СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3 (97) 2022

Ежеквартальный музыковедческий журнал

Учредитель
Литературное агентство «ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017081 от 02.08.99
Выдано Государственным комитетом РФ по печати

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ Методологии исторического музыкознания Московской консерватории

Редколлегия:
В. В. Березин, А. Г. Коробова, С. Н. Лебедев, А. А. Панов, Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева, Е. Д. Резников, М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 13/6

Тел. редакции:
(495) 469-12-05; (499) 966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.ru

Подписано в печать 09.09.2022.
Формат 60×84 $^{1}/_{8}$. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 500 экз.

Отпечатано на полиграфическом предприятии «ШАНС»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2022

Редакция журнала «Старинная музыка» поможет в издании книг, брошюр, научных статей

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Из истории русской музыкальной культуры

Наталья Плотникова (Москва). Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. «Бреги ангутския, проповедите дела Божия!» 1

Александра Сафонова (Москва). «Похищенная крестьянка или Сонный порошок» в театре С. С. Апраксина 8

Страницы истории оперы

Михаил Сапонов (Москва). Микеланджело Младший и премьера «Эвридики» 19

Нотное приложение

Стихира «Вся древа российская да взыграют» из Службы благодарственной на 27 июля *(ред. Н. Ю. Плотниковой)* 28

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

Все статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», проходят обязательное научное рецензирование.

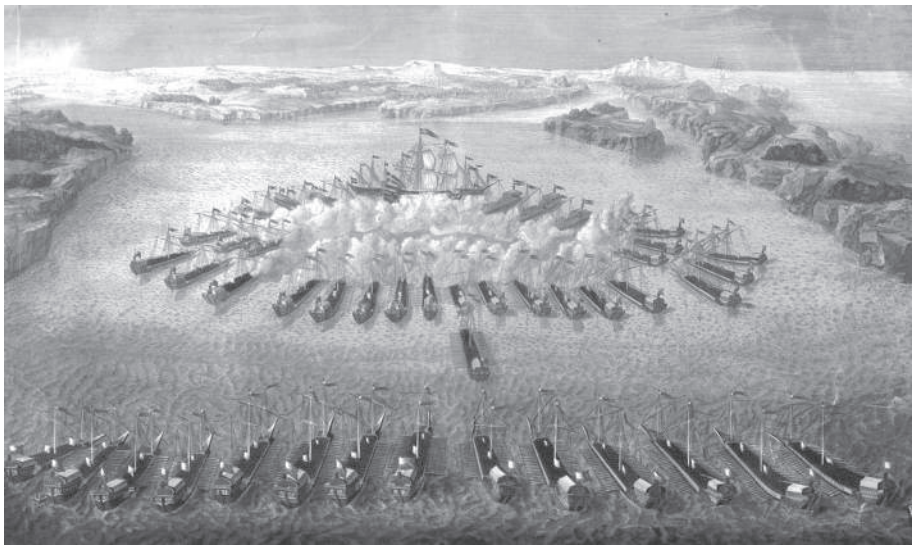
Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

На 1-й странице обложки – портрет Великого герцога Тосканского Фердинандо I де Медичи работы Шипионе Пульцоне (1590). Оригинал – галерея «Уффици» (Флоренция)

*Наталья ПЛОТНИКОВА**
(Москва)

Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. «Бреги ангутския, проповедите дела Божия!»**

Морские победы русского флота – сражения при Гангуте и Гренгаме – стали ключевыми событиями в ходе многолетней Северной войны. Виктория у полуострова Гангут[1] (в лексиконе Петровской эпохи – *Ангут*) 27 июля (7 августа) 1714 года стала первой в истории России крупной победой на море, обеспечившей свободу действий в Финском и Ботническом заливах. Результатом сражения при Гренгаме, состоявшегося ровно 6 лет спустя, стал конец абсолютного господства Швеции в Балтийском море и утверждение в нем российского влияния. Настоящая статья посвящена отражению этих великих триумфов в церковном пении Петровской эпохи.



Ил. 1. Сражение при Гангуте. Картина Мориса Бакуа (сер. 1720-х). Оригинал – Центральный военно-морской музей (Санкт-Петербург)

В Архиве Оружейной палаты Российского государственного архива древних актов хранится комплект рукописей, содержащий «Службу благодарственную» на 27 июля. Всего в нем насчитывается 13 певческих партий[2]. Книги в белом кожаном переплете, форматом в ¼ долю листа (примерные размеры 19,5 х 15,5 х 1,2 см). Каждая из них является сборником (конволютом), включающим в себя, кроме названной Службы, стихиры «Обновлению храма», «На основание града», а также песнопения на взятие Нотебурга (Шлиссельбурга). Служба на 27 июля сохранилась во всех партиях и может быть составлена в виде 4-голосной партитуры. Особую ценность представляет партия дисканта, нередко отсутствующая в комплектах певческих книг[3]. Отметим, что тексты и музыка Службы

* **Плотникова Наталья Юрьевна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

** Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта 20-012-42014 «Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение». Она является третьей в цикле «Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков», публикуемом в «Старинной музыке» с конца 2021 года [см. также: 9; 10].

[1]Современное название – Ханко (Финляндия).

[2]РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3741-г – партия дисканта; 3741-д, ж – партии альта; 3741, 3741-б, в, и, е, з, л, м – партии тенора; 3741-а, к – партии баса.

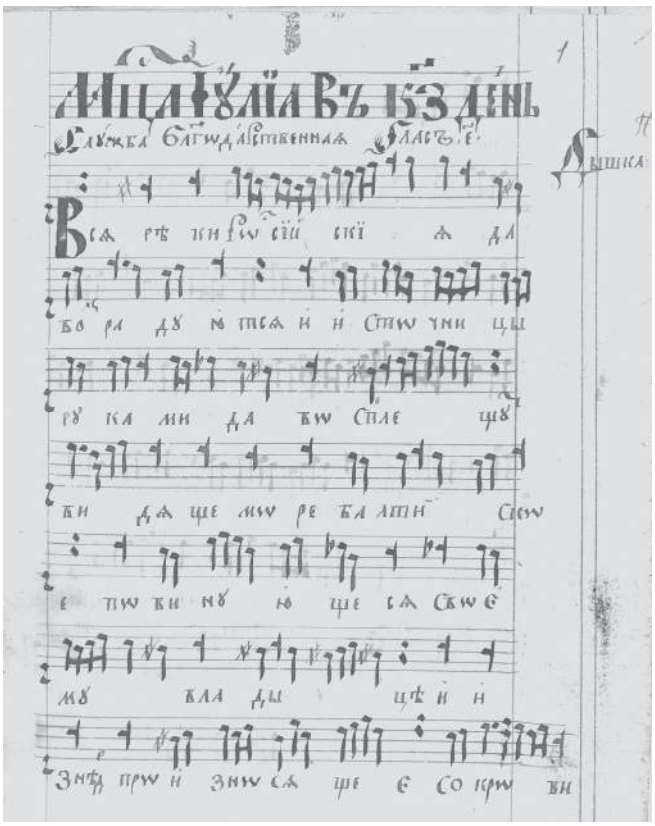
[3]Как уже приходилось писать [9, с. 25], в торжественных песнопениях, связанных с взятием крепости Нотебург, отсутствовали именно партии дисканта.

благодарственной в честь морских побед более ни в каких прочих рукописных или печатных источниках не сохранились. Они не были изучены ни в одном исследовании, посвященном Северной войне, литературе или искусству Петровского времени, так что в настоящей статье они впервые вводятся в научный оборот.

Название Службы в большинстве партий таково: «М(е)с(я)ца Іулїа въ 27 день: / Служба Бл(а)годарстве / нная. Ст(и)х(и)ры. Гласъ 5» (№ 3741-и, л. 1)[1]. Аналогичные записи с небольшими вариантами расположения слов и знаков присутствуют в партиях № 3741, 3741-л, 3741-м. В трех партиях используется вариант слова «стихира»: «М(е)с(я)ца Іулїа Въ 27 де(нь) Служба / бл(а)годарственная Стихѣры Гласъ 5» (№ 3741-б, л. 1; сходные записи в рукописях № 3741-д, 3741-ж). В двух партиях указание на жанр песнопений отсутствует: «М(е)с(я)ца Іулїа Въ 27 день / Служба бл(а)годарственная Гласъ 5» (№ 3741-г, л. 1, *ил. 2*, также № 3741-а). Наконец, в одной партии в названии зафиксирована лишь дата Службы: «М(е)с(я)ца Іулїя въ 27 день» (№ 3741-в, л. 1).

Итак, в заголовках не отмечено, какому именно событию посвящена Служба. До детального изучения рукописей мы предполагали, что она была написана к празднованию годовщины баталии при Гангуте [11, с. 110, 250, 260], значение которой Петр приравнивал к Полтавской битве. Это подтверждал, в частности, инципит одного из песнопений: «Бреги ангутския». Однако строка в стихире-славнике «Ангут родом грядущым возвестит Гренгам», а также некоторые другие песнопения свидетельствуют о том, что ко времени их создания победоносное Гренгамское сражение *уже состоялось.* Не исключено, впрочем, что эти фрагменты были добавлены автором текста в готовый текст Службы, чтобы подчеркнуть связь морских побед.

Поиски автора текста недвусмысленно указывают на Гавриила Бужинского (1680–1731), назначенного в 1718 году обер-иеромонахом флота. Свою проповедь «Слово о победе, полученной у Ангута, егда галеры российские взяли



Ил. 2. Стихира «Вся реки российския» из «Службы благодарственной». Партия дисканта (начало). РГАДА. Ф. 396 (Архив Оружейной палаты). Оп. 2. Ч. 7. № 3731-г. Л. 1.

фрегат шведский и несколько ботов. Бысть же сие лета 1714, месяца Иулия дня 27» он произнес к пятилетию события на борту «Ингерманландии». В те дни один из любимых парусных кораблей Петра, построенный в 1715 году по его собственному проекту и названный в честь земель, отвоеванных у шведов в начале Северной войны, стоял на якоре в Ботническом заливе при острове Ламеланд. По повелению царя проповедь «напечатася при Санктпитербурхе в Троицком Александроневском монастыре 1720 лета, месяца Мая 2 дня» [2, 354]. Возможно, одобрив проповедь, Петр I дал распоряжение о создании Службы. Спустя год, 27 июля 1720 года Гавриил Бужинский проповедовал в Троицком храме Санкт-Петербурга («Слово о победе, полученной у Ангута галерами» [1]), скорее всего, еще не зная о новой победе русского флота при Гренгаме. Добавим, что в известном указе

[1] Здесь и далее выносные буквы выписаны в строку, титла раскрываются в круглых скобках, а числа, в оригинале записанные кириллицей с титлами, даются в современной версии.

Петра от 14 декабря 1722 года о том, чтобы «сделать вновь и напечатать службы для викторий 27 июня, 30 августа, 28 сентября» [6, стб. 603–604], не фигурирует дата морских побед. Так что можно предположить, что к этому времени Служба уже была закончена.

Первое «Слово» Гавриила Бужинского, как отмечают исследователи, «состоит из обширной общей части, где обосновывается право христианам “праведную брань творити”; далее следует пример праведной виктории – победы, полученной у Ангута; в третьей части содержатся приветствия России и монарху по случаю одержанной победы и призыв ко всему воинству “победныя России венцы исплетосте”» [7, с. 113–114]. При описании победы сделан акцент на противопоставлении мощного шведского флота – последней надежды неприятеля, и молодого российского, «искуса не ведущаго», который «поорал», то есть вспахал, словно целину, владение Нептуна. Также подчеркивается превосходство «малопушечных галер» над шведскими кораблями во главе с трехмачтовым 18-пушечным фрегатом «Элефант».

Приведем фрагмент торжественного слога проповедника.

«*День сей, воистину великого торжества исполненный, в онь же по земных победах над войски шведскими, первое основание морских браней и впредь будущих побед и торжеств в России содеваемых, положил благоутробный Бог наш. День убо сей преславный, собственным милосердием Божиим прославленный, в онь же сотворися дело, прежде в России ниже виденное, ниже слышанное и в прежныя веки ниже чаянное, дело же православным сыновом Российским радостное, неприятелям же нашим Свеям всякого сетования исполненное! День бо сей показа всему миру, яко и остатную их надежду Господь Бог начал искореняти, надежду же, глаголю, непростую, флот морский, крепкий, от древних лет утвержденный, от древле в морском плавании обучившийся, многая государства, порубежныя Свеи, устрашающий. Зде велия твоя к России милость, Боже наш! Изыде флот российский малый, недавно наченшийся, младый, сей флот помощию Божиею огражден, скоро Нептуново поорал владение, абие [скоро, тотчас] победоносныя процветоша лавры. И что дивно: не без великаго бы всяк сие принял разсуждения, аще бы увидел льва от малых зверей побежденнаго, тако равное дело, малыя российския галеры шведского фрегату Елефанта, си есть слона, и не мало ботов одолеша, и сие ли есть не удивительно?*» [2, с. 352].

Не сомневается проповедник и в будущих победах России: «*Что убо имате чаяти, врази, егда флот сей богохранимый в совершенное приидет возмужание? Аще галеры малопушечныя одолевают фрегатов и ботов, аще галеры флагманов на регулярных суднах побеждают, что о кораблях думати имате?*» [там же, с. 352–353].

Риторика и стилистика проповедей Гавриила Бужинского и песнопений «Службы благодарственной» на 27 июля имеют определенное сходство. В целом Служба состоит из семи развернутых четырехголосных стихир, поющихся на Всенощном бдении, а также ряда одноголосных песнопений греческого распева. Пять стихир исполняются на «Господи, воззвах» (включая одну после возгласа «Слава, и ныне»), одна на стиховне (на «Слава, и ныне»), одна, заключительная, не имеет определенного обозначения, кроме «Слава» (скорее, всего, это стихира на хвалитех). Монодию представляют тропарь, кондак и т. н. «Блаженны» – восемь тропарей, поющихся на Литургии после стихов евангельской заповеди блаженств (Мф. 5: 3–12). Приведем тексты некоторых из этих песнопений (все они публикуются впервые)[1].

Две первые стихиры имеют сходные инципиты, призывающие возрадоваться всю природу, воды и деревья России:

Вся реки Российския да возрадуются *и источницы руками да восплещут, видяще море Балтийское повинующеся своему Владыце, и из недр произносящее сокровище торжеств необъемлемое присновечнующия славы ходатайственно, ему же удивляются вси роди европейстии и величают неизреченно. Иностранный [род] грядущия веки прославит прерадостно, Россия же всегда велегласно воспоет Христа Божию силу*

[1]Полностью все тексты и ноты будут изданы в одном из следующих выпусков серии «Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение», публикация которых готовится в настоящее время в рамках проекта РФФИ.

и Божию премудрость, дарующаго ей таковыя своя милости.

***Вся древа Российская да взыграют**, да веселятся пустыни многоплодныя, малыя зряще своя отрасли, побеждающия великия дубы супостатския, возвышающияся яко кедры ливанския. Но идеже сия мимо идоша – оных ниже место обретеся, идеже сия явишася – оная плещи даша пленяемыя, влекоми в торжество российским подвижникам, в радование соблюдаемаго Богом христианского сословия. Ему же воспевающе, благодарственная ныне приносят, просяще и впредь великия Его таковая себе милости.*

Тему ликования природы продолжает пятый тропарь на «Блаженнах»:

***Бреги ангутския**, проповедите дела Божия, рцыте родом грядущим, при вас содеявшаяся, видесте бо никогда же виденная, и, проповедающе, возопийте с нами: благодарим Тя, Владыко всесилне!*

Во второй стихире ощущаются параллели с текстами Службы на Полтавскую победу, известными прежде всего по знаменитому концерту Василия Титова: «Ты бо видел еси его [врага], превозносяща и высящася, яко кедры ливанския? И где ныне есть? Исчезе от очес твоих и наших: и мимо идох, и се не бе, и не обретеся место его». А те, которые явились, как поется в стихире, дали плечи свои в плен.

В третьей стихире используются аллюзии к Священному писанию, а именно – к рассказу о том, как израильтяне, ведомые Моисеем из Египта, прошли «среди моря по суше», а египетского фараона с его колесницами и всадниками Господь «потопил среди моря» (Исход 14: 5–22):

***Проведый иногда в Чермнем [море] невредно Израиля** и даровавый видети супостаты, истопленныя рукою Своею крепкою и мышцею высокою, таяжде дарствует достоянию своему российскому, прежде мореплавания искус не ведущу, богомудрым же аки Моисеем царем своим наставленну, яко егда внидоша во глубины морския, проходят оныя с радостию, вреда не причастны, враги же своя видят побеждаемии и истопляеми. Победная убо христолюбивые воспойте, народи, Спасающему вас великою Своею милостию.*

Аналогичные мотивы появляются в одном из тропарей «Блаженн» на Литургии:

***Проведый Исраиля невредно** сквозе непроходимую глубину, сице и ныне при Гренгаме соделал еси: зело малые галеры сквозе огнь от множества великих кораблей противных проходящих невредно сохранил еси, ему же возопием: славно бо прославися.*

Тексты четвертой и пятой стихир на «Господи, воззвах» наиболее насыщены историческими и географическими реалиями. Именно здесь возникают антитезы прошлого состояния России, боящейся мореплавания и удивлявшейся иностранным кораблям, и ее нынешней славы, облетевшей весь мир:

***Страны мира сего, удивитеся**, скородвижными круг мира облети, славо, крилами, проповеждь странная и преславная, ужасная же и непостижимая, веки всеми прежными невидимая. Кто бо слыша или кто когда виде великия корабли морския, громогласными оружии устроенныя, малыми суда аки ладии пленяемыя? Сие собысться в России, сие видесте очи наша спасение Божие. Сходящии в море в кораблях, удивитеся, творящии плавание в водах многих, воскликните: поим Господеви Богу нашему, сотворшему таковая дивная непостижимою судеб своих благостию.*

Слава, и ныне. Глас 7.

***Трепетно прежде бысть** хождение во глубинах морских, наставления не имущу народу российскому, видяще же приходящыя корабли иностранныя, ветрили носимыя, удивляхуся, искуса сами не приемше. Премудрости своея глубину сию даровавый, по море ногами ходити усердному ученику своему Петру, многий в щедротах Христос Бог наш, остави верному своему рабу царю нашему Петру, им же наставльшеся совершенно, проповедуют чудеса Божия в высоких, не токмо корабли кораблями пленяюще, но и малыми судами оныя побеждающее, проповесть гласно сие миру: Ангут родом грядущым возвестит Гренгам. Мы же, видяще таковая преславная и наслаждающеся от обилия величиих Божиих, вознесем глас благодарственный и возопием: даровавый нам благоутробие свое, Боже наш, слава Тебе.*

Идея службы Богу, когда подобает «не токмо воскликнути, но паче от всего сердца и души, от всего помышления и ревности возопити» [2, с. 337], постоянно переплетается с панегириком царю. Например, в кондаке:

Воспеваем щедроты Твоя, Спасе, прославляем многое твое благоутробие, благодарим промыслов твоих

и судеб бездну, яко славою и честию венчал еси благовернаго царя нашего Петра, им же из глубины безчестия изведенных, славных нас показал еси в народе, возвысил еси рог российский, вооружил на супостаты, ихже поборяюще, молим Тя, мир миру твоему даруй, в нем же непрестанно да воспоем Тебе благодарственная.

К Службе примыкают песнопения (две стихиры и тропарь) великомученику и целителю Пантелеимону, чья память почитается именно 27 июля (по старому стилю). Как известно, в 1718 году у истока Фонтанки по указанию Петра I была построена часовня во имя св. Пантелеимона. В 1722 году ее заменила мазанковая церковь. В 1735–1739 годах был возведен новый каменный храм с колокольней, перестроенный спустя столетие уже в стиле позднего ампира. В 1914 году по инициативе Императорского Русского военно-исторического общества на фасаде Пантелеимоновской церкви укрепили мраморные мемориальные доски с перечнем полков, сражавшихся при Гангуте и Гренгаме[1].

Обобщающее значение в Службе имеет стихира «От Отца свыше светов», помещенная в рукописи последней, после песнопений св. Пантелеимону. Морские победы воспеваются как продолжение славной Полтавской виктории, произошедшей 27 июня (8 июля) 1709 года, в день памяти преподобного Сампсона Страннопримца[2]: «*К земным плодам полтавским и морский при Ангуте и Гренгаме триумф присовокуплен есть. Слава Тебе, Боже, яко же июний, тако июлий, Самсон и Пантелеимон по благодати Твоей неизреченней красуются светло*».

Нотные рукописные источники не донесли имя автора музыки Службы. Если с 1723 года в создании новых циклов активно участвовал Иван Михайлович Протопопов, получивший место уставщика государевых певчих, то до этого времени сведений о его творчестве не имеется. Против авторства Протопопова говорит и нетипичный для прочих его произведений стиль четырехголосной обработки знаменного распева, помещенного в партию тенора.

Рассмотрим вторую стихиру «Вся древа Российская да взыграют», помещенную в Нотном приложении журнала.

Расположение аккордов в ней преимущественно тесное, но начало изложено широко, видимо, чтобы подчеркнуть торжественный характер первой строки[3]. Отметим еще один случай особого внимания к тексту: слово «Богом» сопровождается активным украшающим эксцеллентованием (движением восьмыми) во всех сопровождающих голосах.

Подчеркнем линеарный характер голосоведения, следствием которого становится параллелизм совершенных консонансов во всех парах голосов, в том числе последования параллельных трезвучий[4]. Необычны для стиля петровских певчих и каденции – например, с секундовым соединением аккордов («великие дубы»), а также плагальные («ливанския», «соблюдаемого»). Три каденции на теноровом тоне *a* («взыграют», «идуща», «подвижником») выполнены по-разному, и всякий раз нестандартно: строки завершаются неполным трезвучием без квинты, причем во второй раз дискант делает ход на уменьшенную кварту, а в первой строке повышение вводного тона нежелательно, так как вызовет переченье с предыдущим басом. Каденции тенора на *d* поддерживаются мажорным трезвучием, но заключительная попевка *c–d* не дает возможности построить автентический оборот, в результате чего мажор приобретает сильный миксолидийский оттенок. Большинство каденций на основном тоне напева *g*, включая заключительную, – несовершенные, остановка на терции возникает в результате разрешения мелодического хода, образующего малый мажорный септаккорд. Своеобразная гармония и голосоведение этих

[1] В настоящее время в здании церкви постоянно открыта экспозиция, рассказывающая о сражениях петровского галерного и парусного флота на Балтике, об отваге русских воинов и в Северной, и в Великой Отечественной войне.

[2] В честь Полтавской победы в Петербурге в 1710 году была построена и освящена деревянная Сампсониевская церковь, перестроенная в 1728–1740 годах.

[3] В дальнейшем же присутствуют довольно резкие переходы от широкого к тесному расположению аккордов и наоборот, которые, в частности, приводят к «нестандартным» удвоениям в аккордах.

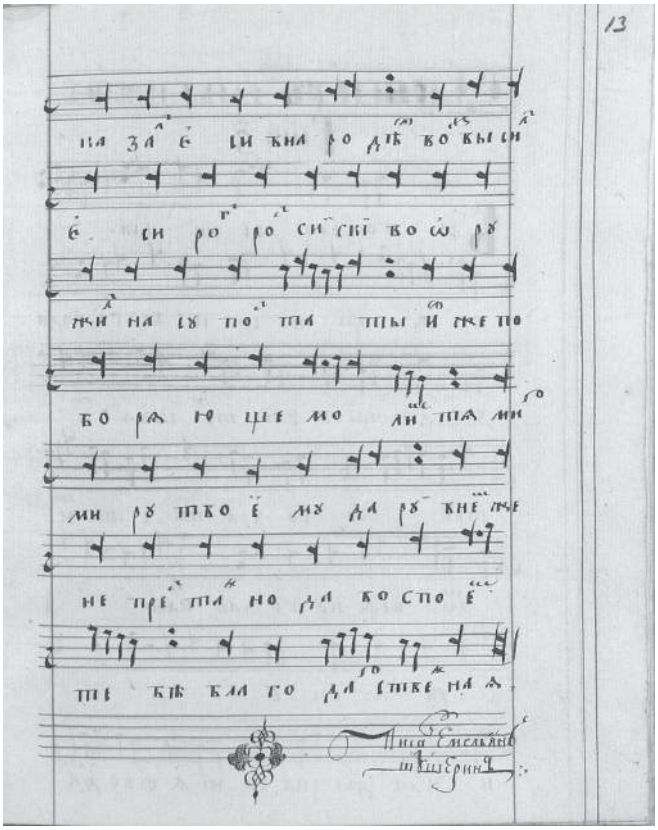
[4] Особенно это заметно при эксцеллентованном басе.

партесных обработок заслуживают внимания и дальнейшего изучения в контексте музыки Петровской эпохи.

Была ли музыка Службы одним из первых многоголосных опусов Ивана Михайловича Протопопова, или она создана другим певчим или уставщиком, – ответ на этот вопрос пока дать невозможно. Лишь в одной партии тенора сохранилась пометка «Писал Емельян Шушеринъ» (№ 3741-и, л. 13, *ил. 3*), скорее всего, принадлежащая переписчику[1]. О биографии Е. Шушерина каких-либо данных нет. Возможно, он принадлежал к певческой семье Ивана Шушерина, знаменитого автора «Известий о рождении и воспитании и о житии святейшего Никона, патриарха Московского и всея России». Правда, в книге Н. П. Парфентьева сыновьями Ивана Шушерина названы Михаил и Стефан [8, с. 428–429].

Победа при Гангуте далась русским войскам тяжело, после двух неудачных кровопролитных атак против превосходящей артиллерии противника и отчаянного абордажа[2]. Петр I, лично участвовавший в этой атаке, свидетельствовал: «Воистину нельзя описать мужество наших, как начальных, так и рядовых, понеже абордированье так жестоко чинено, что от неприятельских пушек несколько солдат не ядрами и картечами, но духом пороховым от пушек разорваны» [цит. по: 5, с. 35]. Однако эта виктория подняла дух русских войск, вселила в них уверенность в том, что победа над шведами возможна не только на суше, но и на море. Сражение при Гренгаме, закончившееся пленением фрегатов и воинства неприятеля, ускорило заключение мирного договора в 1721 году.

Участники Гангутской битвы были награждены медалью с надписью «Прилежание и верность превосходит силно». А 9 сентября 1714 года победители шествовали в Петербурге под триумфальной аркой с изображением орла, сидевшего на спине у слона, и надписью «Русский орел мух не ловит». 27 июля стало своеобразным днем военно-морского флота, отмечалось торжественными богослужениями, морскими парадами, фейерверками. В 1715 году в этот день «на воспоминание баталии морской, которая была в 1714 у Ангута, было благодарение Богу, и палили со всего флота изо всех пушек один раз, и обедали все у нашего Адмирала, где были Аглинские и голландские Флагманы и Капитаны» [3, с. 7–8]. Согласно же «Реестру торжественным и викториальным дням, какие были празднуемы в С.-Петербурге в 1723 году с молебствием или без онаго» 27 июля состоялось молебное пение [13, с. CCI]. Возможно, на этих богослужениях исполнялись фрагменты «Службы благодарственной» – одного из памятников военно-музыкальной летописи Северной войны.



Кондак из «Службы благодарственной». Партия тенора (начало). РГАДА. Ф. 396 (Архив Оружейной палаты). Оп. 2. Ч. 7. № 3731-г. Л. 13

[1]Интересно, что аббревиатура «П. Е. Ш.» (возможно: «Писал Емельян Шушерин») встречается в рукописи Службы на заключение Ништадтского мира (3744-г, л. 16 об) [12, с. 165].

[2]Впрочем, в настоящее время детали этой операции оспариваются исследователями. См., например: [4, с. 122].

Литература

1. [*Бужинский Г.*] Слово о победе, полученной у Ангута галерами // Проповеди Гавриила Бужинского (1717–1727): историко-литературный материал из эпохи преобразований / Издал Е. В. Петухов. Юрьев: типография Т. Маттисена, 1898. С. 428–448.

2. [*Бужинский Г.*] Слово о победе, полученной у Ангута, егда галеры российские взяли фрегат шведский и несколько ботов. Бысть же сие лета 1714, месяца Иулия дня 27 // Проповеди Гавриила Бужинского (1717–1727): историко-литературный материал из эпохи преобразований / Издал Е. В. Петухов. Юрьев: типография Т. Маттисена, 1898. С. 327–354.

3. Журнал или поденная записка, блаженныя и вечнодостойныя памяти государя императора Петра Великого с 1698 года, даже до заключения Нейштатскаго мира. Ч. 2, отдел 1. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1772. 460 с.

4. *Кротов П. А.* Гангутская баталия 1714 года. СПб.: Лики России, 1996. 247 с.

5. Материалы для истории Гангутской операции. Вып. 3. Журналы 1714 года. Пг.: Тип. мор. м-ва, 1914. 231 с.

6. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. Т. II. Ч. 2: 1722. СПб.: Синод. типогр., 1878. 746 стб.

7. Панегирическая литература петровского времени / Изд. подготовил В. II. Гребенюк; под ред. О. А. Державиной. М.: Наука, 1979. 311 с.

8. *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты России XVI–XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск: [б. и.], 1991. 444 с.

9. *Плотникова Н. Ю.* Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. “Каменем российским сокрушивый замок свейский”: благодарственные песнопения за взятие Шлиссельбурга» // Старинная музыка. 2021. № 4. С. 23–32.

10. *Плотникова Н. Ю.* Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. «Стихиры Торжественныя о победе над Левенгауптом» // Старинная музыка. 2022. № 2. С. 1–7.

11. *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. 340 с.

12. *Плотникова Н. Ю.* Служба благодарственная на заключение Ништадтского мира. Служба святому благоверному великому князю Александру Невскому / Исследование и публикация Натальи Плотниковой. М.: Изд.-полигр. центр «Маска», 2022. 184 с. (Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение. Вып. 1).

13. «Реестр торжественным и викториальным дням» // Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. СПб., 1876. Т. 3: 1723 г. Прил. № 41. С. CXCIX– CCI.

*Александра САФОНОВА**
(Москва)

«Похищенная крестьянка или Сонный порошок» в театре С. С. Апраксина

В первой четверти XIX века на всю Москву славился театр генерала Степана Степановича Апраксина на Знаменке. Однако ныне о его хозяине уже мало кто знает. А между тем человек это был неординарный, и потому настоящую статью, пожалуй, стоит начать с изложения хотя бы важнейших фактов его биографии.

Родился он 13 июля 1757 году в Риге и был единственным сыном генерал-фельдмаршала Степана Федоровича Апраксина (из нетитулованной ветви рода Апраксиных) и крестником самой императрицы Елизаветы Петровны. В августе того же 1757 года русская армия под командованием С. Ф. Апраксина в ходе Семилетней войны одержала знаменательную победу над пруссаками при Гросс-Егерсдорфе. Однако вскоре после этого фельдмаршал впал в немилость, попал под арест и скоропостижно скончался. Его супруга, Агриппина Леонтьевна, в девичестве Соймонова, после ареста мужа удалилась с младенцем в подмосковное имение Льгово, составившее часть ее приданого. Ко Двору в Санкт-Петербург она смогла вернуться лишь в 1762 году, уже при Екатерине II, по ходатайству своей старшей дочери Елены (1735–1769), супруги гофмейстера князя Бориса Александровича Куракина. После кончины Агриппины Леонтьевны осенью 1771 года юный Апраксин некоторое время воспитывался в доме другой своей сестры Марии (1742–1796), в замужестве Талызиной. У нее с мужем на попечении были и племянники, князья Куракины, с одним из которых (Александром Борисовичем) молодой Степан Апраксин в середине 1770-х годов отправился в Европу, где, в частности, в 1775–1776 годах обучался в Лейденском университете. К тому же живо интересовался искусствами, в особенности театром[1].

Портрет Степана Степановича Апраксина работы Иоганна Баптиста Лампи (1792). Оригинал – Государственная Третьяковская галерея (Москва)

По возвращении в Россию Апраксин, записанный еще с младенчества прапорщиком в лейб-гвардии Семеновский полк, поступил на военную службу, где сделал стремительную и блестящую карьеру, получив уже в 1786 году генеральский чин. При этом слыл красавцем

* **Сафонова Александра Анатольевна** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] Подробнее об этом см. в статье И. Г. Басовой [1].

и сердцеедом. Описывая события 1784 года, князь Иван Михайлович Долгоруков вспоминал, что Апраксин «был богат, молод, пригож, прекрасно воспитан, охотник до забав, щедр, роскошен, влюбчив, словом, таков, каким описал нам Вольтер своего Нескромного, а к тому же, будучи в 20 лет с небольшим флигель-адъютант и полковник, стоял тогда с полком в Москве, наряжал на свой кошт и офицер[ов], и солдат, щеголял своими пышными разводами и всей Москве кружил голову» [6, с. 90]. В 1780-х годах к Апраксину в Москву из Санкт-Петербурга переехала М. С. Талызина вместе с дочерьми Татьяной и Екатериной и еще несколькими воспитанницами[1]. Все они жили в большом доме у Кузнецкого моста. Дом Апраксина «был Париж для молодых людей, школа образования и наилучшего тона. <...> В этом-то доме все радости света сливались вместе. Тут были беспрестанные игры, забавы, балы и все, что роскошь с удовольствием пополам могут произвести очаровательного для человека всякого пола, всяких лет. Казалось, что г-жа Талызина была какая-то фея, а брат ее волшебник, кои, согласясь заодно, магической палочкой превращали дом свой в земной рай» [там же]. Когда же им вздумалось завести у себя благородный театр, то отстроен он был в короткий срок, и вся семья обосновалась в доме князя Черкасского на Тверской. «За актерами, актрисами дело не стояло, – свидетельствовал все тот же князь Долгоруков, – в минуту набрана целая труппа. <...> и я, по страсти моей к этому ремеслу, попал в их общество. <...> роли мне доставались не важные, а память была хороша. Я их выучивал мгновенно <...>. Всякий день были репетиции, всякий вечер балы, общество многолюдное. Каждую неделю новое зрелище, и при всем городе. Оперы, трагедии, комедии – все на нашем театре представлялось отборной московской публике, и все по-французски» [там же, с. 90–91].

Портрет Екатерины Владимировны Апраксиной (урожденной Голицыной) работы Элизабет Луизы Виже-Лебрен (1796)

Светская жизнь, однако, не мешала воинской службе. В кампании 1788 года Апраксин участвовал в осаде Очакова. В 1793 году он был произведен в генерал-лейтенанты. А в июле того же года женился на княжне Екатерине Владимировне Голицыной, дочери своей двоюродной сестры княгини Натальи Петровны Голициной (ставшей, как известно, прототипом главной героини повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»). Годы своей юности будущая супруга Апраксина провела в Париже, где с 1783 года проживала вместе с родителями и сестрой. Была любезно принята при дворе Марии-Антуанетты, посещала многие приемы и театральные премьеры. По возвращении в 1790 году в Петербург она стала фрейлиной императрицы и, несомненно, привлекала к себе внимание многих аристократов. Наиболее удачливым из них оказался в то время еще молодой генерал Апраксин.

Их брак оказался довольно удачным. Ему не помешали ни военные походы Апраксина (включая кампанию против польских конфедератов 1794 года), ни пребывание с армией на границах, ни временный переезд в Смоленск, куда его в 1803 году назначили военным губернатором.

[1]Как правило, в тот исторический период в России на воспитании в благородных семействах находились незаконнорожденные дети, собственные или ближайших родственников.

Александровское военное училище – бывший дом Апраксина на Знаменке в Москве. Открытка конца XIX века

Окончательно выйдя в отставку в 1809 году[1], Апраксин поселился в своем большом московском доме на Знаменке, где жил на широкую ногу[2].

По свидетельству князя Петра Андреевича Вяземского, «вскорѣ послѣ возрожденія Москвы онъ <...> далъ въ одинъ и тотъ же день обѣдъ въ залѣ Благороднаго Собранія на стопятьдесятъ человѣкъ, а вечеромъ въ домѣ своемъ балъ и ужинъ на пятьсотъ. Это что-то Гомерическое, или просто бѣлокаменное, Московское» [5, с. 471]. При этом возвышенные и утонченные развлечения также не были забыты: литературные вечера и чтения, концерты, благородные или любительские спектакли. От московских пожаров 1812 года дом пострадал не сильно, в отличие от здания Императорского московского театра на Арбатской площади, сгоревшего полностью. Поэтому его труппа стала играть в доме Апраксина, хотя помещения в нем были душны и тесноваты.

Открытие театра состоялось 30 августа 1814 года [9, с. 91]. В течение нескольких лет он пользовался немалым успехом у московской публики[3]. Только летом 1818 года Императорская труппа переехала в дом Пашкова. С этого момента и вплоть до кончины Апраксина зимой 1827 года в театре на Знаменке давали спектакли любители-аристократы, французская и итальянская труппы[4], выступали собственные артисты из крепостных, а также вольные актеры, в том числе буфф Малахов и тенор П. А. Булахов (1793–1837). Появлялась на сцене и сама хозяйка дома. В числе близких приятелей Апраксина состояли Федор Федорович Кокошкин (драматург, переводчик, управляющий московскими театрами) и Алексей Михайлович Пушкин. «Это были два соперника-impresario, – писал князь Вяземский. – Первый завѣдывалъ Русскою сценою, другой Французскою. Оба и сами были отличные актеры, каждый въ своемъ родѣ. Но преимущество было, разумѣется, на сторонѣ послѣдняго, именно отъ того, что онъ игралъ по-французски, могъ пользоваться разнообразнымъ выборомъ въ богатой сценической литтературѣ; другой же долженъ былъ долго искать въ очень скудной драматической библіотекѣ <...>. Нашъ театръ держится вообще переводами и подражаніями, подъ какою то фабричною передѣлкою *на Русскіе нравы.* И обыкновенно выходитъ, что нравы перестали быть Французскими, но въ Русскую плоть не облеклись» [5, с. 471–472].

Апраксин не жалел средств на театр, в котором давались в том числе и музыкальные спектакли, причем подчас весьма необычные. Так, по воспоминаниям современников, во время поста-

[1]В первый раз Апраксин был отправлен в отставку еще в 1798 году (при Павле I) в чине генерала от кавалерии, который получил незадолго до этого события. Однако с началом правления Александра I он вновь вернулся на службу.

[2]Дом этот, выстроенный еще в 1790-е годы (предположительно, по проекту Франческо Кампорези), после смерти хозяина был продан за долги. Впоследствии в нем находилось знаменитое Александровское военное училище.

[3]Отметим, что с ним связан ряд важных событий в истории русского театра. В частности, в 1817 году на этой сцене состоялся дебют Павла Степановича Мочалова (1800–1848).

[4]Последняя, по свидетельству князя Вяземского, была выписана и учреждена при содействии самого Апраксина [5, с. 473].

новки оперы «Диана и Эндимион» зрители слышали звук охотничьих рогов, раздавался лай собак и на сцену выпускали живых оленей. Огромное состояние хозяина позволяло осуществлять роскошные постановки. Возможно, в выборе собственно музыкального репертуара принимала участие Е. В. Апраксина[1], на формирование вкуса которой, несомненно, повлияло воспитание, полученное в Париже. Среди сохранившихся нотных рукописей фонда Апраксиных-Голицыных в Российской государственной библиотеке (Фонд 11/III) имеется довольно много опер-буффа, которые ранее ставились во французской столице в Итальянском театре, а позднее были перенесены на русскую сцену. Интересно, что в числе дошедших до нас русских редакций итальянских комических опер преобладают сюжеты с мотивами исправления и раскаяния неверных мужей. Вероятно, что это в какой-то мере явилось следствием того беспокойства, которое причинял генеральше Апраксиной ее супруг своими продолжавшимися (несмотря на его уже почтенный возраст) амурными увлечениями. Впрочем, Степан Степанович относился к своей жене с неизменной любовью и почтением. И даже выстроил в имении Льгово ротонду в античном стиле, в которой на высоком пьедестале находилась статуя отнюдь не абстрактной Афродиты, Геры или Афины, а самой Екатерины Владимировны Апраксиной[2].

Вид на усадьбу Ольгово. Фото 1910-х годов

Что касается имения Льгово, перепланировку и застройку которого осуществил Ф. Кампорези[3], то в нем в летнее время Апраксины принимали «всю Москву». Здесь был обустроен отдельный театр с мастерскими для изготовления декораций, в котором шли «спектакли за спектаклями» [5, с. 473], а на сцене выступали собственные актеры и музыканты [2]. По свидетельствам современников, в Льгове устраивали преимущественно любительские спектакли: играли «приличные для благородного театра» комедии Мольера, Бомарше, Реньяра в переводе и на языке оригинала. Здесь на сцену выходили Ф. Ф. Кокошкин, князь П. А. Вяземский, А. М. Пушкин, В. Л. Пушкин, А. М. Гедеонов, А. С. Яковлев, а также сама хозяйка усадьбы и др. [4]. Нередко проходили музыкальные вечера.

Даже в начале XX столетия усадьба Ольгово (как она в то время именовалась) считалась одной из богатейших в Подмосковье: с 1730-х годов она находилась во владении одного рода, и в ней были собраны ценные коллекции живописи, скульптуры, фарфора, серебра, оружия, а также библиотека и семейный архив [3, с. 80–81]. Последний после революции поступил в отдел рукописей библиотеки Государственного Румянцевского музея (ныне – Российская государственная библиотека). Причем

[1]Напомним, что в 1816 году она была избрана почетным членом Санкт-Петербургского филармонического общества.

[2]Уже после смерти своего мужа в 1827 году Е. В. Апраксина была пожалована в статс-дамы, а в 1841 году назначена гофмейстериной великой княгини Елены Павловны. Исполняя придворные обязанности, жила в Санкт-Петербурге, где и скончалась в 1854 году. Из шести ее детей до взрослого возраста дожили только трое: дочери Наталия (в замужестве Голицына; 1794–1890), Софья (в замужестве Щербатова; 1797–1885) и сын Владимир (1796–1833), который воспитывался в доме своей бабушки, княгини Н. П. Голицыной, а впоследствии сделал неплохую военную карьеру, дослужившись в 1831 году до генерал-майора. Однако уже в 1833 году он скоропостижно скончался от холеры.

[3]За это, кстати, Апраксин в шутку величал его «министром льговских построек и верховным учредителем празднеств» [3, с. 75].

особую ценность для истории музыкального театра, конечно же, представляет его нотная часть (Фонд 11/III). Правда, на наш взгляд, нет оснований полагать, что сам факт поступления партитуры из Ольгово неопровержимо доказывает исполнение данного произведения на сцене льговского театра. Вероятно, нотная библиотека составляла часть общей библиотеки и архива, собранных семьей в усадьбе позднее, тогда как большая часть опер была представлена на московской сцене. Необходимо учитывать и тот факт, что некоторые ноты могли попасть в дом Апраксина (а позднее и поступить в усадьбу) вместе с реквизитом, оставленным в Москве театром Наполеона[1].

В отличие от шереметевских собраний[2], материалы апраксинского театра до настоящего времени не вызывали большого интереса исследователей. Хотя многие из этих рукописей таят в себе интересные находки. Показателен в этой связи пример русской редакции пастиччо *La villanella rapita* под названием «Похищенная крестьянка или Сонный порошок»[3].

Автору этих строк уже приходилось сталкиваться с тем, что московские версии опер зарубежных композиторов, как правило, отличались от оригиналов. Вот и в случае с упомянутым пастиччо в театре Апраксиных был подготовлен собственный вариант на основе двух версий, которые условно можно назвать «французской» и «итальянской». В каталоге РГБ данное произведение, представленное в двух рукописных томах, значится как опера Пьетро Алессандро Гульельми (1728–1804). Однако, как удалось установить, музыка большинства номеров принадлежит иным авторам. В их числе Франческо Бьянки (1752–1810), Доменико Чимароза (1749–1801), Джузеппе Николини (1762–1842), Джованни Паизиелло (1740–1816), а также Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791), Джакомо Готифредо Феррари (1763–1842) и Джузеппе Сарти (1729–1802).

Ценной для истории вокального искусства стала возможность сопоставить текст вокальных партий, зафиксированных в русской копии партитуры и в отдельном томе сводной партии певцов. В последнем есть много примеров фиксации вокальных фиоритур и варьирования, которые, как правило, не получают отражения в партитурах – как изданных, так и рукописных.

В справочной литературе упоминается факт московской премьеры «Похищенной крестьянки» в феврале 1800 года в Петровском театре в виде оперы в трех действиях, текст которой явился вольным переводом оригинала, выполненным Иваном Андреевичем Крыловым [7]. Но в рассматриваемых рукописных материалах оперы в ее «апраксинской» редакции (в двух действиях) в подтекстовке зафиксирован иной вариант русского перевода, причем упоминаний об этой постановке до настоящего времени в литературе не встречалось.

Сама музыкальная комедия создана по мотивам популярной оперы с разговорными диалогами «Капризы любви, или Нинетта при Дворе» Шарля-Симона Фавара и Эджидио Ромуальдо Дуни (1755), явившейся, в свою очередь, пародией комической оперы «Бертольдо при Дворе» Винченцо Чампи (1748). Русской публике «Нинетта» была хорошо известна, в том числе благодаря постановкам, осуществленным смолянками. Так, Дмитрий Левицкий запечатлел сцену из этой оперы на одной из своих работ, ныне известной как «Портрет Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской» (1773).

Либретто «Похищенной крестьянки» принадлежит перу Джованни Бертати (1735–1815). В нем идет речь о том, что у крестьянина Бьяджо имеются три дочери: Нинетта, Джанина, а также Мандина, которая готовится к свадьбе со своим избранником Пиппо. Но она также приглянулась и влиятельному графу, который путем обмана похищает девушку. В итоге,

[1]Театр этот был устроен осенью 1812 года в одном из домов на Большой Никитской улице (при ее пересечении с Леонтьевским переулком). Что касается упомянутого реквизита, то он в послевоенные годы находился в распоряжении русской труппы Императорского московского театра, который, как уже отмечалось, несколько лет давал свои представления в доме Апраксина.

[2]Подробнее см. работы автора настоящей публикации. Например, статью, «Феномен перемещения оперы в инокультурную среду: XVIII век, шереметевские редакции» [8].

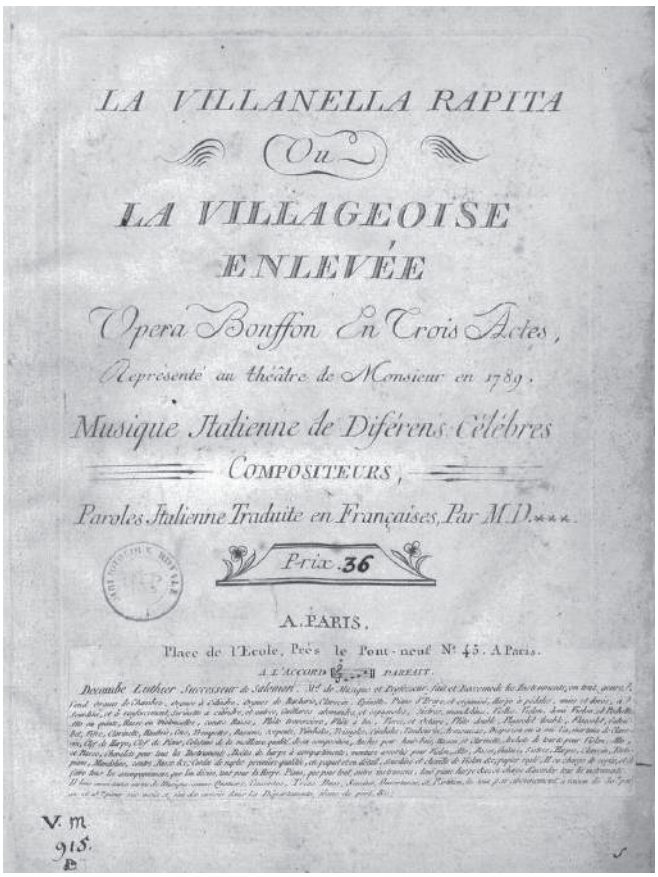
[3]См.: НИОР РГБ (Ф. 11 / III. Ед. хр. 16).

однако, все заканчивается благополучно. Роскошь не поколебала добродетель, и Мандина, доказавшая свою невиновность, выходит замуж за Пиппо.

Согласно справочным данным, премьера этой оперы в двух действиях, композитором которой, как правило, значится Ф. Бьянки, состоялась осенью 1783 года в венецианском театре Сан-Мойзе. В августе 1784 года она была поставлена в Театре Эстерхази (Eszterháza Theater di Süttör), а в феврале 1785 года – в дрезденском Хофтеатре. В ноябре 1785 года В. А. Моцарт написал к ней дополнительно вокальные трио и квартет (соответственно, для сцен № 12 и № 13 из второго действия), и 28 ноября 1785 года версия двухактной оперы Ф. Бьянки с добавленными номерами В. А. Моцарта была представлена на сцене венского Бургтеатра. Через несколько лет, в начале июня 1789 года парижская публика, заполнившая Королевский театр Фейдо, смогла познакомиться уже с французской версией пастиччо в трех действиях. Причем в изданной в том же году партитуре есть указания на авторство следующих композиторов: Ф. Бьянки, Дж. Г. Феррари, В. А. Моцарт, И. Г. Нойман, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти, П. А. Гульельми, В. Мартин-и-Солер [14]. Перевод на французский выполнен Пьером Ульриком Дюбуисоном (Pierre-Ulric Dubuisson). По данным Национальной библиотеки Франции, соавторами французской версии также выступили Луиджи Карузо и Иоганн Поль Эджидио Мартини. Напомним, что в июне 1789 года княжна Е. В. Голицына еще находилась с родителями в Париже и вполне могла посетить эту премьеру. Вполне вероятно, семейство Голицыных, уехавшее вскоре после начала революции в Лондон, присутствовало и на премьере английской версии все той же оперы (но уже в двух действиях) в феврале 1790 года на сцене лондонского Королевского театра (The Theatre Royal Haymarket) [13].

Как уже отмечалось, в архиве Апраксиных-Голицыных в РГБ сохранилось два тома рукописных нот. Приведем их краткое описание.

1) **Гульельми. Похищенная крестьянка или Сонный порошок»**: в двух действиях: сводная партия певцов (НИОР РГБ. Ф. 11 / III. Ед. хр. 16. [IV]-136-[5] л.). Как и все нотные материалы собственного производства, у Апраксиных сводная партия певцов записана на листах альбомного формата плотной голубой нотной бумаги. Примечательно указание на фронтисписе «въ двухъ актахъ» (Л. III). На титульном же листе значилось: «Опера / Похищенная крестьянка / или / Сонной парашокъ / Со. Г^на^ Гульельми» (Л. 1).


LA VILLANELLA RAPITA
Ou
LA VILLAGEOISE
ENLEVÉE
Opera Bouffon En Trois Actes,
Représenté au théâtre de Monsieur en 1789.
Musique Italienne de Diférens Célèbres
COMPOSITEURS,
Paroles Italienne Traduite en Françaises, Par M.D****
Prix 36
A PARIS,
Place de l'Ecole, Près le Pont-neuf N° 45. A Paris.
A L'ACCORD PARFAIT.
V. m.
915.

Титульный лист парижского издания партитуры комической оперы-пастиччо «Похищенная крестьянка» (1789)

2) **Гульельми. Похищенная крестьянка или Сонный порошок**: партитура оперы (НИОР РГБ. Ф. 11 / III. Ед. хр. 16а. [II]-170-[1] л.). Партитура записана на листах альбомного формата плотной белой нотной бумаги. Том в переплете с кожаным корешком и кожаными уголками с обклейкой мраморной бумагой. На кожаном корешке в верхней части черными чернилами указано: *La / Villallena / Rapita*. Титульный лист отсутствует, но на первом листе есть примечательное указание *fransé* (Л. I). Материалы партитуры начинаются с № 4, т. к. первые номера исполнялась по французской версии (в виде

гравированной партитуры), что подтверждают вокальные партии в сводной партии певцов.

Таким образом, «русский» вариант пастиччо у Апраксиных представляет собой синтез двух версий: «французской», зафиксированной в гравированной партитуре, и «итальянской», представленной в рукописном томе. Заметим, что апраксинская редакция – это опера с разговорными диалогами, тогда как «итальянская» партитура содержит в себе речитативы. Текст разговорных диалогов в нотных материалах не зафиксирован, но сводная партия певцов и указания в партитуре позволяют реконструировать действие оперы[1].

Действующими лицами оперы являются: крестьянин Бьяджо (бас) – отец трех дочерей, Нинетты (сопрано), Джанины (сопрано) и Розины (сопрано)[2], Пиппо (баритон) – жених Розины, а также Граф (тенор) и Паулино (тенор) – друг Графа.

Первое действие открывает **№ 1** – трио Нинетты, Джанины и Бьяджо «*Ну праворней, ну за дѣла, чтобы в кухни всїо кипела...*» (л. 1об. – л. 5об.). Музыкальный текст вокальных партий почти полностью совпадает с текстом этого номера во французской партитуре пастиччо, где автором музыки значится Ф. Бьянки (совпадает и указанное число тактов инструментального вступления). В русской копии имена действующих лиц указаны на итальянском языке. Первоначально партии Нинетты и Джанины были указаны как во французской партитуре (Джанина первым голосом, а Нинетта вторым), но позднее их поменяли местами.

№ 2 – ариетта Графа «*Галубочикъ в страсти таетъ, всюду мечится, летаетъ...*» (л. 6 – л. 6об.). Музыкальный текст вокальной партий и число тактов инструментального вступления совпадают с таковыми во французской партитуре (автор музыки не указан). Перевод эквиритмический с единичными исключениями. В копии зафиксированы варианты украшений при повторе мелодического хода (правка внесена позднее). Итальянская подтекстовка арии совпадает с текстом арии Джанины из десятой сцены I действия оперы «Джанина и Бернардоне» Д. Чимарозы на либретто Ф. Ливиньи, представленной в 1786 году в Барселоне [10, с. 17–18]. Речитатив этой сцены лишь частично совпадает с речитативом в автографе[3], тогда как Каватина в автографе иная. Можно говорить о расширении числа либреттистов, так как появляется номер на слова Ф. Ливиньи. Логично также предположить, что музыка этого номера написана Д. Чимарозой (по всей вероятности, специально для барселонской постановки).

№ 3а – ария Розины «*Чево желаешъ ты жестокая любовь...*», *And^te Sostenuto* (л. 6об. — л. 7об.). Эта ария значится в «итальянской» партитуре под № 4 (Rosina: «*Che chiedi amor da me...*»; л. 1 – л. 10), но в ней указан иной темп (*Andante affettuoso*). Количество тактов вступления при этом совпадает. Русская подтекстовка выполнена ко всему номеру. Перевод эквиритмический. Позднее выписаны варианты украшений. Итальянская подтекстовка соответствует тексту арии из сц. 2 первого действия оперы Джузеппе Николини *Le nozze campestri* (на либретто Франческо Маркони) [11, с. 13]. В конце номера в русской партитуре на последних тактах инструментального заключения присутствует ремарка *Partitura francese № 5* (л. 10), записанная чернилами другого (серого) тона, чем основной текст, но такими же, что использовались для остальной правки.

В сводной партии певцов далее указан **№ 4** – ариетта Пиппо с хором «*Кто хочетъ жить...*», *Presto* (л. 8 – л. 12об.), соответствующий № 5 во французской партитуре (за авторством Ф. Бьянки). Количество тактов инструментальных ритурнелей в номере совпадает, как совпадают и вокальные партии, за исключением довольно частого использования приемов дробления четверти на две равные восьмые на одной высоте либо (реже) объединения восьмых в более крупную длительность (четверть с точкой).

---

[1]Заметим, что увертюры в рассматриваемых рукописных материалах нет, так что при постановке, вероятно, исполнялась увертюра французской редакции.

[2]В оригинальных версиях ее звали Мандиной.

[3]*Cimarosa, Domenico*. Giannina e Bernardone: Atto Primo. Biblioteca del R. Conservatorio di Musica di Napoli. Rari.1.5.13. F. 92-95.

В «итальянской» партитуре оказалась зафиксирована речитативная сцена Розины, Графа и Паолино "*Mi ha detto mia sorella...*" (л. 10об.), но последующий лист, по-видимому, был удален в ходе подготовки оперы у Апраксиных, так что сразу же следует № 6 (Dn Fabrizio[1]: "*Tutto mie care Donne...*", *All° Risolutto* (л. 11 – л. 18). В сводной партии певцов ему соответствует **№ 5** – ария Пиппо «*Все в васъ женщины прекрасны...*» (л. 13 – л. 14)[2]. Вокальная партия в сводной партии певцов и партитуре совпадают, за исключением частого использования приема дробления более крупной длительности (четверти) на две (восьмые) на одной высоте и добавления одной или двух восьмых в затакте на месте паузы. Итальянская подтекстовка в партитуре совпадает с текстом арии дона Фабрицио из одиннадцатой сцены I действия оперы Дж. Паизиелло «La Frascatana» (на либретто Ф. Ливиньи), представленной на сцене театра Ла Скала в 1795 году [12, с. 30]. В более ранних версиях «Фраскатанки», нотные материалы которой также хранятся в фонде Апраксиных-Голицыных[3], этого номера нет. В записанный первоначально текст позднее вносилась правка в инструментальные партии чернилами другого цвета (серого). На последних тактах инструментального заключения дано указание: *№ 7 Partitura francese.* Последующие листы «итальянской» партитуры прошиты белой нитью, так что в партитуре идет переход после № 6 (ария дона Фабрицио / Пиппо) к № 8 (ария Розины).

Под **№ 6** в сводной партии певцов мы видим трио Розины, Графа и Пиппо на музыку В. А. Моцарта «*Розина милая... / Страстно плененный...*», *Andante – Allegro* (л. 14об. – л. 21а), совпадающее с № 6 во французской партитуре. Раздел *Andante* подтекстован русским переводом дважды. Второй, более удачный, вариант перевода вписан другим подчерком, чернилами более темного оттенка. Иногда встречается подтекстовка третьим вариантом перевода, что говорит о стремлении, как можно лучше передать музыку оригинала и не испортить ее шероховатостями перевода.

№ 7 – ария Розины «*Вечна добрай и вечна вѣрнай ты всегда меня увидишь...*», *Andante – Alletto* (л. 22об. – л. 25), которая соответствует № 8 (Rosina: "*Sempre buona e sempre amata...*", *Andante – Allegretto*; л. 19об. – л. 27 – 36об.) в «итальянской» партитуре. Подтекстован весь текст арии целиком. Перевод большей частью эквиритмический. Вносилась мелкая правка во все инструментальные партии. Вокальная партия и ее подтекстовка не правились, но делались купюры. Заметим, что купюры отмечены только в партитуре и не зафиксированы в сводной партии певцов.

На последних тактах инструментального заключения есть ремарка чернилами другого тона: *Sigue № 9. Partitura l'Ittalliana* («перейти к № 9 по итальянской партитуре»), за которой следует речитативная сцена "*Io ti dico che ho un vorme...*" (л. 37 – л. 38об.). Ее текст частично совпадает с текстом речитативов четвертой сцены I действия английской версии оперы, но в «апраксинской» версии речитативы не исполнялись: соответствующие листы прошиты белой нитью. По окончании речитатива имеется указание: *Sigue Aria di Pippo.*

В сводной партиии певцов это **№ 8** – ария Пиппо «*С нижайшимъ почтеньемъ...*», *Largo – All° assai* (л. 25об. – л. 27об.). Количество тактов инструментального вступления и вокальная партия совпадают с «итальянской» партитурой: № 9 – Aria di Pippo: "*Con umil riverenza m'inchino a sua eccenza e vado alla rosina perdono a domandar...*", *Largo – Allegro* (л. 39 – л. 51об.). Простым карандашом вписаны варианты украшения, иного опевания. Русским переводом подтекстована вся ария. Перевод большей частью эквиритмический, но есть случаи использования приема

[1] Вероятно, при изготовлении этого экземпляра партитуры был скопирован не только текст исходной арии, но и имя героя, ее исполнявшего. Как будет указано далее, для пастиччо была заимствована ария Дона Фабрицио из последней редакции оперы «Фраскатанка» Дж. Паизиелло.

[2] Обратим внимание на то, что в сводной партии певцов действующее лицо указано следующим образом: «Pippo / Dn Fabrigio».

[3] La Frascatana. Opera Buffa Posta in Musica del Celebre Sig. Giovanni Paisiello. [Atto Primo] // НИОР РГБ. Ф. 11 / III. Ед. хр. 1. 171 л.; La frascatana. Atto Secondo // НИОР РГБ. Ф. 11/III. Ед. хр. 1а. 175 л.; Опера Фраскатана [La frascatana. Сводная партия певцов] // НИОР РГБ. Ф. 11/III. Ед. хр. 1б. 134 л.

укрупнения и, напротив, дробления длительностей, добавления доли в затакте на месте паузы. Вносилась правка во все инструментальные партии. Простым карандашом выставлены фермaты. На последних тактах инструментального заключения указано: *№ 10 Finale Partitura Francese.*

№ 9 – Финал (Розина, Нинетта, Джаннина, Граф, Паолино, Бьяджо, Пиппо) «*Мне бы очинь не хателось...*» (л. 27об. – л. 64об.). Текст вокальных партий совпадает с № 12 (финал второго действия) французской партитуры, где автором указан Ф. Бьянки. Подтекстован весь номер. Перевод неэквиритмический, поэтому, особенно в сольных репликах, встречается дробление и укрупнение длительностей, замена ноты паузой и, напротив, добавление ноты на паузе и т. д.

Второе действие. В сводной партии певцов имеется указание «2 актъ», и под № 1 следует дуэт Бьяджо и Пиппо «*Важным шагомъ проморширую...*», *Larghetto* (л. 65 – л. 68). В партитуре также есть указание на начало второго действия: *Atto 2do*, а также и зафиксирован дуэт № 11 (Biaggio, Pippo: «*Entro con passo grave...*», *Largetto – Allo*; л. 52 – л. 61а). Количество тактов вступления и вокальные партии совпадают. Русским переводом подтекстован весь текст дуэта. Как и в большинстве других номеров, перевод большей частью эквиритмический, но есть случаи использования приема укрупнения и, напротив, дробления длительностей, добавления доли в затакте на месте паузы. В партитуре вносилась мелкая единичная правка в инструментальные партии. На последних тактах инструментального заключения указано: *№ 12 Segue Partitura l'Ittalliana.* Затем записана речитативная Sceno 2 (Bia[ggio] poi Gia[nnina]: «*Tutto sta che po i sappia...*»; л. 61аоб. – л. 62). По окончании речитатива указано: *Aria Biaggio.*

Под № 2 в сводной партии певцов записана ария Бьяджо «*Я иду ...*», *Allegro* (л. 68 – л. 69об.), соответствующая № 12 (Aria Biagio: "*Vado e ritorno presto...*", *Allegro*; л. 62 – л. 67) в «итальянской» партитуре. Русским переводом подтекстован весь текст арии, регулярно использованы приемы дробления длительностей, добавления доли в затакте на месте паузы. И в сводной партии певцов, и в партитуре в этом номере указана купюра. Первоначально в сводной партии певцов те же такты, что и в партитуре (тт. 80–99), крестообразно перечеркнуты чернилами, но затем простым карандашом перечеркнут и последующий текст до конца номера. В партитуре вносилась отдельная правка в инструментальные партии. На последних тактах инструментального заключения указано: *№ 13 Partitura Francese.*

В сводной партии певцов далее следует (без указания номера) аккомпанированный речитатив Розины «*Ахъ Гдѣ я Что я вижу куда я преселилась...*» (л. 70 – л. 70об.), совпадающий с речитативом Мандины из первой сцены III действия во французской партитуре за авторством Феррари. Заметна правка, связанная со сменой просодии: регулярно встречается дробление длительностей, добавление затактов и пр. Вслед за речитативом следует Каватина Розины «*С такою красотою я всехъ пленю...*» (л. 70об. – л. 71об.), совпадающая с Каватиной Мандины из той же сцены во французской партитуре (также за авторством Феррари). Русский перевод практически эквиритмический, за исключением единичных случаев дробления длительностей в начале фраз.

В «итальянской» партитуре далее зафиксирована еще одна речитативная сцена: «*Ahira gione paolino...*» (л. 67 – л. 68), но эти листы прошиты между собой, так что реально следующим оказывается № 14 (Rosina: "*Infelice intal momento...*", *Agitato*; л. 69 – л. 78об.), зафиксированный также и в сводной партии певцов как ария Розины «*Чтошъ с нещастною случитца...*», *Agitato* (л. 71об. – л. 73). На последних тактах инструментального заключения в партитуре указано: *Segue Reccitativo № 15.* Под № 15 следует Reccitativo Conte: "*D"un quello...*", *Allo* (л. 79 – л. 79об.), окончание которого сопровождает ремарка: *Segue № 15 Aria.* На следующем листе (л. 80) нотный текст многократно перечеркнут крестообразно чернилами, а внизу листа написано: *Partizione Francese.*

В сводной партии певцов аккомпанированный речитатив Графа «*И такъ я долженъ с ней разстатся...*», *Allegro* (л. 73об.), совпадает с текстом вышеуказанного речитатива в «итальянской» партитуре (№ 15), за исключением мелкой правки при несовпадении количества слогов.

Последующая в сводной партии певцов ария Графа «*Всей разлуки ангелъ прелеснай...*», *Largetto – All°* (л. 73об. – л. 74об.) совпадает с арией Графа из второй сцены II действия во французской партитуре (без указания авторства), перевод эквиритмический.

Квартет Розины, Пиппо, Бьяджо и Графа «*Чемъ виновна я пред вами...*» (л. 75 – л. 89) в сводной партии певцов совпадает с Квартетом В. А. Моцарта в «итальянской» партитуре: № 16 "*Dite almeno in che mancai...*", *Allegro –Allegro assai* (л. 80об. – л. 113об.). Правка в партитуре ограничивается единичными исправлениями описок. На заключительных тактах указано: *Segue № 17 Partizione l'Ittalliana.* При этом в партитуре также выписана речитативная сцена Паолино и Нинетты "*Non signor dalle mani...*" (л. 114 – л. 114об.), после которой начинается собственно № 17 (Paolino: "*Amico vi sono...*", *Andante*; л. 115 – л. 122), которому в сводной партии певцов соответствует ария Паолино «*Я добрай приятель...*», *Andante* (л. 89об. – л. 90об.). На последних тактах номера в партитуре указано: *Segue № 18 Partitura l'Ittalliana.*

№ 18 партитуры "*La sorte mia tiranna...*", *All°* (л. 122об. – л. 128) соотвествует в сводной партии певцов дуэту (без указания исполнителей) «*Судбой апределенна...*», *Allegro* (л. 90об. – л. 92). Текст последнего правился: выписаны украшения в вокальных партиях, вслед за этим часть номера была перечеркнута таким образом, что нигде два голоса не звучат одновременно, но лишь попеременно. В конце данного номера в партитуре указано: *№ 19 Partitura Francese.*

В качестве № 19 в партитуре зафиксирован речитатив Пиппо "*Cospetto sbugotuta...*" (л. 128об.). А в сводной партии певцов ему соответствует ария Пиппо «*К смерти естли думать...*», *Allegro – All° con molto* (л. 92об. – л. 94), за авторством Дж. Сарти, совпадающая с арией Филиппе из шестой сцены III действия во французской партитуре. Русская подтекстовка местами правилась, причем новый вариант записан латинскими буквами. Ария подтекстована целиком, купюр нет. Встречается использование приемов дробления и, напротив, укрупнения длительностей.

Что касается № 20 партитуры – дуэта Розины и Пиппо "*Con quell'occhietto Languido...*", *Andantino* (л. 130 – л. 135об.), то в нем вносилась правка в инструментальные партии. Вокальные партии и подтекстовка не правились, за исключением одной затактовой ноты у второго сопрано. Исправлен и состав оркестра: если первоначально в нем были указаны только гобои, то затем чернилами другого тона это было исправлено на флейты и гобои. В сводной партии певцов этому номеру соответствует дуэт Розины и Пиппо «*...такъ пламенно...*», *Andantino* (л. 94об. – л. 96)[1]. Подтекстован весь его нотный текст (как и в «итальянской» партитуре). Приемы дробления длительностей, добавления затакта и т. п. использованы редко. Выписаны украшения и задержания. На последних тактах номера в партитуре указано: *Segue Finale № 21.*

Тем не менее в партитуре перед собственно финалом (№ 21 Finale. Rosina, Gannina, Ninetta, Conte, Paulino, Biaggio, Pippo: «*Si ricerchi si ritroni...*», *Allegro spiritoso – Largo non tanto – All° con Brio – Andte con moto – All° spiritoso – Largo – Allegro – Presto*; л. 137 – л. 170об.) выписана небольшая речитативная сцена с участием Бьяджо и Джанины: "*Ah non so dove...*" (л. 136 – л. 136об.). В партитуре в финале вносилась единичная правка в инструментальные партии и подтекстовку.

В сводной партии певцов зафиксирован тот же в музыкальном отношении финал «*Я сыщу, найду другую...*», *All°* (л. 96об. – л. 136об.). Весь он подтекстован, с единичными случаями использования приемов дробления длительностей, добавления затакта и т. д. Судя по всему, исполнялся он целиком, каких-либо купюр в нем нет.

В заключение еще раз подчеркнем, что имеющиеся рукописные нотные материалы в фонде Апраксиных-Голицыных позволяют восстановить музыкальную часть русской редакции оперы в театре Апраксиных. Обратим внимание,

[1]Добавим также, что дуэт с аналогичным музыкальным инципитом, был исполнен Джузеппе Виганони и Маддаленой Вильман при постановке оперы Петера фон Винтера «Братья соперники» (*I Fratelli rivali*) в венецианском театре Сан-Бенедетто в 1800 году (см. титульный лист его рукописной копии из Баварской государственной библиотеки в Мюнхене; шифр: Mus.ms. 3948. f.51r).

что купюр в выбранных номерах не много, и только в двух дуэтах одновременное звучание двух голосов солистов заменено на попеременное. Что говорит о достаточно высоком уровне исполнителей. Особый интерес представляют в вокальных партиях сводной партии певцов выписанные украшения, которые, таким образом, не импровизировались по ходу спектакля, но заучивались одновременно с основным текстом партии. Поскольку эквиритмический перевод оказался не везде возможен, почти во всех номерах в вокальных партиях есть примеры дробления и укрупнения длительностей, а также добавления ноты на месте паузы. Речитативы, как и во французской редакции пастиччо, были заменены на разговорные диалоги, текст которых, возможно, сохранился в других рукописных материала обширного рукописного архива Апраксиных-Голицыных в РГБ.

В любом случае «Апраксинская» редакция, выполненная в первой четверти XIX века, представила московской публике синтез нескольких европейских версий и таким образом позволила насладиться замечательной музыкой ряда европейских композиторов. Авторство части номеров еще предстоит уточнить. Но сохранность «итальянской» части партитуры с исправленными ошибками в инструментальных партиях и доступность «французской» при полной сохранности русской сводной партии певцов позволяет надеяться на реконструкцию спектакля из театра Апраксина на современной сцене.

Литература

1. *Басова И. Г.* Формирование художественного вкуса заказчика в искусстве Нового времени на примере семьи Апраксиных // Вестник московского университета. Серия 8: Искусство. 2017. № 5. С. 120–136.

2. *Благово Д. Д.* Разсказы Бабушки. Изъ воспоминаній пяти поколѣній, записанные и собранные ея внукомъ Д. Благово. С.-Петербургъ: Тип. А. С. Суворина, 1885. 493 с.

3. *Бондарева Н. А.* Усадьба Ольгово // Русская усадьба: из истории культурного наследия Подмосковья / Министерство культуры Московской области. М.: Мелихово, 2007. С. 74–81.

4. *Волкова Н. В., Павлова Т. Е.* Ольгово. Дмитров: Музей-заповедник «Дмитровский кремль», 2008. 34 с.

5. *Вяземский П. А. (князь)* Полное собраніе сочиненій Князя П. А. Вяземскаго. Томъ VIII: Старая записная книжка. Изданіе Графа С. Д. Шереметева. С.-Петербургъ: Тип. М. М. Стасюлевича, 1883.

6. *Долгоруков И. М. (князь)* Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни... Т. 1 / Российская академия наук; изд. подготовили Н. В. Кузнецова, М. О. Мельцин; отв. ред. В. П. Степанов. СПб.: Наука, 2004. 816 с.

7. *Крылов И. А.* Сонный порошок или похищенная крестьянка: опера в трех действиях // Полное собрание сочинений: Т. II. Драматургия / Редакция текста и примечания Н. Л. Бродского. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1946. С. 689–743.

8. *Сафонова А. А.* Феномен перемещения оперы в инокультурную среду: XVIII век, шереметевские редакции // Журнал Общества теории музыки. 2017. Вып. 2 (18). С. 49–69.

9. *Федоров В. В.* Репертуар Большого театра СССР, 1776-1955 = Repertoire of the Bolshoi theater, 1776–1955 / вступит. ст. В. П. Нечаева. Т. 1: 1776–1856. New York: Ross, 2001. xxxiii, 288 с.

10. Giannina e Bernardone: dramma in musica de rappresentarsi nel Teatro della molto Ille. Città di Barcellona, l'anno 1786 / La Musica é del celebre Sig. Domenico Cimarosa Maestro di Capella Napolitano. Barcellona: Francesco Genéras, 1786.

11. *Nicolini G.* Le nozze campestri: dramma giocoso per musica da rapresentarsi Nel Teatro Alla Scala L'Autumno dell'anno 1794. Milano: Giovanni Batista Bianchi, 1794. 68 p.

12. *Paisiello G.* La Frascatana. Dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nel Teatro alla Scala la Quaresima dell'anno 1795. Milano: Giovanni Batista Bianchi, 1795. 70 p.

13. La Villanella rapita: a comic opera, in two acts / The Music by Signor Bianchi, under the direction of Signor Federici. London: H. Reynell, 1790. 71 p.

14. La Villanella rapita ou La villageoise enlevée. Opera buffon en trois actes, représenté au théâtre de Monsieur en 1789. Musique italienne de diférens célébres compositeurs, paroles italienne traduite en français, par M. D. Paris: Sieber, [1789]. 267 p.

*Михаил САПОНОВ**
(Москва)

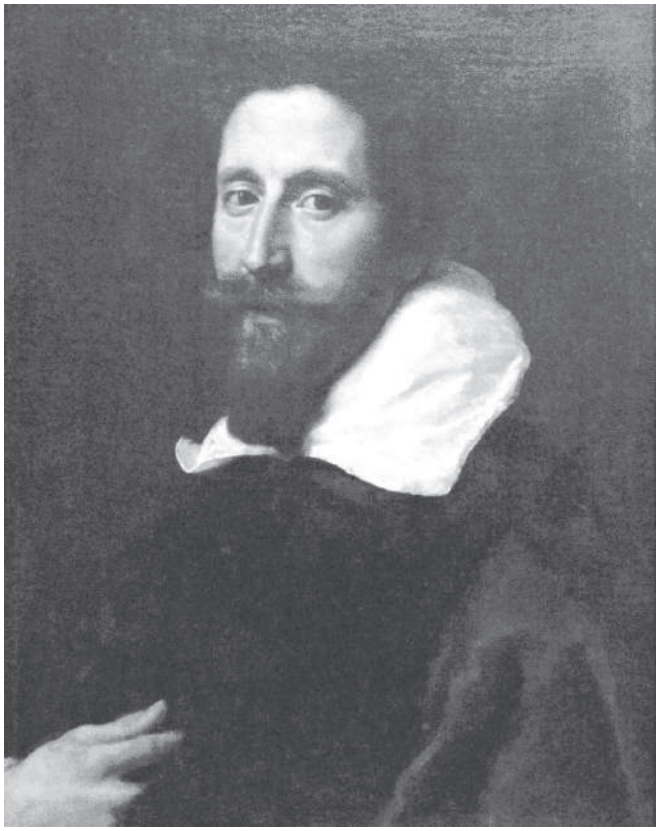
Микеланджело Младший и премьера «Эвридики»

На премьере «Эвридики», одной из первых опер в истории европейского музыкального театра 6 октября 1600 года во Флоренции[1] присутствовал Микеланджело (Микеланьоло) Буонарроти Младший (1568–1646) — поэт, драматург, филолог и знаток искусств, сын Кассандры Ридольфи и Леонардо ди Буонарроти, племянника великого Микеланджело Старшего[2].

Сегодня интерес к деятельности Микеланджело Младшего не угасает [7; 10], хотя этот внучатый племянник гениального флорентийца для нас, казалось бы, обречен оставаться в тени славы своего предка.

Тем не менее его современникам не надо было объяснять, чем он знаменит. Ведь в его личности объединены творец и ученый. Еще подростком Микеланджело Младший прославился как поэт.

В семнадцать лет (1585) он уже был вхож в литературную среду, стал академиком Флорентийской Академии, концепцию которой, по-видимому, разделял, несмотря на явное подражание Петрарке в своих ранних стихотворениях[3]. А четыре года спустя (1589), в период учебы в Пизанском университете (1586–1591) был принят также



Портрет Микеланджело Младшего работы Стефано Аллори. Оригинал – музей «Дом Буонарроти» (Флоренция)

* **Сапонов Михаил Александрович** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1]Спектакль проходил в палаццо Питти, точнее, как сообщает Эльвира Г. Цорци, в апартаментах Дона Антонио де Медичи – в большой комнате, называемой ныне «Белым залом» (*Sala Bianca*) [6, с. 144].

[2]В память о великом Микеланджело ди Лодовико Буонарроти Симони (1475–1564) их новорожденный (третий) сын и был крещен 4 ноября 1568 года под всемирно известным именем. Дополнение же «Младший» (Michelangelo *il giovane* или Michelangelo *detto il giovane*) закрепилось за ним впоследствии.

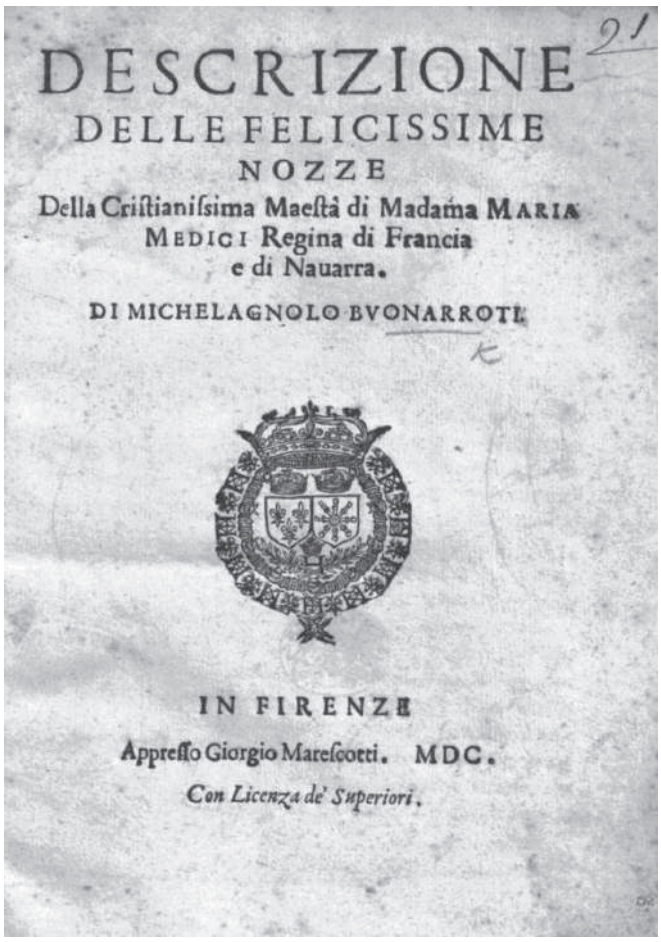
[3]В нынешних справочниках в качестве цели деятельности итальянских ренессансных академий обычно указана весьма неопределенная «борьба за чистоту» итальянского языка. В действительности же их главной заботой был выбор в качестве основы литературного языка его единой эталонной версии. Более того, самого понятия «итальянский язык» до образования Флорентийской Академии (1540) не существовало. Вместо этого пользовались обозначением volgare (vulgare), «народный говор» (то есть не книжный латинский). В одних объединениях, например, в «Академии Пламенеющих», образцовым итальянским считали язык произведений Боккаччо и Петрарки. А во Флорентийской Академии (до 1542 года носившей название «Академии Мокрых», видимо, в пику «Пламенеющим»), напротив, в качестве основы литературного языка предлагали тосканский (точнее, флорентийский) диалект и стиль произведений Данте. Впрочем, суть «оппозиции стилей *Petrarca vs Dante*» сегодня понятна только специалистам.

и в число академиков знаменитой Академии делла Круска[1].

Хотя Микеланджело Младший изучал и философию, и общую историю, и музыку, а также изобразительное искусство, его главной страстью стала словесность. Свои филологические навыки он развил уже к 1595 году, в период работы над изданием «Божественной Комедии» Данте. А в дальнейшем принял активное участие в подготовке первого словаря итальянского литературного языка – *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, впервые опубликованного в 1612 году практически одновременно с лучшей пьесой самого Микеланджело «Танча» (*La Tancia*)[2].

Круг его дружеского общения приоткрывает условия формирования этой незаурядной личности. Математике в университете его обучал Галилео Галилей (1564–1642), проживавший по соседству и, возможно, друживший с ним и ранее. Видный живописец Лудовико (Лодовико) Чиголи (1559–1613) не только влиял на его художественные взгляды, но, предположительно, мог быть сценографом премьеры «Эвридики» [13, с. 433; 9].

Другом детства и университетским однокурсником Микеланджело Младшего был сам Маффео Барберини (1568–1644), достойный упоминания здесь не столько как будущий папа Урбан VIII, сколько в качестве неутомимого покровителя и поклонника нового тогда театрального жанра, названного впоследствии оперой. Возможно, не без влияния такого друга-меломана Микеланджело Младший взялся за подготовку своего *Descrizione*... [8], то есть опубликованного подробного описания свадебных празднеств 4–9 октября 1600 года во Флоренции, где примечательным театральным зрелищем (хотя и не главным для гостей) стала «Эвридика»[3].


DESCRIZIONE
DELLE FELICISSIME
NOZZE
Della Cristianissima Maestà di Madama MARIA
MEDICI Regina di Francia
e di Nauarra.
DI MICHELAGNOLO BVONARROTI.
IN FIRENZE
Appresso Giorgio Marescotti. MDC.
Con Licenza de' Superiori.

Титульный лист “Descrizione...” Микеланджело Буонарроти Младшего (Флоренция, 1600).

Приведем перечень основных событий тех флорентийских дней в октябре 1600 года[4].

Понедельник, 2 октября. Прибытие герцога Мантуанского.

Вторник, 3 октября. Прибытие венецианского посла.

Среда, 4 октября. Прибытие папского легата, кардинала Пьетро Альдобрандини (1571–1621). Его процессию возглавляли десятки флорентийских клириков, монахов, пятьдесят вооруженных

[1]В каждой из двух Академий он даже входил в «консулат», а затем и в «архиконсулат» [10, с. 2–3]. Заметим, что членов Accademia della Crusca (букв. «Академии плевел [отрубей]»), надолго ставшей главным лингвистическим центром Италии, волновала проблема создания нормативного языка через очищение драгоценных «зерен» флорентийского диалекта от чуждых «плевел» из других наречий. При этом изначально (в 1592 году) она представляла собой неформальное содружество поэтов, филологов и юристов, устраивавших домашние семинары и даже юмористические дискуссии (в противовес жесткой чопорности Флорентийской Академии).

[2]Особо отметим, что публикация «Словаря академиков делла Круска», наряду с вышедшим годом ранее словарем испанского языка Себастьяна де Коваррубиаса (TESORO de la LENGVA CASTELLANA, 1611), всколыхнула литературные круги всей Европы. Во всяком случае, вскоре появились первые словари и других европейских языков.

[3]Другой, не менее дотошный рассказ о той же свадьбе и о сопутствовавших обстоятельствах содержится в анонимном французском издании [19].

[4]Основной источник приводимой здесь хронологии: [19, с. 13–17]:

всадников и шесть трубачей. Сам кардинал ехал верхом, и его длинную мантию следом придерживали восемь флорентийских аристократов. Рядом с кардиналом ехал великий герцог Тосканский Фердинанд I (1549–1609), а им вослед — шестнадцать римских прелатов и полсотни флорентийцев с алебардами, множество кардинальской и герцогской челяди, более двух десятков мулов с грузом и т. д.

Четверг, 5 октября. Кардинал отслужил мессу и церемонию бракосочетания в церкви Санта Мария дель Фьоре. После вечернего банкета и десерта в Старом дворце (Palazzo Vecchio) показана постановка музыкального «Диалога Юноны и Минервы» (*Il dialogo cantato nel convito reale da Giunone e Minerva*) Джованни Батисты Гварини с музыкой самого яркого из флорентийских музыкантов на тот момент Эмилио де Кавальери (1550–1602)[1].

Пятница, 6 октября. Вечером в апартаментах Дона Антонио де Медичи (в палаццо Питти) состоялась премьера «Эвридики». Какой бы просторной ни казалась комната, где соорудили сцену, изрядное число гостей туда не поместилось, и они внимали музыке из соседнего помещения. После премьеры еще два часа гости танцевали.

Суббота, 7 октября. Днем — конный балет, скачки. Вечером — открытая генеральная репетиция «оперы» «Похищение Кефала».

Воскресенье, 8 октября. Вечеринка в саду дворца Риккарди, гонки на колесницах, танцы, аллегорические *trionfi* (пантомимы и музицирование на неспешно проезжавших повозках, украшенных «сюжетно»)[2].

Ночь на понедельник, 9 октября. Главным музыкально-театральным событием и кульминационным финалом свадебных торжеств стала постановка еще одной «ранней оперы» — пятиактного (с прологом) спектакля на либретто Габриелло Кьябреры (1552–1638) «Похищение Кефала» (*Il rapimento di Cefalo*) с музыкой Джулио Каччини (1651–1618), добавившего к ней также несколько многоголосных хоров, сочиненных тремя другими композиторами[3]. Представление разыгрывалось с часа ночи до пяти утра[4].

В целом эти торжества можно было бы назвать «свадьбой века» и роскошным финалом шестнадцатого столетия в придворной музыкальной культуре Европы вообще. Но то была лишь одна из трех «эпохальных свадеб», устроенных герцогом Фердинандом I. Первой стала его собственная женитьба на Кристине Лотарингской в 1589 году, ставшая знаменитой благодаря шести музыкальным интермедиям к пьесе Джироламо Баргальи «Странница» (*La Pellegrina*). А почти двадцать лет спустя (в октябре 1608 года) была сыграна еще одна примечательная свадьба – на сей раз герцогского сына Козимо и Марии Магдалены Австрийской. И по такому случаю с не меньшим размахом (и тоже с музыкальными интермедиями) поставили пятиактную пьесу «Суд Париса» Микеланджело Буонарроти Младшего [5, с. 1–2].

Но, в отличие от этих двух торжеств, свадьба 1600 года уникальна тем, что стала по сути первым в истории «оперным фестивалем», поскольку именно здесь прозвучали два сюжетных спектакля, целиком положенных на музыку[5].

Вместе с тем, обстоятельства этого бракосочетания, на сегодняшний взгляд, весьма странные. Даже на титульном листе вышеупомянутой

---

[1]Музыка не сохранилась. Текст приведен в «Описании...» (*Descrizione*) Микеланджело Младшего [8, с. 18–21], а также перепечатан у А. Солерти [18, с. 229–238].

[2]Клод Палиска предположил, что тогда же вечером показали «пасторальную трагикомедию» Винченцио Панчатики «Постоянная дружба» (*L'amicizia costante*) [13, с. 437].

[3]Музыка «Похищения Кефала» не сохранилась, за исключением фрагмента, помещенного Каччини в сборник сольных мадригалов и строфических arie под названием «Новые сочинения» (*Le nuove musiche*. Firenze, 1602).

[4]Подробное описание спектакля см.: [19, с. 17–19].

[5]Тим Картер и Франческа Фантапье в монографии о постановке «Эвридики» сочли Интермедии 1589 года «воплощением политической пропаганды», как, впрочем, и постановку пьесы Микеланджело Младшего (музыка к интермедиям этой пьесы утеряна). При этом усмотрели особую политическую амбицию герцога (либо его советников) в сознательном выборе в 1600 году нового музыкального жанра (*favola in musica*), дабы «не ударить в грязь лицом» выдавая племянницу замуж за короля Франции [5, с. 2]. Дело, однако, в том, что музыкальным «продюсером», выбравшим именно «Эвридику», был Якопо Корси. Более того, если выбор двух музыкальных спектаклей из-за их «оперности» настолько довлел, это сразу понял бы и отобразил в своем официальном «Описании...» Микеланджело Младший. А он на это не пошел.

книги Микеланджело Младшего [8] приведено только имя невесты, королевы Марии Медичи[1], без упоминания жениха. А ведь им был сам король Франции Анри Четвертый (1553–1610)[2]. Не было жениха и на самой свадьбе в октябре 1600 года[3]. А на торжественной церемонии бракосочетания 5 октября французского монарха замещал (!) дядя невесты, великий герцог Тосканский Фердинанд I. Да и церковный обряд проводили не высшие иерархи РКЦ, а легат рангом пониже. Ведь обвенчать новобрачных поначалу хотел сам папа Климент VIII прямо в Риме. Но план сорвался, и ему пришлось послать вместо себя во Флоренцию своего племянника, кардинала Альдобрандини, который и следовал за невестой в ходе ее последующих «мытарств», ожидая повода для настоящего венчания [19, с. 13][4].

Однако этим «странности» октябрьских событий 1600 года не ограничиваются. В предвкушении свадьбы музыку «Эвридики», словно «наперегонки», параллельно, используя одно и то же либретто, сочиняли два композитора — Якопо Пери (1561–1633) и Джулио Каччини[5]. Таким образом, в реальной истории музыки обозначились три «Эвридики»: во-первых, партитура Пери[6], во-вторых, завершенная позднее (большей частью уже после свадебной премьеры), но сразу напе-

Портрет королевы Марии Медичи работы Франса Пурбуса Младшего (ок. 1606). Оригинал – Музей изобразительных искусств в Бильбао

[1]Мария Медичи (1575–1642) — племянница великого герцога Тосканского Фердинанда I, дочь его старшего брата, предыдущего герцога Франческо I и Иоанны Австрийской. Считалась королевой Франции и Наварры не со дня венчания с королем, а уже с момента подписания брачного контракта (т. е. с 21 апреля 1600 года) [19, с. 7], хотя коронована была лишь в 1610 году, причем лишь за сутки до убийства своего супруга.

[2]Он же Генрих IV, согласно традиционно принятой у нас «онемеченной» номенклатуре.

[3]Короля Генриха IV одолели неотложные хлопоты по вооруженному захвату очередных земель (в Савойе). До того, в надежде получить один миллион скуди от Тосканского герцога он согласился подписать брачный договор, даже не увидев невесту (Марию Медичи). Сделал при этом все, чтобы развестись с женой (королевой Маргаритой Валуа, которая дала развод только после смерти любовницы своего супруга) и мигом перейти из гугенотов в католики. Однако в результате ему досталась почти вдвое меньшая сумма, да и то в основном в долг. В сглаженной форме об этом рассказано в: [19, с. 5–7].

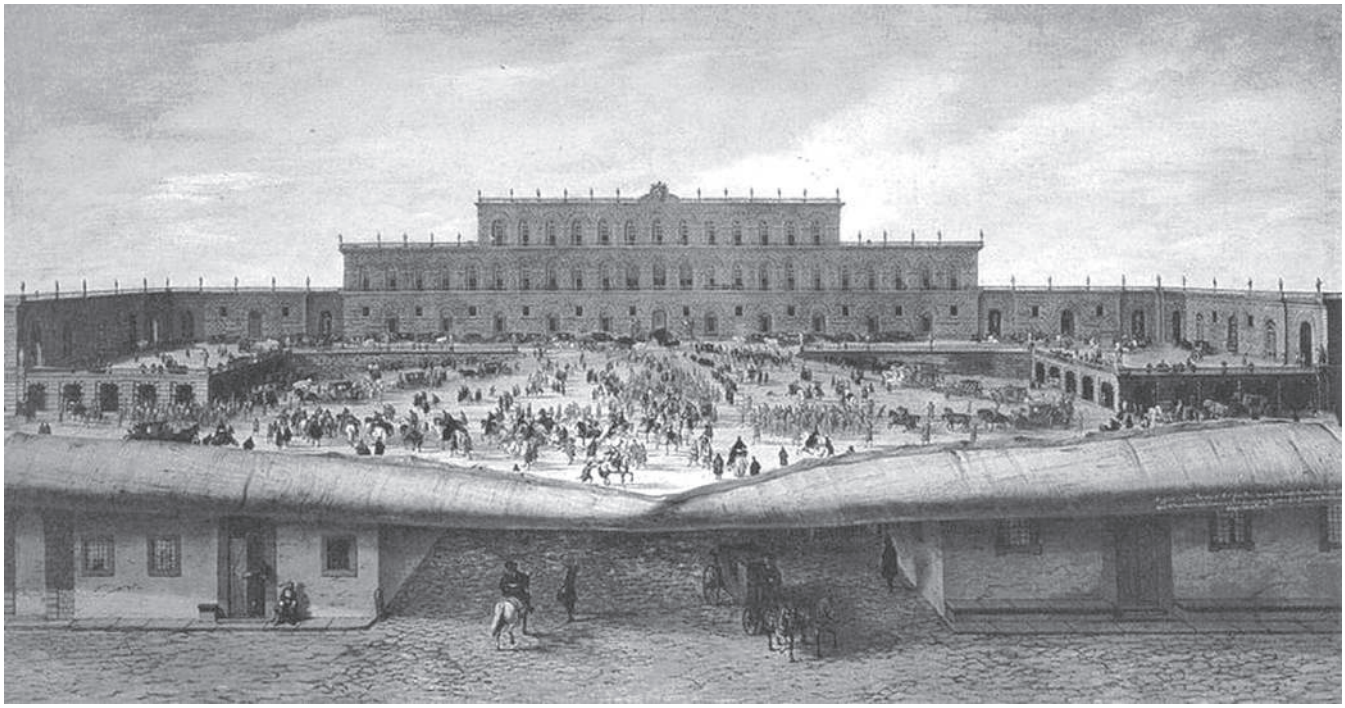
[4]Но до него было еще далеко. Генрих IV не появился и при продолжении праздничных гуляний на «второй серии» той же свадьбы в Марселе (хотя поначалу и обещал). Так что и там мытарства молодой королевы в ожидании жениха не закончились. Три дня банкетов в Авиньоне тоже прошли впустую, как и несколько дней в Лионе, где, правда, жених, все-таки появился 9 декабря 1600 года, а 17 декабря новобрачных, наконец, обвенчал все тот же кардинал Альдобрандини [19, с. 19–31].

[5]Подробнее см.: [3; 4; 5].

[6]Вышедшее в свет около года спустя после премьеры издание музыки «Эвридики» Пери (выходные данные см.: [14]) лишь условно может быть названо партитурой, поскольку это весьма сокращенная нотопись, преимущественно без отображения средних голосов и без обозначений инструментов. В таком виде (только вокальные партии и линия инструментального баса) выполнены почти все рукописи и немногочисленные издания итальянских опер XVII века. Венецианское издание «Орфея» Монтеверди (1609) содержит относительно более полную запись (с обозначением инструментов) лишь в особо важные моменты по сюжету — например, в соло Орфея у входа в Преисподнюю и шествии Орфея и Эвридики оттуда (подробности см.: [2]). Партитура «Эвридики» Пери, изданная Х. М. Брауном, опубликована в его собственной инструментальной аранжировке: *Peri, Jacopo*. Euridice / Edited by Howard Mayer Brown. Madison: A–R Editions, 1981 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Vol. 36–37). Он же был первым постановщиком этой оперы в XX веке. См. также [3].

чатанная «Эвридика» Каччини[1]. Наконец, третий вариант — реально прозвучавший на спектакле 6 октября, когда певцы на сцене исполняли музыку обоих авторов. Ведь Каччини согласился отпустить своих певцов к участию в премьере лишь при условии исполнения ими только его музыки, наспех написанной специально для них в последний момент. В том числе, кстати, и партии Эвридики! Прочие партии также поделили в зависимости от того, кому из двух композиторов подчинялся тот или иной исполнитель. Реконструировать такую «смешанную версию», насколько мне известно, пока не пытались, хотя в какой-то мере это возможно. Во всяком случае, в Предисловии к изданию своей «Эвридики» («К читателям» / *A' Lettori*) Я. Пери конкретно перечислил те эпизоды из музыки премьерного спектакля, что были сочинены его соперником [14, с. 6; 15, с. 22; 16, с. 49]. Их продолжительность заняла менее пятой части общего времени звучания. Однако по своей музыкальной привлекательности и мелодическому обаянию музыка Дж. Каччини, пожалуй, не только не уступает, но в некоторых отношениях и превосходит многое из сочиненного его «соавтором» Я. Пери, которому, впрочем, нельзя отказать в драматическом таланте.

Премьерой руководил готовивший ее с исполнителями Эмилио Кавальери. Но, увы, в отведенные ему плотные сроки добиться всего задуманного он не успевал. Устроители также не смогли вовремя завершить обустройство сценических машин и декораций. Кавальери в переписке с коллегами упоминал «свою» «Эвридику» (как выстраданный им спектакль), но сообщал также и о том, что после премьеры многие слушатели откровенно ворчали, посчитав музыку скучной и однообразной, наподобие распевания пассионов в церкви [13, с. 449]. Кавальери, бесспорно, говорил правду, когда вспоминал овации римской публики в начале того же года на премьере своей аллегорической музыкальной драмы «Представление о Душе и Теле». Она действительно была принята восторженно, в отличие от флорентийских спектаклей, вызвавших у зрителей «скуку и раздражение» [13, с. 449]. Даже Джованни Барди (1534–1612), сам бывший в 1570-е и отчасти 1580-е годы (в пору своей



Вид на палаццо Питти во Флоренции. Картина работы Пандольфо Рески (конец 1660-х). Оригинал – Палаццо Питти

[1]Премьера собственно каччиниевской «Эвридики» состоялась в том же зале в апартаментах Дона Антонио 5 декабря 1602 года [6, с. 144].

«Камераты») инициатором концепции новой мелодико-речевой пластики в итальянском мадригале, раскритиковал (теперь уже из Рима) театральные эксперименты флорентийцев, заявив, что «им не следовало браться за трагические тексты и спорные сюжеты» [13, с. 449].

Тем не менее сам феномен поющихся диалогов на сцене и пения в «театральном стиле» (*stile rappresentativo*) развивался и пробивал себе дорогу благодаря нескольким историческим спектаклям, вошедшим в историю[1].

Такой стиль, напрямую связанный с интонационными нюансами живой речи, не мог миновать внимания Микеланджело Младшего. Чтимый современниками за филологическую сметливость, он мог бы как никто другой оценить поющуюся итальянскую речь на сцене. Казалось бы, это диковинное новшество уготовано историей также и для него как мыслителя.

Но в его *Descrizione*, а именно в самом рассказе об «Эвридике» он ни слова не говорит об этой новой манере пения, ставшей своего рода революцией в музыкальном театре. Казалось бы, налицо явное авторское «упущение». Однако в том, что Микеланджело Младший не высказался ни «за», ни «против» новой сценической просодии и «театрального стиля» пения и даже не попытался что-то критиковать, нет ничего удивительного. Ведь он писал не рецензию и не «буклет» для премьеры, а итоговый «подарочный» рассказ на память о знаменательном событии в жизни королевской четы с посвящением Марии Медичи, которая должна была стать главным читателем этого повествования. А в этой ситуации какие-либо рассуждения на уровне ученых дискуссий, как в итальянских академиях, представляются не вполне уместными.

Как бы то ни было, приведем полный текст рассказа о премьере из книжки «Описание счастливейших свадебных торжеств Ее Христианнейшего Величества Мадам Марии Медичи, королевы Франции и Наварры, [выполненное] Микеланьоло [Микеланджело] Буонарроти» (Флоренция: Джорджо Марескотти, 1600).

«… С начала свадебных торжеств и ежедневно до отъезда легата [кардинала Альдобрандини] и королевы [Марии Медичи] устраивались всевозможные увеселения, причем не только при дворе. В ходе подготовки самых блистательных зрелищ, дабы доставить больше удовольствия и более емко все показать, привлекли к тому же особо великодушных господ из наиболее благородных и знатных. Вот и синьор Якопо Корси устроил все так, чтобы *Эвридику*, эту трогательную и дивную пьесу синьора Оттавио Ринуччини, с великой тщательностью положили на музыку и чтобы, приготовив богатейшие и красивые костюмы для [сценических] персонажей, предложить все Их Высочествам. Для этого же соорудили и обустроили отменную сцену во дворце Питти, и пьесу поставили на следующий вечер после королевского бракосочетания. Вот ее содержание.

Влюбленные новобрачные Орфей и Эвридика наслаждаются безмятежной жизнью, и [вдруг] Эвридика гибнет от укуса затаившейся в траве змеи. Орфей оплакивает ее. По совету Венеры, приводящей его к самой пасти преисподней, он взывает к Эвридике и жалобно поет, отчего Плутон, растроганный столь проникновенным пением и внимая совету Прозерпины, возвращает ему его несравненную красавицу. В итоге они вновь возрадовались, охваченные любовью.

Знаменательный зал был обустроен великолепно. За занавесом открывалась большая арка с двумя нишами по бокам, в которых, согласно красивому замыслу устроителя, высились статуи Поэзии и Живописи, а между ними открывались зыбкие рощи, разукрашенные в виде живописного изображения. Благодаря хорошо расположенным светильникам все озарялось, словно днем.

Затем, чтобы показать преисподнюю, все [на сцене] меняется, жуткие скалы пугают и наводят такой ужас, что кажутся настоящими. А над ними торчат голые ветки и зловещий бурьян. И, наконец, сквозь расщелину в огромной скале видно, как пылает град Дит[2].

Там, как всем известно, сквозь проемы в башнях трепещут языки пламени, и цвет воздуха вокруг

[1]Речь о знаменательных премьерах, предшествовавших «Эвридике», в числе которых «Игра в жмурки» (*Il giuoco della cieca*) Э. Кавальери (29 октября 1595 года во Флоренции), «Дафна» Я. Пери (в 1598 году в доме Я. Корси во Флоренции, а также на февральских карнавалах 1599 и 1600 годов) и уже упоминавшееся «Представление о Душе и Теле» (*Rappresentatione di Anima et di Corpo*) Э. Кавальери (в феврале 1600 года в Риме), по сути, ставшее первой из «ранних опер», чья музыка сохранилась практически целиком.

[2]Дит — пламенеющий город в преисподней.

отливает медью. Только после новой смены [декорации] возвращается начальная сцена, и все, что на ней еще изменялось, проходило безупречно, достойно устроителей зрелища, во что бы они ни вникали, и вело к разнообразному удовольствию для ума и чувства всех зрителей» [8, с. 22–23; 11].

Хотя среди авторов «Эвридики» здесь упомянут только поэт Оттавио Ринуччини (1562–1621), в рукописях Микеланджело Младшего, хранящихся в его Архиве во Флоренции, Клод Палиска обнаружил черновики и предварительную (доцензурную) версию опубликованного текста[1]. При упоминании авторства «Эвридики» Микеланджело изначально написал следующее (здесь мною выделены слова, не прошедшие в печать):

«Вот и синьор Якопо Корси устроил все так, чтобы *Эвридику*, эту трогательную и дивную пьесу синьора Оттавио Ринуччини, с великой тщательностью положили на музыку **частью Якопо Пери и частью Джулио Каччини, отменные композиторы** (*parte da Jacopo Peri, e parte da Giulio Caccini compositori ottimi*), и чтобы, приготовив богатейшие и красивые костюмы для [сценических] персонажей, предложить все **во дворце**»[2]. Таким образом, в невнимании к авторам музыки повинен не Микеланджело, а флорентийский цензор. В сохранившемся там же списке цензурных претензий читаем (пункт 12): «не требуется называть столько музыкантов» (*non occore nominare tanti Musici*)[3]. Сам Микеланджело Младший в письме одному из чиновников герцога от 19 ноября 1600 года покорно докладывает: «Согласно воле Его Высочества, я в своем описании многое добавил, [кое-что] убрал и изменил»[4].

Но что бы он ни добавил или изменил, для описания столь важного для нас спектакля ему хватило всего одной страницы. Зато кульминации музыкальных торжеств («Похищению Кефала») он посвятил шестнадцать страниц!

При этом Микеланджело Младший вопреки трагичному мифу молчаливо принял счастливое окончание сюжета об Орфее и Эвридике. Судя по всему, он полагал, что печальный финал сказания о мифологических молодоженах был бы неуместен на свадьбе[5].

Но особо озадачивает нас сегодня отсутствие у Микеланджело Младшего какой-либо реакции на общение персонажей в пении. Ведь с его точным языковым слухом и слышанием «фонологического» трепета итальянской речи он мог бы раскрыть суть зарождения речитатива не хуже, например, Якопо Пери, рассудительно писавшего в Предисловии к своей «Эвридике» о природе пения сценических диалогов [14; 15; 16].

Сохранившиеся свидетельства современников о первых постановках так называемых «ранних опер» скудны, но сберегаемы сегодня не только поэтому. Они раскрывают контекст рождения жанра.

Зрители первых оперных постановок, пресыщенные разнообразием форм музыкального театра своего времени, понимали, что «изюминка» нового жанра — в поющихся диалогах персонажей, а вовсе не в ансамблях, не в хорах, танцах и всевозможных инструментальных *ritornelli* и *sinfonii*, которыми и без того изобиловали ренессансные музыкальные представления.

Безусловно, далеко не все обращали внимание на такое, казалось бы, радикальное новшество. Впрочем, можно найти и свидетельства проникновения публики в суть происходящего, причем весьма красноречивые.

Так, 23 февраля 1607 года, накануне премьеры «Орфея» Клаудио Монтеверди в Мантуе, один тамошний завсегдатай музыкальных представлений (Карло Маньо) откровенно писал своему брату: «... завтра вечером Сиятельнейший Господин Принц [Франческо] покажет нам представление. ... Произойдет нечто невероятное, ведь все действующие лица [на сцене] будут изъясняться музыкально (*tutti li interlocutori parleranno musicalmente*). Говорят, что успех будет огромный. Пойду уже чисто из любопытства, и вряд ли что меня удержит, разве что не удастся про-

[1]Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana. Archivio Buonarroti. MS 88 [13, с. 435].

[2]Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana. Archivio Buonarroti. MS 88 (л.79) [13, с. 435]

[3]Там же, л. 220 [13, с. 435, примеч. 21].

[4]Там же, л. 226 об. [13, с. 435, примеч. 22].

[5]Хотя могло быть и иначе. Напомним, что А. Стриджо, либреттист оперы Монтеверди «Орфей», также написанной к свадьбе (но уже в Мантуе 1607 года), предложил два варианта: трагический, и «отчасти трагический» (см.: [2]).

тиснуться из-за тесноты помещения» [1, с. 22]. Искушенный слушатель воспринимал, казалось бы, «технический» фактурный эксперимент в новой музыкальной пьесе как сенсацию. Одно это уже вызвало непреодолимое любопытство.

Другие же, напротив, могли остаться разочарованными. Разброс мнений сопутствовал и «Эвридике», точнее, ее «многострадальной» премьере. Писарь из свиты папского легата кардинала Альдобрандини (некто Агукья), как полагалось, отмечал в Дневнике подробности происходящего. В частности, что кардинал провел церемонию бракосочетания в четверг 5 октября 1600 года. В пятницу же вечером «устроили главное музыкальное представление (*la Comedia principale in Musica*) [«Эвридика»], заслужившее множество похвал благодаря декорациям и интермедиям (*gl'Intermedii*), но манера пения быстро наскучила (*mà il modo di cantarla, uenne facilmente à noia*), к тому же и сценическая машинерия при движении не всегда срабатывала»[1]. Клерк Агукья счел «Эвридику» главным представлением, поскольку до того (с момента его прибытия вместе с кардиналом во Флоренцию) предыдущие увеселения были скромнее по масштабам. Не трудно также догадаться, что «интермедиями» он называл относительно замкнутые формы в музыке «Эвридики» (хоры, ансамбли и т. д.).

Опера в тот период только начинала формироваться как жанр, поэтому не могла быть сразу «узнанной в лицо». Ее происхождение таилось в изысканиях в сфере музыкальности итальянского стиха на грани певучей речи и «разговорного» пения, а также в поисках средств чувственной драматизации в сольных и многоголосных мадригалах. Появление же спектаклей с поющимися диалогами стало неизбежным следствием подобных экспериментов, обсуждавшихся в дискуссиях интеллектуалов ренессансных академий.

Идею сценического «разговора нараспев», будущего речитатива подарил музыкантам XVI века великий историк античной теории музыки Джироламо Меи (1519–1594). Именно он привел их в шок в 1573 году своим выводом о том, что греческие трагедии в театре не проговаривались, а пелись целиком[2]. Эта сенсация резко изменила творческую жизнь и стилистические поиски нескольких ярких композиторов. Сольные мадригалы в знаменитых флорентийских Интермедиях 1589 года — это уже готовые «оперные» сцены: вспомним, например, виртуозный монолог Ариона (с двумя «эхо») на музыку Якопо Пери (он же был исполнителем данной партии). А сборники экспрессивных сольных мадригалов и мадригальных диалогов Клаудио Сарачини (1586–1630) или Сиджизмондо д'Индиа (ок. 1582–1629) — куда более «страстно-оперные» по характеру, чем многие, сходные по своим аффектам эпизоды собственно «ранних опер». Мадригальные дуэты начала XVII века — настолько экспрессивные и «готовые» по форме, что последовавшие позднее (уже в 1640 – 1650-е годы) дуэты собственно оперные уже не вносили в этот жанр принципиальных новшеств, если не считать находок единичных творцов уровня Клаудио Монтеверди.

Опера — эмблема европейской музыкальной цивилизации. Ее рождение в «муках» мадригальных «лабораторий», в поисках драматически точно спетого речевого оттенка происходило к тому же в условиях полемики, нещадных перепалок, интриг и соперничества меценатов, покровителей, а также их выдвиженцев, групп и музыкантских объединений.

Раскрывать перспективные контуры и движущие силы этого бурного начинания — постоянная задача историков.

---

[1]Рукопись под заголовком *Diario Del viaggio del Card. Pietro Aldobrandino nell'andar Legato Apostolico à Firenze per il sponsalitio della Regina di Francia, e' doppo in Francia per la pace. Descritto dà Mons. Agucchia morto in Venetia Nuntio Apostolico* цитируется у К. Палиски [13, с. 434–435] и представляет собой одну из нескольких копий Дневника путешествия папского легата. Записи вел брат заболевшего кардинальского секретаря Агукья [13., с. 434, сноска 15]. См., например, копию Paris. BN Fonds italien. MS 1323 fo. 33 verso.

[2]Данный вывод содержится в книге IV его труда *De modis musicis antiquorum* (Roma. Biblioteca Apostolica Vaticana. MS Vat. lat. 5323, lib. IV. P. 17–18), опубликованной в наше время у Донателлы Рестани [17, с. 122–123]. Эту «книгу IV» Дж. Меи в 1573 году переслал для дальнейшего широкого ознакомления одному из своих друзей, видимо, связанному с интеллектуальными кругами академий и с музыкантами (см.: [12, с. 453–454]. Шаг был просветительским, поскольку музыканты (в том числе вхожие в «Камерату Барди») сами по-гречески не читали.

Литература[1]

1. *Сапонов М. А.* Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования // Старинная музыка. 2010. № 3 (49). С. 20–23.

2. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» / перевод с итал. и коммент. М. А. Сапонова // Старинная музыка. 2010. № 3 (49). С. 24–36.

3. *Brown H. M.* How opera began. An Introduction to Jacopo Peri's *Euridice* // The Late Italian Renaissance, 1525–1630. New York: Harper and Row; London: Macmillan, 1970. P. 401–443.

4. *Carter T.* Peri's "Euridice": A Contextual Study // Music Review. Vol. 42. 1982. P. 83–103.

5. *Carter T. & Fantappié F.* Staging "Euridice": Theatre, Sets and Music in Late Renaissance Florence. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 280 p.

6. Catalogo a cura di Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi, Anna Maria Petrioli Tofani. Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi — Vasari — Buontalenti. Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo 31 Maggio/31 Ottobre, 1975. Milano: Electa Editrice, 1975. 171 p.

7. *Cole J.* Cultural Clientelism and Brokerage Networks in Early Modern Florence and Rome: New Correspondence between the Barberini and Michelangelo Buonarroti the Younger // Renaissance Quarterly. Vol. 60 (3). 2007. P. 729–788.

8. DESCRIZIONE DELLE FELICISSIME NOZZE Della Cristianissima Maestà di Madama Maria MEDICI Regina di Francia e di Nauarra. DI MICHELAGNOLO BVONARROTI. IN FIRENZE: Appresso Giorgio Marescotti. MDC. [1600/1601]. 48 p.

9. *Kemp M.* Lodovico Cigoli on the Origins and *Raggione* of Painting // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Bd. 35. 1991. H. 1. S. 133–152.

10. Lombardi E. Michelangelo Buonarroti il Giovane e i suoi interessi per l'erudizione e l'araldica [электронный ресурс]. URL: https://www.casabuonarroti.it/wp-content/uploads/2012/01/Michelangelo-Buonarroti-il-Giovane.pdf (дата обращения 26.07.2022).

11. *Michelangelo Buonarroti*. [La rappresentazione dell'Euridice] // *Solerti A.* Gli albori del melodramma. Milano: Sandron, 1904. P. 113.

12. *Palisca C.* Peri and the Theory of Recitative // *Palisca C.* Studies in the History of Italian Music and Music Theory. Oxford: Clarendon Press, 2001. P 452–466.

13. *Palisca C.* The First Performance of Euridice // *Palisca C.* Studies in the History of Italian Music and Music Theory. Oxford: Clarendon Press, 2001. P 432–451.

14. *Peri J.* A' Lettori // LE MUSICHE DI IACOPO PERI NOBIL FIORENTINO Sopra L'Euridice DEL SIG. OTTAVIO RINUCCINI Rappresentate Nello Sponsalizio della Christianissima MARIA MEDICI REGINA DI FRANCIA E DI NAVARRA. IN FIORENZA: Apresso Giorgio Marescotti, MDC. [1600/1601]. P. 5–6.

15. *Peri J.* A' Lettori // Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert / In Verbindung mit Wolfgang Osthoff, Herbert Schneider und Hellmuth Christian Wolff hrsg. von Heinz Becker. Redaktion: Reinhold Quandt. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1981. S. 20–22.

16. *Peri J.* A' Lettori // *Solerti A.* Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei. Torino: Fratelli Bocca, 1903. P. 45–49.

17. *Restani D.* L'Itinerario di Girolamo Mei dalla "Poetica" alla musica / Con un'appendice di testi. Firenze: Leo S. Olschki, 1990. 220 p. (Studi e testi per la storia della musica. Vol. 7).

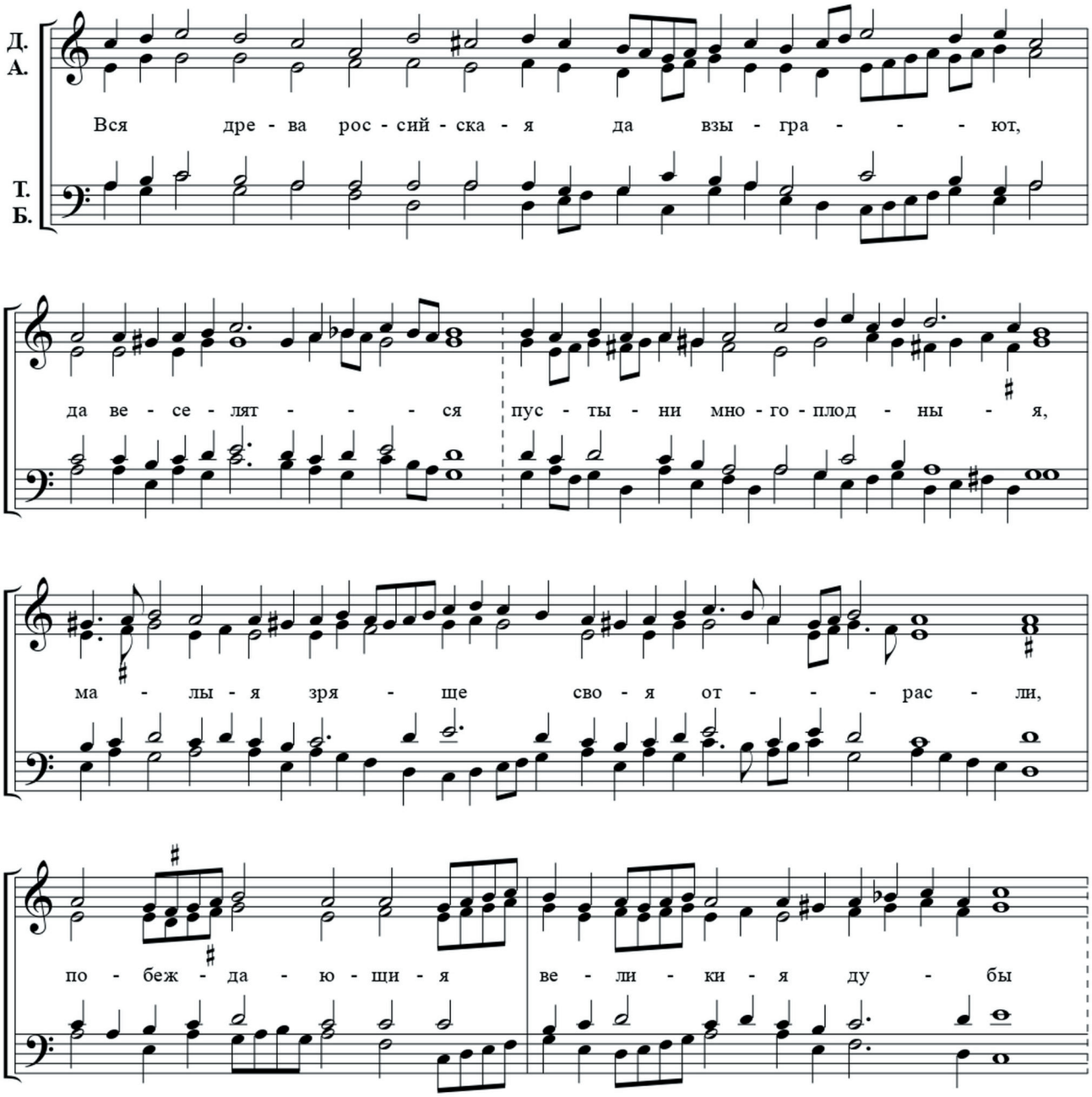
18. *Solerti A.* Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario, con appendice di testi inediti e rari Firenze: R. Bemporad & Figlio, 1905. 594 p.

19. Traité dv mariage de Henry IIII. Roy de France et de Navarre, avec la serenissime princesse de Florence. [...]. A Royen: chez Iean Petit, dans la Court du Paris, 1610. 32 p.

[1]В некоторых старых изданиях рубежа XVI–XVII веков отсутствует пагинация, поэтому номера страниц указаны по их визуальному пересчету.

Стихира «Вся древа российская да взыграют» из Службы благодарственной на 27 июля*

(ред. Н. Ю. Плотниковой)



* РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3741-г (партия дисканта), л. 2; № 3741-д (партия альта), л. 2; № 3741 (партия тенора), л. 2; № 3741-а (партия баса), л. 2 об. В данной редакции диезы и бемоли относятся только к той ноте, рядом с которой выставлены, отмены знаков не выписываются.

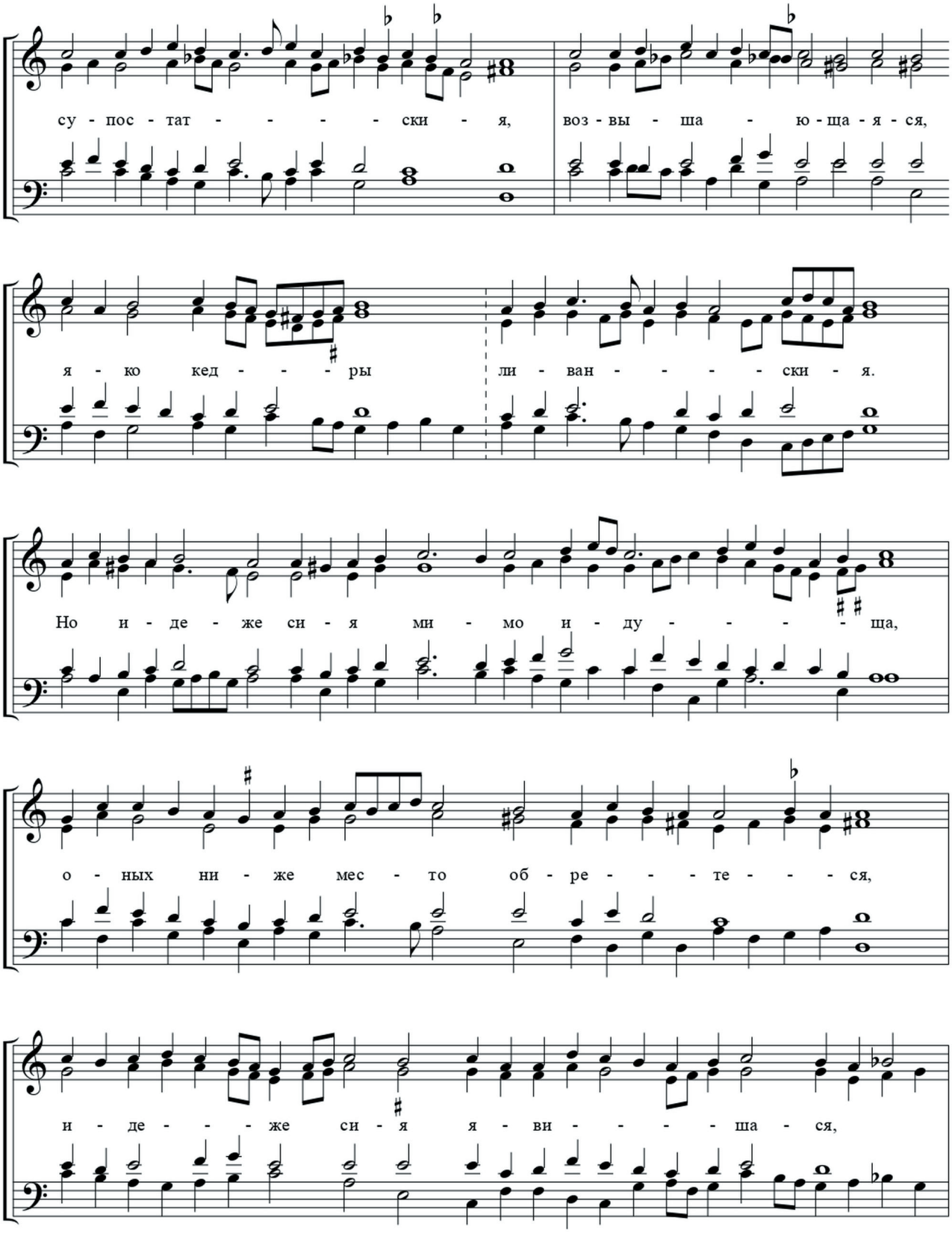
о - - - на - я пле - щи да - ша пле - ня - е - мы - я,

вле - ко - ми втор - жест - во

рос - сий - - - ским под - виж - - - ни - - - ком,

вра - до - ва - ни - е со-блю-да - е - ма - го Бо - - - гом

хрис - ти - ан - - - ска - го со - сло - ви - - - я.


су - пос - тат - - - - - ски - я, воз - вы - ша - ю - ща - я - ся,
я - ко кед - - - ры ли - ван - - - - ски - я.
Но и - де - же си - я ми - мо и - ду - - - - ща,
о - ных ни - же мес - то об - ре - - - те - - - ся,
и - де - - - же си - я я - ви - - - - ша - ся,

Е - му же во - спе - ва - - - - ю - ще,

бла - го - дар - ствен - на - я ны - не при - но - - - сят,

про - ся ще и впредь ве - ли - ки - я Е - го

та - ко - вы - я се - бе ми - лос - ти.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Наталья Плотникова (Москва). **Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. «Бреги ангутския, проповедите дела Божия!»**

В статье вводится в научный оборот Служба благодарственная, посвященная морским победам русского флота при Гангуте (27 июля 1714 года) и Гренгаме (27 июля 1720 года). Автор представляет рукописные источники песнопений, хранящиеся в Российском государственном архиве древних актов, атрибутирует ранее неизвестные тексты Службы как принадлежащие обер-иеромонаху флота Гавриилу Бужинскому. Анализ музыкального стиля выявляет своеобразие гармонии и голосоведения четырехголосных стихир, автор которых пока не установлен. В Нотном приложении впервые публикуется вторая стихира из данного цикла.

Ключевые слова: Петровская эпоха; сражение при Гангуте; Гренгамское сражение; государевы певчие дьяки; Служба Благодарственная; стихира.

Александра Сафонова (Москва). **«Похищенная крестьянка или Сонный порошок» в театре С. С. Апраксина**

В предлагаемой статье рассказывается о лучшем дворянским театре Москвы первой четверти XIX века, принадлежавшем генералу С. С. Апраксину. Частично сохранившийся нотный рукописный архив в фондах Российской государственной библиотеки (РГБ) позволяет составить представление об особенностях выполненных специально этого театра редакций популярных во всей Европе опер. Интересным примером является пастиччо «Похищенная крестьянка или Сонный порошок», которое в фондах РГБ значилось как опера П. А. Гульельми. Однако сравнительный анализ с разными вариантами этого сочинения и материалами других популярных опер последней четверти XVIII века позволил установить, что московской публике у Апраксиных была представлена собственная редакция, объединившая несколько европейских версий с использованием музыки ряда известных композиторов того времени, в том числе Ф. Бьянки, Д. Чимарозы, Дж. Николини, Дж. Паизиелло, В.-А. Моцарта, Дж. Феррари, Дж. Сарти и др.

Ключевые слова: театр С. С. Апраксина; пастиччо; опера-буффа; французская комическая опера; «Похищенная крестьянка»; Ф. Бьянки; П. А. Гульельми; В. А. Моцарт; Д. Чимароза, Дж. Паизиелло.

Михаил Сапонов (Москва). **Микеланджело Младший и премьера «Эвридики»**

В статье впервые предложен перевод на русский язык (с комментариями) фрагмента из книги Микеланджело Буонарроти Младшего (1568–1646) «Описание счастливейших свадебных торжеств…» (Флоренция, 1600), а именно – рассказа о премьере «Эвридики», одной из первых «ранних опер». В этой связи ставятся проблемы восприятия современниками нового жанра, ранних форм речитатива и путей зарождения оперы из мадригальных «лабораторий».

Ключевые слова: Микеланджело Буонарроти Младший; Якопо Пери; Джулио Каччини; ранняя опера; ранний речитатив; сольный мадригал.

ABSTRACTS

Natalia Plotnikova (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Moscow Conservatory and State Institute for Art Studies, Moscow). **Blagodarstvennye sluzhby v chest' voennykh pobed Petra Pervogo: iz naslediya gosugarevykh pevchikh d'yakov. "Bregi angutskiya, propovedite dela Bozhiya" / Thanksgiving Services in Honour of the Military Victories of Peter the Great: from the Heritage of the Sovereign's Singing Clerks (d'yaki). "Coasts of Gangut, preach the deeds of Gangut!"**

The article introduces into scholarly use the Thanksgiving service dedicated to the naval victories of the Russian fleet at Gangut (July 27, 1714) and Grengam (July 27, 1720). The author, having studied the manuscripts of chants from the Russian State Archive of Ancient Acts, attributes the previously unknown texts of the Service to Chief Hieromonk Buzhinsky. The analysis of the musical style reveals the peculiarity of the harmony and voice leading of four-part Sticheras, the author of which has not yet been identified. The Musical Appendix contains the first publications of the second Stichera from this cycle.

Keywords: The Great Northern War; The Battle of Gangut; The Battle of Grengam; The Sovereign's singing clerks; Thanksgiving service; stichera.

Alexandra Safonova (PhD in Arts studies, Senior Research Fellow, Center of Methodological Studies in Historical Musicology, Moscow Conservatory). **"Pokhischennaya krest'anka ili Sonnyj poroshok" v teatre S. S. Apraksina / "La villanella rapita" on the stage of Stepan Apraksin's theatre**

The proposed article tells about the best private theater in Moscow in early of the 19th century, which belonged to General Stepan S. Apraksin. The partially preserved handwritten music archive in the collections of the Russian State Library allows us to describe some versions of popular European operas, specially made by this theater. An interesting example is «La Villanella rapita", which is listed in the Catalogue of Russian State Library as an opera by P. A. Guglielmi. However, a comparative analysis with different versions of this work and materials from other popular operas of the last quarter of the 18th century shows that this is a pasticcio with music of such famous composers as F. Bianchi, P. A. Giglielmi, W. A. Mozart, D. Cimarosa, G. Paisiello etc.

Keywords: Apraksin's Theatre; opera buffa; French opéra-comique; pasticcio; "La villanella rapita"; F. Bianchi; P. Guglielmi; W. A. Mozart; D. Cimarosa; G. Paisiello.

Milhail Saponov (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Moscow Conservatory)**. Mikelandzhelo Mladshyj i premiera "Evridiki" / Michelangelo the Yonger and "Euridice" premiere performance**

Here is the first Russian translation (with comments) of a fragment from Michelangelo Buonarroti the Younger's (1568–1646) *Descrizione delle felicissime nozze...* (Firenze, 1600), i. e. his interpretation of the performance of *Euridice*, one of the first "early operas". In this regard, problems of reception of the new genre by its contemporaries and early forms of recitative are posed, as well as the birth of opera from madrigal "laboratories".

Keywords: Michelangelo Buonarroti the Younger; Jacopo Peri; Giulio Caccini; early opera; early recitative; solo madrigal.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: *www.stmus.ru* (страница «Информация для авторов»)