

## О петербургской карьере Карло Соливы

*Статья посвящена петербургскому периоду жизни и творчества итальянского композитора, дирижера, преподавателя пения и нотоиздателя Карло Эвазио Соливы (1791–1853). Особое внимание уделяется вкладу Соливы в дело подготовки певцов для русской оперы.*

*Ключевые слова: Карло Солива, опера, капельмейстер, директор музыки, контракт, театральное училище, Петербург.*

Карло Эвазио Солива (27.11.1791, Казале-Монферрато — 20.12.1853, Париж) — композитор, преподаватель пения, дирижер, организатор концертов, нотоиздатель, известный во многих европейских музыкальных столицах: в Милане, Дрездене, Варшаве, Петербурге, Вене<sup>1</sup>, Париже. В Варшаве Солива служил около десяти лет, в Петербурге музыкант работал по контракту с 1832 по 1841 год<sup>2</sup>. Петербургский период, несмотря на сохранившиеся документы, рукописные и печатные, наименее изучен; о деятельности Соливы в Варшаве в основном известно благодаря письмам Ф. Шопена.

В молодом возрасте Карло Эвазио Солива прославился как оперный композитор. По окончании Миланской консерватории (класс фортепиано Ф. Поллини, класс гармонии и контрапункта Б. Азиоли и В. Федеричи) он успешно дебютировал 3 сентября 1816 года в Ла Скала с оперой *La testa di bronzo* («Бронзовая голова») по либретто Ф. Романи. Опера имела огромный успех и выдержала сорок пять (!) представлений, была хорошо принята также в Дрездене в 1818 году.

---

<sup>1</sup> В Вене Солива познакомился с Бетховеном, посвятил ему Большое концертное трио для фортепиано, арфы (или двух фортепиано) и альты. Об этом — в письме Бетховена Соливе от 9 февраля 1821 г. См.: Письма Бетховена. 1817–1822 / Сост., вступит. статья и коммент. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной, пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. М., 1986. С. 440.

<sup>2</sup> Многие источники грешат неточностями относительно окончания срока службы в Петербурге. К. Э. Солива был уволен 10 января 1841 г. См.: РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (3/935). Ед. хр. 64; РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5630.

Стендаль, обладавший музыкальным опытом, вкусом и интуицией, так описывал *La testa di bronzo*:

...Солива превосходит в отношении драматизма. В его произведении мало пения... Солива бесподобен в ансамблях и облигатных речитативах, рисующих характер... Это возвышенно. Лучшие трагедии холодны по сравнению с этим. Подобно Корреджо, Солива знает цену размерам вещи; его музыка не затягивается и на две лишние секунды; он опускает, синкопирует все, что ухо само предугадывает; сжимает, уплотняет идеи. Это так же прекрасно, как самые живые симфонии Гайдна<sup>3</sup>.

В то же время Стендаль, посвятивший опере *La testa di bronzo* немало восторженных строк, предсказал неуспех последующих музыкально-театральных сочинений Соливы:

Впрочем, я слишком рискую; надо увидеть его второе произведение. Если подражание Моцарту усилится, а драматизм ослабеет, — тогда это человек, который нашел в своем сердце только одну оперу — явление, обычное для музыкального дарования<sup>4</sup>.

Корреспондент «Альгемайне музикалише цайтунг» после премьеры в Милане критиковал написанную в жанре семисерия оперу Соливы *La zingara delle Asturie* («Цыганка из Астурии») и сожалел о не оправдавшихся надеждах. Он упрекал композитора, для которого Моцарт был настоящим кумиром, в плагиате<sup>5</sup>:

Сторонники Соливы после первого акта принялись вызывать его на сцену... Второй акт был столь беден, что они приняли его очень холодно и в конце концов освистали<sup>6</sup>.

Как антироссиниевский феномен забытые оперы Соливы представляют несомненный интерес для историков музыкального театра. «Несмотря на то что творчество Соливы находится в тени Россини, Беллини и Дони-

---

<sup>3</sup> Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Стендаль. Собрание сочинений / Под ред. А. А. Смирнова и Б. Г. Реизова, пер., вступ. статья и примеч. Б. М. Энгельгардта. Т. 11. Л., 1936. С. 24–25.

<sup>4</sup> Там же. С. 27–28.

<sup>5</sup> Указывалось на заимствования из арии Тамино, различные места из «Дон-Жуана».

<sup>6</sup> Allgemeine musikalische Zeitung. 1817. Т. 19. № 37. S. 629.

цетти, у него есть значительные художественные достижения, и вклад Соливы в развитие итальянской музыки в Европе достоин внимания»<sup>7</sup>. Итак, *Berenice d'Armenia* («Береника Армянская», либретто И. Ферретти, постановка в Турине, 1817), *La zingara delle Asturie* («Цыганка из Астурии», либретто Ф. Романи, Милан, 1817), *Giulia e Sesto Pompeo* («Юлия и Секст Помпей», либретто Б. Перотти, Милан, 1818) не принесли композитору успеха.

В 1821 году благодаря связям с миланской аристократией Солива перебирается в Варшаву. Шестого июля 1821 года он назначается на должность «директора консерватории по части вокальной музыки с жалованием по 10800 злотых»<sup>8</sup>. В 1824-м Солива возвращается в Милан для постановки своей новой оперы *Elena e Malvina* («Елена и Мальвина», либретто Ф. Романи). Сцены и дуэты из этой оперы активно включались в концертные программы<sup>9</sup>, арии — по традициям того времени — в сочинения других композиторов. «Наибольший эффект,— писал Ф. Шопен о премьеры в Варшаве оперы Ф. Паэра „Агнесса“,— производит [вставная] ария Соливы во втором акте, хотя я и знал, что она может произвести эффект, но столь большого я не ожидал»<sup>10</sup>.

В Петербурге в 1833 году в Большом театре с успехом шла опера Соливы «Китайские девицы, или Три рода драматического искусства» по либретто П. Метастазियो в переводе Р. Зотова<sup>11</sup>. Определенные успехи Солива делал в камерно-вокальной и камерно-инструментальной музыке, в которой ощутимо воздействие венской классики. Начиная с варшавских лет и особенно в конце жизни композитор оказывал предпочтение духовной музыке. 8 августа 1851 года Солива становится почетным членом академии Св. Цецилии в Риме.

Служба Соливы при варшавской консерватории «по уважению отличного усердия учителя пения» согласно императорскому повелению была причислена «к продолжаемому им служению» в Петербурге<sup>12</sup>. Однако

<sup>7</sup> MGG: Т. 12. Окт. 1989. С. 842–843.

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 60. Ед. хр. 471. 1835 г. Л. 7.

<sup>9</sup> «...Затем Майерова спела, лучше чем когда-либо, арию Соливы из *Елены и Мальвины*...». Речь идет о втором концерте Шопена в Национальном театре 22 марта 1830 года в Варшаве, где он исполнил вразбивку свой Концерт для фортепиано с оркестром f-moll, ор. 21. См.: Ф. Шопен. Письма. Т. 1. / Составление, комментарии, вступительная статья, краткая летопись жизни и творчества Ф. Шопена Г. С. Кухарского, переводы писем Г. С. Кухарского и С. А. Семеновского; изд. 2-е, дополненное. М., 1976. С. 147; также об исполнении дуэтов из «Елены и Мальвины» см.: *The Harmonicon*, 1828. P. 138; *The Athenaeum*, 1828, P. 475.

<sup>10</sup> Ф. Шопен. Письма. Том первый. С. 164.

<sup>11</sup> Опера давалась в бенефис композитора в мае 1833 г. См.: *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть II. СПб. 1877. С. 33.

<sup>12</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 60. Ед. хр. 471. 1835 г. Л. 9.

в Варшаве талант его как общественного музыкального деятеля проявился ярче. В Варшаве он был по-настоящему *публичной* фигурой наряду с Ю. Эльснером и К. Курпиньским: дирижером, организатором концертов светской и духовной музыки, музыкальных светских раутов. В одном из писем Ф. Шопен пишет:

Я был вчера на вечере у Соливы... Г [ладковская] пела арию, специально для неё присочиненную Соливой в оперу, которая будет ее коронным номером; в ней есть действительно красивые места, где он сумел приноровиться к её голосу<sup>13</sup>.

Речь идет не только о композиторских достоинствах. Солива имел репутацию хорошего педагога по вокалу; вероятно, ему удалось даже создать себе *имя*, которое несколько мифологизировано в романе Оржеховской:

Профессор Карло Солива, итальянец по происхождению, считался лучшим преподавателем пения в Варшаве. Когда-то давно он будто бы узнал секрет знаменитого певца Томазини, который перед своей кончиной открыл его Соливе... Его ученики никогда не могли сказать, в чем заключается метод их учителя. Но им все завидовали, так как попасть к Соливе было очень трудно<sup>14</sup>.

В Варшаве Солива становится учредителем нотного издательства и выступает составителем разного рода тематических сборников. Некоторые из них сохранились в Российской национальной библиотеке<sup>15</sup>. Наиболее ценный экземпляр — «Траурная месса на смерть императора Александра I»<sup>16</sup>. На титуле — фамилия Соливы, однако музыка всех частей, за исключением трех номеров (двух — Керубини и одного — Сальери), принадлежит Козловскому<sup>17</sup>. Месса была исполнена в кафедральном

<sup>13</sup> Ф. Шопен. Письма. Том первый. С. 164.

<sup>14</sup> Оржеховская Ф. М. Шопен. Роман. М., 1959. С. 96.

<sup>15</sup> В фонде ОНИИМЗ РНБ.

<sup>16</sup> Messe funèbre pour le service de feu sa majesté Alexandre I-er empereur de toutes les Russies, roi de Pologne: [pour chœur et orchestre, pour chœur et piano] / exécutée dans l'Église cathédrale de Varsovie le 7. Avril 1826 par mm. les amateurs, artistes et élèves du Conservatoire; arrangée et dédiée à s. a. j. Monseigneur le grand duc Constantin cesarewitch par C. Soliva. — [Partition, partition chant et piano]. — A Varsovie: de la Litographie du Conservatoire Royal, [1826].

<sup>17</sup> В MGG и других источниках месса приведена как сочинение Козловского в аранжировке Соливы. См.: Baldi S. Soliva C. E. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil. B. 15. Kassel: Bärenreiter, 2006. S. 1026.

соборе Варшавы 7 апреля 1826 года. Следует обратить внимание на факт посвящения мессы великому князю Константину Николаевичу.

Интересы Соливы как вокального педагога нашли отражение в сборниках обучающего характера, что подтверждается наличием в фондах ОНИИМЗ РНБ специальных изданий. Это: Шесть дуэтов для сопрано и тенора с клавишембало, сочиненные Керубини и составленные Maestro di Capelle de Imperatore dell Russie, «Школа пения... 2-я часть (экзерсисы и отрывки сольфеджио лучших учителей Цингарелли, Россини, Керубини, Крешентини, Винтера), опубликованная Соливой». Экземпляр имеет титул на французском языке: *Ecole de Chant du Conservatoire de Musique de Varsovie, 2-e partie, contenant des Exercices et Solfèges extraits des meilleurs Maitres et publiés par Soliva*<sup>18</sup>.

В доме Соливы, по-видимому, часто устраивались музыкальные вечера, концерты по типу салона, где выступали как местные (в том числе и ученицы Соливы), так и приезжие музыканты. «Пани Буржуа-Широли, прекрасный альт, — отмечал Шопен, — два раза пела на музыкальных вечерах у Соливы»<sup>19</sup>. «...Этот француз из Петербурга, которого приняли за Филда, оказался учеником Парижской консерв [атории], фамилия его Д у н с т. Он был у Соливы и, как мне говорили, собирался прийти ко мне...»<sup>20</sup>, — общал Шопен Т. Войцеховскому.

Одна из самых важных инициатив Соливы связана с событием абсолютно уникальным в творческой биографии Шопена. Именно Солива дирижировал прощальным концертом Ф. Шопена в Национальном театре 11 октября 1830 года<sup>21</sup> (2 ноября этого года Фридерик Шопен покинул Варшаву навсегда). «Если бы Солива не взял моих партитур домой, не просмотрел их и не дирижировал так, чтобы я не мог мчаться сломя голову, то не знаю, как было бы вчера. Но он так сумел нас всех все время сдерживать, что никогда, говорю Тебе, еще мне не случалось играть с оркестром так спокойно»<sup>22</sup>, — писал Шопен о первом публичном исполне-

<sup>18</sup> Собственно сольфеджио, включающее гаммы F-dur, E dur, e-moll, хроматическую, группетто, написаны Соливой. Названия даются по-итальянски и по-польски. Польские нотные библиографические издания данный источник не указывают. Немецкие (MGG) и итальянские (Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (Torino, UTET, 1999) энциклопедии ссылаются на польское издание *Szkola spiewu konserwatorium muzycznego w Warszawie*, 1827.

<sup>19</sup> Ф. Шопен. Письма. Том первый. С. 144.

<sup>20</sup> Там же. С. 153.

<sup>21</sup> Дирижер К. Курпинский записал в своем «Дневнике»: «...Пан Шопен извинился передо мной за то, что Солива сделал ему предложение дирижировать его концертом — тем лучше. Я буду спокойно слушать...» Цит. по: Ф. Шопен. Письма. Том первый. С. 184.

<sup>22</sup> Там же. С. 183.

нии Концерта № 1 для фортепиано с оркестром е-moll ор. 11 своему другу Т. Войцеховскому. Это письмо написано уже в тот период, когда Шопена явно раздражало поведение Соливы:

Гладковская под управлением Курпиньского будет петь Анусю... Это не помешает Итальянцу (а именно так Шопен в своих последних письмах варшавского периода называет Соливу. — *Г.П.*) через несколько лет занять место капельмейстера (Варшавской оперы. — *Г.П.*), потому что Курпиньсьё (Курпиньский. — *Г.П.*) хлопочет о месте в Петербурге (сообщено мне по секрету)<sup>23</sup>.

Шопен ошибся в своих прогнозах. После Польского восстания и закрытия Варшавской консерватории в Петербург в 1832 году перебрался К.Э. Солива. Музыкант претендовал на особый статус, и, как можно судить по документам, ему помог министр императорского двора при покровительстве императора Николая I.

Приведу фрагменты из переписки министра императорского двора П.М. Волконского и директора императорских театров князя С.С. Гагарина<sup>24</sup>.

4 августа 1832

Вследствие официальных писем, адресованных от имени Вашего сиятельства... прибыл сей последний (варшавский капельмейстер Солива. — *Г.П.*) в С.-Петербург и явился ко мне. На основании упомянутых писем заключен мною с ним контракт. Но как должность, на которую он определен, ныне занята г.Кавосом, то я испрашиваю по сему предмету особенного разрешения Вашего Сиятельства, — коим бы я мог руководствоваться как для увольнения одного, так и для введения в должность другого. При чем с моей стороны полагаю, что в случае увольнения Кавоса от звания капельмейстера российской труппы, оставить его в должности директора музыки <...>.

Князь Сергей Гагарин<sup>25</sup> (*Ил. 1*).

---

<sup>23</sup> Там же. С. 177. Письмо написано 12 октября 1830.

<sup>24</sup> Краткие выдержки из переписки приводятся И.Ф. Петровской. См.: *Петровская И. Ф. К истории оперного театра в Петербурге в 1801–1840 гг. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1997. М., Наука, 1998. С. 195–196.*

<sup>25</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Ед. хр. 258. Л. 1.

№ 4119. 4 Августа 1832.

Ваше письмо, адресованное от имени Вашего Имения Генералу Русскимъ Генералу Варшавскому Намивъ министру, Соколову, прибывши сей последний въ Петербургъ и явивши ко мнѣ. На семъ предметѣ, упоминаемая писемъ записки Федосеева, касавшейся много съ мнѣмъ Кооптрахтъ. Какого же, по моему какъ должность, на которую онъ назначенъ, и какою, какъ должность Т. Кавосова, вообще не ругать и испрашиваю по сему предмету особеннаго разрешения Вашего Имения, — коли бы и моя служба водворялась, какъ для увольнения одного, такъ и для введения въ должность другаго. — При томъ съ моей стороны полагаю, что въ случаѣ увольнения Кавоса отъ званія Намивъ министра Россійской Имперіи, оставитъ его въ должности Директора мурзика, каковую должность онъ со смерти Митюларнаго Советника Еринова исполнилъ досель безъ мажоранты, и для коей мурзика бы было приискать, по долговременности его службы, опытности и усердію къ сохранению

4 Авг. 1832.

Ил. 1. Письмо С. С. Гагарина П. М. Волконскому. Публикуется впервые

высока Дирекции, — а какъ вѣстать  
съ тѣмъ Директоръ Англиской Группы  
ны Тедже, оказывается слабымъ и  
котораго пути и приидя предполагалось  
уволитъ, — то я намеренъ съ  
сокращеніемъ его условнаго времени, уволить  
его, поручить также и сію должность  
Т. Павлову, кого знамъ похвалъ ру-  
каться за хорошии успѣхи и порядкомъ  
по сѣ части.

Императоръ Николай Павловичъ

А-480  
Августа 3<sup>го</sup> дня  
1832. года

Солива был приглашен Волконским на должность, с которой многие годы безупречно справлялся другой итальянский капельмейстер — а именно К. А. Кавос<sup>26</sup>.

Однако, несмотря на очевидные преимущества Кавоса в должности директора музыки перед новым капельмейстером, министр двора требовал полной отставки заслуженного музыканта:

На представление Вашего Сиятельства от 13-го сего августа № 537, нужным считаю уведомить Вас, что поелику театральный оркестр под управлением капельмейстера Кавоса до сих пор был худо дирижирован, о чем Его Императорское Величество неоднократно изволил мне замечать, то и предлагал я заменить его, Кавоса, лучшим капельмейстером, который бы привел оркестр в надлежащий порядок. По уважению сего я не могу согласиться оставить его директором музыки, а предлагаю Вашему Сиятельству должность сию поручить капельмейстеру Соливе...

Подписано: министр императорского двора князь Волконский<sup>27</sup> (Ил. 2).

Благодаря доводам Гагарина в пользу Кавоса, который за тридцать лет работы при театрах приобрел «совершенное знание» людей и различных институций, был достигнут некий компромисс. «Если Солива усердно займется возложенными на него обязанностями, — писал Волконский, — то действительно, как он сам в том сознается, не достанет ему времени исправлять многочисленные занятия по званию директора музыки»<sup>28</sup>.

И только 3 сентября 1832 года Волконский принял решение, учитывающее интересы обоих музыкантов, однако совершенно очевидно, на чьей он стороне:

Господину директору императорских Санкт-Петербургских театров  
По уважению причин, изъясненных в представлении Вашего Сиятельства от 3 сего сентября, я разрешаю капельмейстера

---

<sup>26</sup> Итальянский капельмейстер Катерино Кавос (1775, Венеция — 1840, Санкт-Петербург) приехал в Петербург в 1797 г. в качестве капельмейстера труппы Д. Астариты (Gennaro Astarita). Заключенный с Кавосом в 1803 г. контракт дал ему звание инспектора музыки и должность капельмейстера итальянской и российской труппы. Должность капельмейстера обязывала сочинять, режиссировать, репетировать и дирижировать оперы, переделывать в случае необходимости партии для имеющих голосов. По тому же контракту он обязывался обучать пению воспитанников театрального училища, Екатерининского института, с 1811 по 1829 — Смольного.

<sup>27</sup> Там же. Л. 6.

<sup>28</sup> Там же. Л. 7.

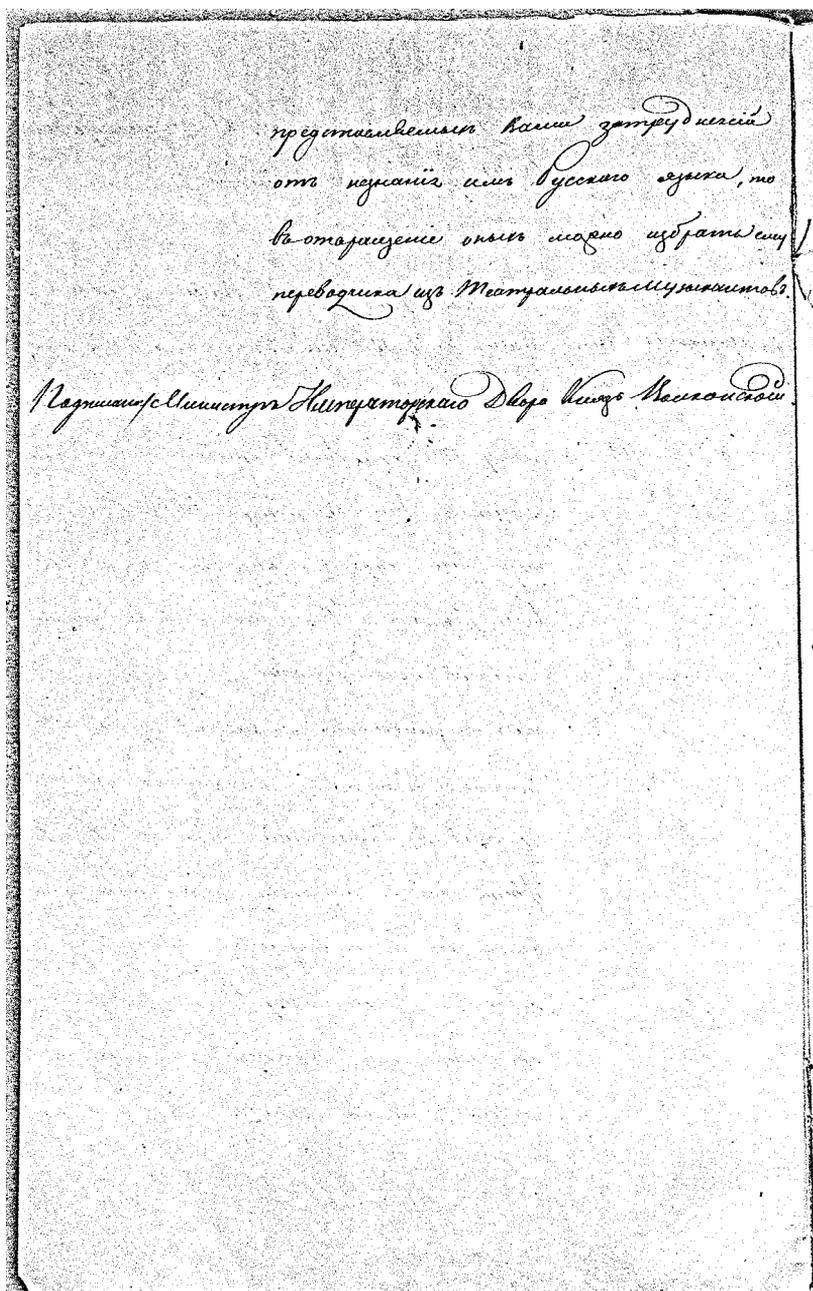
6.

Господину Директору Императорских  
Петербургских Театровъ.

по 2 Индигии  
Волконского С.С.  
№ 2910.

На представлении Вашего Высочай-  
шего отъ отъ 13<sup>го</sup> сего Января № 537, ну-  
мера сего удостоить Вас, что по-  
лучу Театральнай артисты Подполков-  
ника Капитанейтера Павла до сего  
пора была судо директоровъ, о томъ въ  
Императорско Высочайше подполковни-  
кошномъ моемъ рапортѣ; то и предлага-  
ю и рапортить его Кааса получить  
Капитанейтеромъ, который бы получилъ  
артисты Индигации поведомъ. Но ува-  
живъ сего я не могу согласиться ста-  
вить его Директоромъ музыки, а  
предлагаю Вашему Высочайшему  
директору сего получить Капитаней-  
теру Павла. Тамъ казаетокъ до-

Ил. 2. Письмо П. М. Волконского С. С. Гагарину



Ил. 2. (Продолжение)

русской труппы Кавоса, по увольнении от сей обязанности<sup>29</sup>, оставить в должности директора театральной музыки, но с тем чтобы капельмейстеру Солива<sup>30</sup> на него [повода?] жаловаться, и чтобы между ними никогда не происходило споров в выборе музыкантов.

Подпись: министр императорского двора  
князь Волконский<sup>31</sup>

Продвижение Соливы по служебной лестнице в Петербурге — важный и неизвестный эпизод в биографии Кавоса, для изучения которого необходимо привлечение других источников<sup>32</sup>.

В контракте Соливы<sup>33</sup> прописан стандартный перечень обязанностей, соответствующий статусу *капельмейстера*:

Италийский уроженец, переехал из Варшавы... обязан в качестве капельмейстера дирижировать оркестром при русских и немецких операх и во всех прочих представлениях, в коих будет употребляем большой оперный оркестр, также дирижировать и все оперные репетиции на фортепиано или квартетные партии и стараться образовать голоса и методу пения артистов, занимающих разные роли; сверх того обязан проходить с оперными певцами для усовершенствования методы выученных ими партий. Сверх сих должностей обязать сего Соливы также по требованию дирекции сочинять музыку... исправно писать музыку недостающую к балетам и сочинять оную по надобностям высочайшего двора<sup>34</sup>.

Кроме распоряжений по театру и при дворе, ему также было поручено обучение до десяти воспитанников театральной школы с тем, чтобы «сделать их способными к занятиям первых ролей русской оперы и, сверх

---

<sup>29</sup> Кавос был утвержден дирижером императорской немецкой труппы.

<sup>30</sup> Далее вычеркнуто: *не имеет никогда*.

<sup>31</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Ед. хр. 268. Л. 10.

<sup>32</sup> К 1832 г. авторитет К. Кавоса как музыкального деятеля — композитора, капельмейстера, вокального педагога, инспектора оркестров, инициатора театральных реформ — был неоспорим. Таким образом, возникший инцидент, с точки зрения политики управления оперными труппами, представляется необъяснимым. Как и причина нареканий со стороны Николая I.

<sup>33</sup> Составлен 4 августа 1832 г.

<sup>34</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5630. В контракте Солива именуется Шарль.

того, заниматься улучшением хоров»<sup>35</sup>. Спустя короткое время Солива был назначен в училище<sup>36</sup> также учителем теории элементарного класса музыки.

Жалованье Соливы составило 8 тыс. рублей банковскими ассигнациями в год, сверх того ему ежегодно назначался бенефис на казенных расходах «с предоставлением ему права избирать для одного новую оперу с предварительным рассмотрением оной дирекцию»<sup>37</sup>.

Несмотря на огромное число обязанностей, возложенных на Соливу по театру, театральной школе и при дворе, свидетельств, воспоминаний о пребывании итальянского музыканта в Петербурге сохранилось немного. Очевидно, что в северной столице Солива не был среди «законодателей» музыкальной жизни, как в Варшаве. Скорее можно говорить о его причастности к дому и салону Виельгорских, об авторитете профессионала (теоретика) в избранных музыкальных кругах, о репутации хорошего вокального педагога, что позволило ему, например, по рекомендации графини Росси<sup>38</sup> стать учителем великой княжны Александры Николаевны<sup>39</sup>.

Самую яркую характеристику Соливы оставил в своих воспоминаниях не кто иной, как М. И. Глинка. «У графа Вельгорского великим постом исполнили 7-ю симфонию Бетховена необыкновенно удачно. Первые скрипки: Львов, Бём, Ромберг и Маурер — играли с неподдельным увлечением. После *adagio* профессор музыки в Театральном училище Soliva, отличнейший теоретик, подпрыгнул, воскликнув: „E una cosa che fa stupore!“<sup>40</sup>».

Глинка предельно точен: схвачен темперамент Соливы: «подпрыгнул, воскликнув», использована превосходная степень: «отличнейший теоретик», и, наконец, итальянская фраза, введенная цитатно, указывает, что *stupore* (оцепенение, потрясение, ступор) испытал и Глинка, это и его

---

<sup>35</sup> Там же. Л. 6.

<sup>36</sup> До 1825 года — театральная школа, далее — театральное училище. Однако в делопроизводстве использовались оба названия.

<sup>37</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5630.

<sup>38</sup> С немецкой певицей Генриеттой Зонтаг (с 1828 — графиня Росси) Солива познакомился в Варшаве. «Я был у неё однажды и застал Соливу с паннами — они пели ей при мне тот его [Соливы] дуэт, который нечто *barbara sorte* (в варварском духе. — *итал.*), а в конце мажор, — писал Шопен Т. Войцеховскому 5 июня 1830 г. См.: Ф. Шопен. Письма. Том первый. С. 161. В Петербурге Зонтаг-Росси проживала в 1837–1848 гг., выступала в салонах и благотворительных концертах.

<sup>39</sup> Отечественные записки. 1866. Т. 168. С. 112. В РНБ сохранилось концертное вокальное сочинение Соливы *Ballade et Chansonnette*, посвященное *Madame la Grande Duchesse Alexandra Nicolaevna*. Датировано: Баллада — 28 марта 1840, Шансоньетта — 16 апреля 1841.

<sup>40</sup> Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 65.

переживание. Глинка не раз упоминал Соливу в своих «Записках». Во время работы в придворной капелле в 1837 году он писал, что «сблизился с профессором театрального училища Солива; для него приказал разучить двуххорную фугу Сарти (из его оратории.— Г.П.), которую произвели успешно»<sup>41</sup>. Думается, «поручение» Глинки было созвучно интересам самого Соливы, в частности, поискам в сфере духовной музыки. Из архивных документов известно о сочинении «капельмейстером Соливою» Духовного концерта для четырех голосов в 1835 году. Концерт «прошел испытание» в придворном певческом хоре<sup>42</sup>.

Солива, как и К. Майер, Л. Маурер,— в числе «музыкантов-наставников» Глинки. Глинка писал: «В одном месте *adagio* я воспользовался дельным замечанием Солива насчет движения басов...»<sup>43</sup> Он вспоминал также: «Я иногда заходил к Солива и намерен был упражняться с ним в строгом штиле, но эти занятия остались безуспешны, и вследствие каких-то вздорных сплетен мы с ним решительно поссорились»<sup>44</sup>.

В театральной училище Соливае было поручено обучение (до десяти) воспитанников с тем, чтобы «сделать их способными к занятиям первых ролей русской оперы». Задача почетная (ведь речь идет о «первых ролях»!) и практически невыполнимая; невыполнимая прежде всего потому, что училище было ориентировано на балет. Главным его распорядителем во времена Соливы был известный балетмейстер Ш. Дидло. Как профессор пения Солива не мог и не хотел мириться с порядками в училище, с его укладом и бытом.

Солива не без основания полагал, что «единственный способ достигнуть предположенной цели возрождения русской оперы есть совершенное отделение класса пения от театрального училища, доверив управление оною строгому и просвещенному надзору»<sup>45</sup>. С таким ходатайством Солива выступал неоднократно. Еще в 1833 году вместе с флейтистом Ж. Гийу<sup>46</sup> он представил министру императорского двора проект учреждения школы по образцу европейских<sup>47</sup>. И это послужило основой для

<sup>41</sup> Там же. С. 77.

<sup>42</sup> См. об этом: РГИА. Ф. 472. Оп. 2. Ед. хр. 730. Л. 1–2. Ноты не обнаружены.

<sup>43</sup> Глинка М.И. Записки. С. 78. Речь идет о сцене Вани с добавленными фрагментами.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (3/935). Ед. хр. 64. Л. 4 об.

<sup>46</sup> Гийу Жозеф (Joseph Guillou, 1787, Париж — 1853, Санкт-Петербург) — французский флейтист-виртуоз, композитор, музыкальный критик. Солист оркестра Гранд-опера, профессор Парижской консерватории, с 1831 г. служил в дирекции императорских театров в Петербурге, в 1846–1848 гг. издавал журнал *L'artiste Russe*, был автором либретто оперы А. Ф. Львова «Бьянка и Гуальтеро» (1843).

<sup>47</sup> См.: РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Ед. хр. 546.

первого конфликта Соливы с новым директором императорских театров А. М. Гедеоновым: «Нравы, обычаи, климат нашего отечества, — писал Гедеонов, — совершенно препятствуют... устройству театрального училища по образцу Парижской консерватории»<sup>48</sup>.

По окончании контракта в декабре 1841 года Солива писал князю Волконскому, что его ученики «беспременно отвлекаемы от главного их занятия либо для изучения водевилей, либо для представления балетов»<sup>49</sup>. Музыкант сетовал на то, что неокрепшие голоса страдают «от насморков, болезней горла» и правил, принятых театральным училищем, в частности от того, что «ученики его должны для обеденного стола дожидаться возвращения от репетиций прочих воспитанников»<sup>50</sup>. Солива вновь ратовал за реформу театрального образования, указывая на ее существенные пробелы. Он писал, что воспитанники «не знают ни итальянского, ни французского, ни немецкого языков, не учатся бальным танцам, ни декламации, и... даже многие не умеют читать по-русски»<sup>51</sup>.

Столь серьезные замечания Соливы касательно устройства училища были расценены директором императорских театров Гедеоновым как «ложный донос» и «клевета против управления театрального училища». «Долгом считаю теперь донести Вашей светлости, — писал он князю Волконскому в декабре 1840 года, — что, дабы устранить капельмейстера Соливу от дирижирования оперным оркестром, по совершенной его к тому неспособности, и, полагаясь на уверениях, что в Варшаве он устроил вокальную часть, я доверил ему класс пения в театральном училище; но никогда не увлекался лживыми его обещаниями»<sup>52</sup>. Гедеонов также подчеркивает «дерзкий и беспокойный нрав», более того, «буйство Солива», ссылаясь на конкретные инциденты<sup>53</sup>.

Для увольнения Солива 4 января 1841 года была создана специальная комиссия в составе дирижеров русской оперы К. Альбрехта и Д. Месса и дирижера немецкой оперы К. Келлера. В докладной записке К. Ф. Альбрехт писал:

Чтобы иметь возможность изучить удовлетворительно вокальную партию, должно предварительно соразмерить способности учащих в психическом отношении, т. е. в выражении чувств,

<sup>48</sup> Там же. Л. 10.

<sup>49</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (3/935). Ед. хр. 64. Л. 4 об.

<sup>50</sup> Там же. См. также Выписку о нахождении в лазарете учеников учителя пения Солива. Л. 14.

<sup>51</sup> Там же. Л. 6 об.

<sup>52</sup> Там же. Л. 5.

<sup>53</sup> Там же. Л. 7 об.

в техническом, т.е. в обработке механизма, и физическом, в обширности и силе голоса. По-видимому, правила эти не были соблюдаемы<sup>54</sup>.

Из записки капельмейстера К. Келлера:

Присутствовал по приказанию Его Превосходительства г.директора императорских театров при испытании учеников класса пения г.Солива, излагаю по убеждению моему следующее мнение: ученики получили довольно удовлетворительное образование, но по недостатку голосов не могут достигнуть нужного совершенства для сценического артиста, а также потому, что не получили нужного понятия о живом, точном и верном выражении и обучены пению только на итальянском языке, не имея навыка выговаривать в пении русские слова<sup>55</sup>.

Из рапорта дирижера Российского оперного оркестра Д. Месса:

...Воспитанники... пели столь незначительные пьесы, что об успехах речи быть не может. По голосу же лишь один бас заслуживает некоторого внимания. Из четырех девиц, два сопрана... делали много ошибок против такта и интонации, показывая тем, что слух их мало обработан. Впрочем, старшая из двух сих в пропетой ею арии из оперы «Отелло» выказала несколько более удовлетворительные успехи. Третья, т.е. контральто, хотя пела безошибочно и чисто, но без всякого выражения и чувства ... Вообще все они, равно как и воспитанники, не поют довольно громко и не оказали тех успехов, которых можно было бы ожидать от них по летам и времени обучения. И я никак не могу согласиться, что они уже способны предстать перед публикой<sup>56</sup>.

Из содержания приведенных документов напрашиваются выводы о дефиците талантов как таковых и ярких, звонких, как тогда писали, голосов, о «недостатке выучки» и артистизма. Возникает закономерный вопрос о соответствии методы Соливы природным данным воспитанников, о слабых и сильных сторонах самой методы обучения.

---

<sup>54</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5630. Л. 77.

<sup>55</sup> Там же. Л. 79.

<sup>56</sup> Там же. Л. 67.

Уволенному от службы капельмейстеру Соливе сообщалось, «что просимого вознаграждения сделать нельзя», так как, «получая большое вознаграждение»<sup>57</sup>, он «ожидаемой пользы не принес»<sup>58</sup>. В личном деле Соливы сказано, однако: «...уволен от службы 10 января 1841 <...> Во время же нахождения на оной должность свою исправлял с усердием и деятельностью»<sup>59</sup>.

Для полноты картины следует обратиться к другим, немногочисленным, источникам — периодике, театральным мемуарам.

М. Борисоглебский в авторитетном издании «Прошлое балетного петербургского театрального училища» так оценивал деятельность Соливы: «Упрекают русскую оперную труппу в недостатке замечательных голосов и искусных певцов... Когда этим классом управлял известный Soliva, училище породило несколько замечательных артистов...»<sup>60</sup>. В другом месте он говорит о Солива, почти повторяя оценку Глинки: «Не лучше обстояли дела и на драматическом отделении, там тоже не было педагогов, равных по целенаправленности и темпераменту Дмитриевскому и Шаховскому. Только в классе пения был *отличный* (курсив мой. — Г. П.) педагог — Карло Солива»<sup>61</sup>.

В театральных мемуарах актрисы Александры Ивановны Шуберт (род. в 1827 году), живо и подробно описавшей уклад театрального училища, можно прочесть: «Талантливым учителем был в старших классах Солива. Упоминаю о нем потому, что все его ученики и ученицы вышли отличными музыкантами: напр., Лядов<sup>62</sup>... и др. Он (Солива. — Г. П.) поссорился с Гедеоновым и оставил школу. Все искренне сожалели о нем»<sup>63</sup>.

Мемуаристика склоняется «в пользу» Соливы. Через месяц после кончины Соливы в Париже газета «Санкт-Петербургские ведомости» опубликовала некролог, где прямо говорится о заслугах этого музыканта: «Театр наш был обязан ему очень многим; лучшие певцы и музыканты вышли

<sup>57</sup> Эльснер, навестивший Соливу в Петербурге, не без иронии писал Шопену 24 марта 1840 г.: «Покинув в прошлом году С. Петербург, Город Августейших Владык, я был вынужден оставить Вель [можно] Каролю Соливе (у которого я жил и, надо сказать, пользовался всеми удобствами) свою рукопись — Oratorium Passio D [omini] N [ostri] Jesu Christi Seu Triumphus Evangelii — для полного ее исполнения лишь во время великого поста этого года...» Ф. Шопен. Письма. Том первый. С. 454.

<sup>58</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (3/935). Ед. хр. 64. Л. 42.

<sup>59</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5630. Л. 84.

<sup>60</sup> Материалы по истории русского балета. Прошлое балетного петербургского театрального училища / Сост. М. Борисоглебский. Т. I. Л., 1938. С. 228.

<sup>61</sup> Там же. С. 147.

<sup>62</sup> Лядов Константин Николаевич (1820–1868) — капельмейстер и композитор.

<sup>63</sup> Шуберт А. И. Моя жизнь. Театральные мемуары / Предисловие, редакция и примечания А. Дермана. Л.: Academia, 1929. С. 51–52.

из-под его руководства...»<sup>64</sup> Следует заметить, что здесь нет ни единой отсылки к композиторским достижениям Соливы, за исключением оперы «Китайские певицы»<sup>65</sup> и «превосходно оркестрованного» Польского, нет упоминания о миланском и варшавском периодах его жизни; подобного рода информацию, сведенную в некое целое, некрологи обычно включали. В целом, создается такое впечатление, что эта весьма существенная часть биографии музыканта осталась совершенно неизвестной в музыкальном Петербурге.

Газета опубликовала список учеников Соливы, среди которых певицы Екатерина Алексеевна Семенова (сопрано, примадонна петербургской, затем московской сцены), Лилеева (Шефердекер), Петрова 2 (контральто московского театра), капельмейстер русской оперы Константин Лядов, известный вокальный педагог и хоровой дирижер Николай Францевич Вителаро, режиссер итальянской труппы Соколов, главный режиссер русской драматической труппы Яблочкин<sup>66</sup>.

И все-таки вопрос остается открытым. Почему музыкант уровня Соливы, представитель миланских артистических кругов (среди его друзей был Карло Порта), автор вокальной методики, которую высоко ценил Шопен, в Петербурге оказался в тени, несмотря на принадлежность к кругу Виельгорских, несмотря на участие великой княгини Александры Николаевны, — более того, почему был «в одночасье» уволен?

Если судить по документам, то ссора Соливы с Геденовым действительно зашла слишком далеко. Возможно, не что иное, как отголоски петербургского скандала имеет в виду Шопен, когда он пишет Юзефе Туровской (Париж, февраль 1842): «...рассчитывайте на меня и на мою искреннюю помощь во всех других случаях, однако я слишком настойчиво рекомендовал Вас Соливе, которого ценю выше Бордоньи, чтобы сегодня же просить его об отказе в том самом, чего несколько дней назад я так сильно желал и о чем так упорно надоедал ему»<sup>67</sup>.

Рискнем высказать и другие соображения. Документы, фигурирующие в деле Соливы, составлены немецкими капельмейстерами Мессом, Келлером и Альбрехтом — представителями немецкого сообщества, иной культуры, иного темперамента, иной, инструментальной, традиции. Таким образом, случай Соливы предоставляет возможность осмыслить

---

<sup>64</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1854. 31 января. № 25. С. 109.

<sup>65</sup> Имеется в виду опера «Китайские девицы, или Три рода драматического искусства».

<sup>66</sup> Даже Геденов признавал, что все ученики Соливы проявили «истинные познания» в отношении теории музыки, т. е., как теперь бы сказали, общей музыкальной подготовки.

<sup>67</sup> Ф. Шопен. Письма. Том второй. М, 1980. С. 5.

«мультикультурный» диалог «русское — иностранное» также в ключе «иностранное — иностранное». Соперничество как существенный аспект разнонациональных влияний на русскую музыкальную культуру, заявивший о себе еще в последней трети XVIII столетия, метафорически отразил историк Вл. Михневич: «Мрачные немцы явились одно время весьма опасными для веселых итальянцев»<sup>68</sup>.

Петербург — едва ли не единственная из европейских музыкальных столиц, которая импортировала талантливых музыкантов, капельмейстеров и вместе с ними — систему музыкального воспитания. Однако те, от кого действительно зависела реформа музыкального образования, не были готовы к радикальным переменам, многочисленные проекты терпели фиаско, и даже, напомним, Г. Берлиоз потерпел поражение в попытке сделать из Петербурга «центр мирового музыкального искусства»<sup>69</sup>.

#### Литература:

1. Глинка М. И. Записки / Подготовил А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 222 с.
2. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть II. СПб., 1877. 214, LVI, IV с.
3. Материалы по истории русского балета. Прошлое балетного петербургского театрального училища / Сост. М. Борисоглебский. Т. I. Л., 1938. 380 с.
4. Михневич В. Исторические этюды русской жизни. Т. I. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. СПб., 1879. 359 с.
5. Оржеховская Ф. М. Шопен. Роман. М.: Советский писатель, 1959. 575 с.
6. Петровская И. Ф. К истории оперного театра в Петербурге в 1801–1840 гг. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1997. М.: Наука, 1998. С. 191–207.
7. Письма Бетховена. 1817–1822 / Сост., вступит. статья и коммент. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной, пер. Л. С. Товалева и Н. Л. Фишмана. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. М.: Музыка, 1986. 636 с.
8. Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Стендаль. Собрание сочинений / Общ. ред. А. А. Смирнова и Б. Г. Реизова; перевод, вступ. статья и прим. Б. М. Энгельгардта. Т. 11. Л.: Художественная литература, 1936. 676 с.
9. Шопен. Письма. Том первый. Изд. второе, дополненное / Сост., комментарии, вступительная статья, краткая летопись жизни и творчества Ф. Шопена Г. С. Кухарского; перевод писем Г. С. Кухарского и С. А. Семеновского. М., 1976. 527 с.
10. Шуберт А. И. Моя жизнь. Театральные мемуары / Предисловие, редакция и примечания А. Дермана. Л.: Academia, 1929. 312 с.

<sup>68</sup> Михневич В. Исторические этюды русской жизни. Т. I. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. СПб., 1879. С. 192.

<sup>69</sup> См.: Берлиоз Г. Избранные письма. С. 171–172.