyka soch.[ineniya] g.[ospodina] Kavosa; dekoracii g.[ospodina] Kondrat'eva; kostyu-

- my g.[ospodina] Babini [Didlot Sh. L. The Young Islander, or Toastmaster: Ballet in two acts / op. M. Didlo; music op. M. Cavos; scenery by M. Condratiev; costumes of M. Babini]. SPb., v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1818. 7 p.
3. *Didlo Sh. L. Raul' de Kreki ili Vozvrashchenie iz krestovyh pohodov: bol'shoj pantomimnyj balet v pyati dejstviyakh / sochineniya g[ospodii]-na Didlo. Muzyka soch.[ineniya] g[ospodii]-na Kavosa i uchenika ego g[ospodii]-na Sushkova; dekoracii gg. [ospod] Kondrat'eva i Dranshe, poslednyaya g[ospodii]-na Canoppi; srazheniya g[ospodii]-na Gomburova; mashiny g[ospodii]-na Byurseya; kostyummy g[ospodii]-na Babini [Didlot Sh. L. Raoul de Crequi or The Return from the Crusades: a large pantomime ballet in five acts / works by m. Didlot. Music op.[inenia] m. Cavos and his disciple m. Sushkov; decorations of m. Condratiev and Dranche, the last m. Canoppi; battles m. Gomburov; cars m. Bursey; costumes m. Babini]. SPb., v tipografii imperatorskikh teatrov, 1819. 24 p.*
  4. *Dzhust A. «Ivan Susanin» Kavosa-Shahovskogo: predvestie oficial'noj narodnosti v 1812 godu // Realii i legendy otechestvennoj vojny 1812 goda [Just A. «Ivan Susanin» Kavos-Shakhovskiy: the harbinger of the official nationality in 1812 // Realities and legends of the Patriotic War of 1812]. Edited by comp. S. V. Denisenko. SPb., Tver: Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House), 2012. P. 154–171.*
  5. *Maksimova A., Pastushkova A. Opera Katerino Kavosa «Ivan Susanin» // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Maximova A., Pastushkova A. Opera by Caterino Cavos «Ivan Susanin» // Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. № 3 (26), 2018. P. 80–96.*
  6. *Peshkova G. N. Muzyka russkogo baleta pervoj chetverti XIX veka. Diss. <...> kand. iskusstv. [Peshkova G. N. Music of the Russian ballet of the first quarter of the XIX century. Dis. <...> cand. arts]. Ekaterinburg, 1999. P. 40–41.*
  7. *Romano A. Katerino Kavos: legendy i pravda ob odnom venecianskom vunderkinde // Russko-ital'yanskij arhiv X [Romano A. Caterino Cavos: Legends and the truth about a Venetian prodigy]. Edited by comp. D. Ricci, A. Shishkin. Salerno, Universita di Salerno, 2015. P. 31–46. URL: [http://www.v-ivanov.it/files/4/4\\_RIA\\_H.pdf](http://www.v-ivanov.it/files/4/4_RIA_H.pdf)*
  8. *Giust A. «Ivan Susanin» di Catterino Cavos, un'opera russa prima dell'Opera russa [Giust A. «Ivan Susanin» by Catterino Cavos, a Russian opera before the Russian Opera]. Torino: EDT, 2011. VII, 412 p.*
  9. *Psyché et l'Amour, ballet érotique en cinq actes de la composition de M. Didelot. Musique de M. Cavos. Décorations de MM. Gonzague et Corsini. Les machines par M. Thibault. Les habits par M. Babini [Psyche and Amour, erotic ballet in five acts from the composition of M. Didelot. Music by M. Cavos. Decorations by Messrs. Gonzaga and Corsini. The machines by M. Thibault. The clothes by M. Babini]. Saint-Petersburg, 1809. 47 p. URL: [https://www.google.ru/books/edition/Psych%C3%A9\\_et\\_l'Amour\\_ballet\\_%C3%A9rotique\\_en\\_c/LKVXAAAACAAJ?hl=ru&gbpv=1&dq=Psych%C3%A9+et+l'Amour,+ballet+%C3%A9rotique+en+cinq+actes+de+la+composition+de+M.+Didelot.+Musique+de+M.+Cavos.&printsec=frontcover](https://www.google.ru/books/edition/Psych%C3%A9_et_l'Amour_ballet_%C3%A9rotique_en_c/LKVXAAAACAAJ?hl=ru&gbpv=1&dq=Psych%C3%A9+et+l'Amour,+ballet+%C3%A9rotique+en+cinq+actes+de+la+composition+de+M.+Didelot.+Musique+de+M.+Cavos.&printsec=frontcover)*

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> О новых фактах биографии Кавоса, в том числе о дате рождения композитора, см. [7]. Среди новейших работ о творчестве композитора — [4], [5], [8].
- <sup>2</sup> Репетитор — переложение партитуры для одной, двух скрипок или для скрипки с солирующим инструментом с целью проведения репетиций с танцовщиками.
- <sup>3</sup> Кларин (лат. Clarion) — медный духовой инструмент наподобие горна, трубы или сигнального рожка, издающий звуки высокой частоты.
- <sup>4</sup> Напомним, что «турецкая» или «янычарская музыка» исполнялась духовыми и ударными, нередко военными, инструментами. В XVIII веке она привлекалась композиторами для создания экзотического колорита, а также курьезных ситуаций. Нередко для этого использовали треугольник, тарелки и большой барабан.

- <sup>5</sup> В № 1 балета «Зефир и Флора» инструменты обозначены: Clarinetti, Petit Tamboure, Grosse Casse, Cello.
- <sup>6</sup> *Кавос К. А.* Зефир и Флора. ЦМБ, I4 С. 383 1–2/п. Z. et F., № 4317.
- <sup>7</sup> *Кавос К. А.* Амур и Психея. Партитура. ЦМБ. I4 С.383/ п. А. et P., № 4409.
- <sup>8</sup> Иначе: flauto ottavino (ит.), то есть piccolo.
- <sup>9</sup> Фр.: солдатский барабан.
- <sup>10</sup> *Кавос К. А.* Гений благости. ЦМБ, I4 B16/Ген., № 19335 (партитура), I4 A/o. Ген., № 15542 (оркестровые голоса).
- <sup>11</sup> *Кавос К. А.* Ацис и Галатя. ЦМБ, I4 K126,5/п. А. и Г., № 4361 (партитура), I4 K126,5/o. А. и Г., № 15469 (оркестровые голоса).
- <sup>12</sup> *Кавос К. А.* Молодая островитянка. ЦМБ, I 4 K 126.5 / П. МО, № 4354.
- <sup>13</sup> *Кавос К. А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники». Партитура, оркестровые партии /Шаховской/. РНММ. Ф. 165 № 953.
- <sup>14</sup> Партия виолончелей и контрабасов.
- <sup>15</sup> В нотах некоторые номера отмечены неоднократно, например, номер первый также исполнялся под номером третьим и восьмым. Иногда номера были вставными, не обозначенными определенным номером. Все эти особенности обусловлены проблемой купюр и перестановок.
- <sup>16</sup> Флажолет — старинная флейта высокого регистра, предшественница флейты-пикколо. Инструмент характерен для ансамбля «турецкой музыки».
- <sup>17</sup> *Кавос К. А.* Ополчение, или Любовь к Отечеству. ЦМБ, I4K.126.5/ре. Люб. № 11422 (репетитор), VII. IK.126.5/п. О. №4447 (партитура).
- <sup>18</sup> Помета в партитуре.