СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 2 (68) 2015

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 29.05.2015.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,7. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2015

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

А. Лебедева-Емелина (Москва). Осип Козловский – белорус? (Новое о композиторе) 1

А. Сафонова (Москва). «Опытъ дружбы» – «Испытание для дружбы»: «московский» Гретри. 13

Страницы истории оперы

И. Сусидко, П. Луцкер (Москва). Сценический облик итальянской оперы в XVIII веке 21

Исторические экскурсы

С. Исхакова (Уфа). Об особенностях развития традиции musica composita во Франции и Италии XIV века 26

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

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

На 1-й странице обложки –
портрет композитора Гретри работы Элизабет Виже-Лебрен (1785)

*Антонина ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА**
(Москва)

Осип Козловский – белорус? (Новое о композиторе)

Музыковедение XXI века сильно обогатилось бездонной интернет-информацией. Без проблем можно узнать не только биографию композитора, но и увидеть портрет, восстановить исторический контекст творчества, в ряде случаев даже прослушать его произведения. Тем самым у читателя формируется многогранный облик героя, в котором «рука об руку» идут документальные сведения, визуальный и аудио ряд.

Если избранный герой жил и творил более 200 лет тому назад, то доступной информации, которую можно познать через интернет, становится явно недостаточно – глубинные залежи «полезной руды» по-прежнему таятся в недрах архивов и библиотек. Но обнаруженное в архивах порой заставляет переосмыслить известные факты.

Так случилось и с Осипом Антоновичем Козловским, замечательным композитором доглинкинской эпохи. Крупный музыкант, интересный композитор, незаурядная личность, Козловский долгое время оставался в тени своих более блистательных современников – Бортнянского, с одной стороны, и Глинки, с другой.

За последние годы наши коллеги из Белоруссии многое прибавили к биографии Козловского: смогли уточнить в архивах место рождения композитора, изучить польские материалы и собрать список дворянских семей, где служил Козловский, определить годы пребывания композитора на территории Польши-Белоруссии и даже дополнить список его творчества. Эти сведения малоизвестны россиянам.

В предлагаемой статье представлены 3 вида информации, связанной с фигурой Козловского. Традиционные биографические сведения выделены курсивом; сведения, неизвестные отечественному читателю (в основном из белорусских и польских источников) – жирным курсивом; комментарии автора приведены шрифтом в обычном начертании.

Осип (Иосиф) Антонович Козловский, по-польски – Юзеф или Йозеф (Józef Kozłowski), по-белорусски – Восіп Казлоўскі, родился в 1757 году. Раньше всегда считалось, что в Варшаве.

Белорусским писателем и историком В.Д. Бобровичем в деревне Соколово Славгородского района Могилевской области была обнаружена метрическая книга, в ней местом рождения Осипа Козловского значится хутор Козловичи близ города Пропойска (ныне – Славгорода Могилевской области).

Эти сведения были опубликованы Бобровичем в «Энциклопедии литературы и искусства Белоруссии» в 1985 году [1].

Посему Козловский ныне считается одним из родоначальников белорусской профессиональной музыки. Упоминания о белорусском происхождении композитора не новы: уже в некрологе 1831 года говорилось, что Козловский «происходил из Белорусских дворян» [23]. И у П. Бессонова читаем: «... белорус Козловский ... старший соперник Огинского в полонезах» [2, с. 338].

Церковь Рождества Богородицы в Пропойске (1791–1793), проект Н.А. Львова, росписи В.Л. Боровиковского

* **Лебедева-Емелина Антонина Викторовна** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ.

КАЗЛОЎСКІ Восіп (Юзаф) Антонавіч [1757, б. хутар Казлоўскі, Слаўгарадскі р-н — 27. 2(11.3).1831], кампазітар. Муз. адукацыю набыў у капэле касцёла св. Яна ў Варшаве, куды вывезены 7-гадовым хлопчыкам сваім дзядзькам, вядомым гуслістам В. Трутоўскім. З 1775 настаўнік музыкі Міхала Клеафаса Агінскага ў Слоніме. У 1786—96 афіцэр рус. арміі, з 1799 служыў у пецярб. Дырэкцыі імператарскіх тэатраў (інспектар, з 1803 дырэктар музыкі). У апошнія гады жыцця разам з дачкой арфісткай М. Казлоўскай кіраваў хорам і аркестрам графа Мурамцава ў Прапойску (Слаўгарадзе). Вядомасць К. як кампазітару прынёс урачысты паланез «Гром перамогі, гучы», напісаны з выпадку ўзяцця Ізмаіла. У гісторыю рус. музыкі ўвайшоў перш-наперш як адзін з зачынальнікаў рус. раманса (найб. каштоўнасць мае зб. «Расійскія песні» з 30 твораў на вершы рус. паэтаў). Аўтар героікапатрыят. паланезаў для арк. і хору, камерных паланезаў для фп., што падрыхтавалі глебу для развіцця рамант. кірунку ў рус. фп. музыцы, «Рэквіема» (1798), музыкі да класіцысцкіх трагедый У. Озерава, Я. Княжніна, П. Каценіна і інш. твораў.

Літ.: Левашева О. Е. Песни Козловского.— У кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963. *В. Д. Бабровіч.*

Статья В. Бобровича о Козловском из «Энциклопедии литературы и искусства Белоруссии»

Для зачисления Козловского в белорусы имеются основания, но их не так много, как бы хотелось. Местечко Козловичи, названное Бобровичем хутором, по-видимому являлось дворянской усадьбой. До 1772 года входило в состав Витебского воеводства Речи Посполитой (основу которой составляла Польша), а с 1772 года (по итогам первого раздела страны) числилось в составе Могилевской провинции (с 1777 года – губернии) Российской империи[1]. На этой территории проживало большое число поляков, чьим родным языком был польский. При определении национальности, помимо языка, важным является и вероисповедание. Не секрет, что украинцы и белорусы, жившие на территории Польши, в основном были православными, а поляки – католиками. Разумеется, если у католика Козловского родным языком был польский, то определение его в поляки более естественно.

Меня заинтересовало сообщение В. Бобровича, поскольку его цитировали не только белорусские издания, но даже польская музыкальная энциклопедия [43]. Ссылки на краеведа, правда, ограничивались упоминаниями найденной им метрической книги в деревне Соколово. Хотелось познакомиться с материалами Бобровича подробнее, так как в метриках обычно сообщались не только имена родителей, восприемников при крещении, но и храм, где происходило крещение. Хотелось также узнать, в каком архиве ныне хранится обнаруженная метрическая книга. Переписка по электронной почте с белорусскими коллегами, к сожалению, ничего не дала. Изучение самой статьи Бобровича из «Энциклопедии литературы и искусства Белоруссии» (которую не без труда удалось обнаружить в газетном зале Российской государственной библиотеки) ничего не прояснило: в небольшой заметке просто упоминалось новое место рождения композитора без всяких ссылок на источники.

Разумеется, все мы стремимся доверять коллегам, но наше доверие не может являться основанием для научных выводов. Так что точное место рождения композитора до сих пор окутано тайной: возможно, это Варшава, возможно – Козловичи Могилевской губернии.

Прожил Козловский немало – 74 года (1757–1831), польско-белорусский период у него продолжался около 30 лет, петербургский – около 40 лет. Учитывая все факторы, наиболее корректно сегодня было бы дать следующее определение: Козловский – русский композитор польско-белорусского происхождения.

В качестве певчего маленький Осип Козловский обучался в капелле кафедрального костела Св. Яна в Варшаве. Овладел игрой на скрипке, органе и фортепиано. Мальчику было тогда 7 лет.

В белорусских источниках говорится, что Козловский, помимо скрипки, органа и фортепиано, владел виолончелью: в зрелом возрасте играл в квартетах.

В капелле собора Св. Яна Козловский служил малолетним певчим. Иногда пишут о нем как о певце-солисте, что вполне возможно, если у мальчика был красивый сильный голос. Скрипка являлась обязательным инструментом во многих хоровых школах, в том числе и в Придворной певческой капелле в Петербурге. Научился ли Козловский игре на виолончели тогда же в капелле Св. Яна или позднее – неизвестно, на этом

[1] Ныне Козловичи Могилевской области – это деревня, где проживает около 20 человек. Козловичей в Белоруссии много: маленькие хутора и деревни с таким названием есть в Брестской и Гродненской областях, Малые Козловичи – в Гомельской области.

инструменте он играл в 1820-е годы. Сведения о Козловском-органисте позволяют предположить, что в период мутации голоса юношу оставили в капелле на должности органиста[1].

Зофия Лисса («польский Асафьев» – по мнению доктора искусствоведения Левона Акопяна[2]) в статье про Юзефа Козловского в Польском биографическом словаре упомянула семь кантат и шесть месс, написанных композитором и хранящихся в рукописях (правда, без ссылок на архивы) [38]. В своих материалах музыковед опиралась на немецкие, французские и русские исследования. Возможно, она учла данные музыкальных архивов Варшавы, а ее информация может помочь найти ранние сочинения Козловского.

Привел маленького Козловского в капеллу костела св. Яна его дядя Василий Трутовский, известный гуслист при дворе Екатерины II.

Сведения о родстве с Василием Федоровичем Трутовским – самые непроверенные на сегодняшний день. Они кочуют из одной интернет-публикации в другую (начиная с русской и белорусской Википедий) без конкретных указаний на источники. Они присутствуют и в различных академических изданиях – например, в Польской музыкальной энциклопедии *(Encyklopedia muzyczna PWM)*, в «Очерках по истории музыкальной культуры Белоруссии» О. Дадиомовой [9; 11], в «Истории белорусской музыкальной культуры до XX века» Е.С. Бондаренко [3][3]. От множества повторений информация постепенно приобретает черты истины. Ее источник – все тот же В. Бобрович. И хотя определенный резон в этой гипотезе имеется, наука требует документальных подтверждений.

Костел Св. Яна в Варшаве

Михал Клеофас Огинский

Трутовский был старше Козловского примерно на 17 лет (точная дата рождения гуслиста неизвестна, обычно пишут о 1740 годе), с 1762 года жил в Петербурге. В замечательной работе о Трутовском историка и библиографа П.К. Симони [28], написанной по материалам семейного архива, приводится множество документов. Перескажем их вкратце для прояснения возможных взаимоотношений Трутовского и Козловского.

Трутовские – выходцы из Польши[4]. Старший представитель рода – Христофор Третиус (впоследствии Третовский, по-российски – Трутовский) был пожалован дворянством еще в XVI веке польским королем Стефаном Баторием. Прапрадед Трутовского Василий в 1673 году принял российское подданство и получил поместье в городе Краснополье Могилевской губернии. Отец Трутовского (Федор) был белгородским священником. Сведений о польских контактах Трутовских в семейной хронике нет, хотя по родословному древу, опубликованному П. К. Симони, видно, что их род был большой и достаточно разветвленный [28; см. также 22].

Можно допустить, что Трутовский продолжал общаться со своими польскими родственниками и был знаком с семьей Козловских еще до приезда того в

[1] Много интересных сведений о музыкальном образовании в Варшаве в XVIII веке приводится в работе Ю.А. Фортунатова [33, с. 423–426].

[2] Выражаю благодарность Л. Акопяну, который своими переводами помог познакомиться со всеми польскими материалами.

[3] Отметим, что в более поздней работе О. Дадиомовой [10] сведений о родстве Козловского с Трутовским уже нет.

[4] В исследовании В.М. Беляева сведения о польском происхождении рода Трутовских были сняты по цензурным соображениям: издание вышло в 1953 году [31].

Петербург, но определять Василия Федоровича в родные дяди к Осипу все же достаточно рискованно.

Многие годы Козловский был связан с семейством польских магнатов Огинских, у которых обучал детей музыке: старшую дочь Юзефу и младшего сына Михала Клеофаса, будущего автора знаменитого полонеза «Прощание с родиной». Козловский попал к Огинским в 16-летнем возрасте, его ученику Клеофасу было тогда 8 лет. Занятия продолжались около 6 лет: с 1773 по 1778 год, но дружеские контакты с Огинскими у Козловского сохранялись всю жизнь, более тесные до 1786 года – до отъезда его из Польши. Козловский обучал маленького Огинского игре на фортепиано, позднее композиции[1]*. Игре на скрипке Клеофас учился у известного скрипача И. Ярновича. Вместе с воспитанником Козловский бывал в Слониме – имении Михала Казимира Огинского, дяди Клеофаса. Слонимский оперно-балетный театр считался одним из лучших крепостных театров XVIII века.*

В литературе встречаются иные даты обучения Клеофаса Огинского у Козловского: 1773–1786, то есть крайнюю границу определяют годом отъезда Козловского из Польши. О завершении занятий в 1778 году упомянул сам Михал Клеофас Огинский в своих мемуарах[2]. Напомним, что княжеский род Огинских, ведущий свое происхождение от Рюрика, был одним из самых значительных в польском дворянстве. Дворцы Анджея Огинского, отца Клеофаса, находились в Гузове (под Варшавой), в Троках Виленского воеводства (ныне Трокай, Литва), в Залесье (под Гродно). С этими местами связано пребывание Козловского на службе у Огинских.

Дружба с хорватско-итальянским скрипачом Иваном Мане Ярновичем (Жарновиком) у Козловского завязалась, скорее всего, именно у Огинских. Общеизвестно, что Реквием, сочиненный композитором в 1798 году для официальной панихиды по польскому королю Станиславу Августу Понятовскому, в переработанном виде прозвучал также на похоронах Ярновича (в ноябре?) 1804 года. Этот факт лучше всего свидетельствует, что их отношения не были простым знакомством. Ярнович мог жить у Огинских в период 1782–1783 годов, после своего приезда в Польшу из Берлина и до отъезда в Петербург. Козловский продолжал регулярно бывать у Огинских в период 1778–1786 годов до своего отъезда из Польши. Эти годы были временем тесного общения музыкантов.

В 1777 году Козловский служил у воеводы Ю. Стемпковского в имении Лабуни на Заславщине. Из Польской музыкальной энциклопедии мы узнаем, что он руководил капеллой воеводы [43; 38][3]**.**

Речь идет о Юзефе Габриэле Стемпковском (1710–1793) – известном польском государственном деятеле. В 1772–1785 годы он занимал в Киеве должность каштеляна[4], в 1785–1791 годы являлся киевским воеводой. Был любимцем польского короля Станислава Августа Понятовского, усмирителем гайдамацкого восстания Колиивщина на Правобережной Украине (1768).

Вероятнее всего, переехав от Огинских к Стемпковскому, Козловский отправился из имения Гузов под Варшавой в имение Лабунь на Заславщине или в Киев. Путь был неблизкий: по нынешним дорогам он составляет более 800 км, по меркам XVIII столетия – это 7–10 дней пути. Часто навещать Огинских вряд ли у Козловского получалось.

Дворец Юзефа (или Иосифа) Стемпковского в Лабуни был огромен, в нем насчитывалось около 100 комнат. Большая зала дворца, вмещавшая до 1000 человек, считалась шедевром архитектора Шрейера (семь громадных окон вечером задвигались семью громадными зеркалами, в которых отражался свет 800 свечей). В ней имелась верхняя галерея для музыкантов. Неизвестный автор, оставивший о Стемпковском воспоминания, писал, что хозяин «не понимал иной жизни, как среди пиршеств ... в кружке друзей, отуманенных... звуками его музыки разгульной и шумной» [30, с. 67]. В Лабуни несколько раз бывал польский король. Во время его посещения во дворце «Среди волн яркого света гремели звуки музыки, и коронованный гость слушал концерт „съ немалымъ удовольствіемъ“» [там же, с. 72].

Что подвигло Козловского оставить Варшаву и Лабунь, переехать в 1786 году в Россию – не известно. Процитированные строки о Стемпковском относятся к 1786 году, возможно, в отъезде Козловского из Польши какую-то роль сыграл грозный воевода...[5]

В «Воспоминаниях» Фаддея Булгарина читаем: «Когда императрица Екатерина II стала управлять делами Польши, в Петербург стекались все польские честолюбцы... приезжали также люди честные и благородные... Многие из знатных Поляков имели русские военные, гражданские и придворные чины... После

---

[1] В представленной в Интернете статье «Самоопределение и идентификация, часть 2, история российского гимна» [27], повествующей о полонезе «Гром победы раздавайся», все вообще перепутано, и учителем Козловского назван Михаил Огинский.

[2] Огинский оставил мемуары на французском языке. Частично они были изданы при жизни автора [40], частично хранятся в архиве [39]. Выдержки из мемуаров Огинского цитирует И. Бэлза [5].

[3] В белорусских книгах неточно приводится фамилия воеводы – Стемпловский.

[4] Важная должность после воеводы в Речи Посполитой.

[5] Отъезд Козловского из Польши мог быть связан и с кончиной в 1787 году старшего Огинского, Анджея.

присоединения Белоруссии к Империи, некоторые польские вельможи, как то: князь Карл Радзивилл, Михаил Огинский и др. отреклись от своих имений, чтобы не присягать на верноподданство, а большую часть богатых белорусских помещиков Государыня привлекла своими милостями» [4, с. 223].

Словам Фаддея Булгарина можно верить – он знал Козловского с детства. Немаловажно, что Булгарин сам был поляком: происходил из польских Скандербеков, в опекунах отца Булгарина числился князь Карл Радзивилл, родным языком у них всех был польский[1].

26 сентября 1786 года Осип Козловский вступил в русскую армию на должность адъютанта князя Ю.В. Долгорукова, командующего Кинбурнским драгунским полком в чине прапорщика (в драгунских полках чин аналогичный юнкерскому).

В старой орфографии драгунский полк назывался Кинбургским – именно так он упомянут в прошении Козловского об увольнении со службы[2]. Кинбурнский драгунский полк был сформирован по повелению императрицы еще в период первой русско-турецкой войны (16 января 1775 года) «в память лихого набега и разбития турок, высадившихся ... на Кинбурнской косе».

Небольшая крепость Кинбурн располагалась неподалеку от Очакова и прикрывала собой подступы к Херсону, основной базе строительства русского флота. Поэтому в начале второй русско-турецкой войны (1787–1791) турки, прорываясь к Херсону, главный удар направили именно на Кинбурн. 1 октября 1787 года 6000 турок атаковали русский гарнизон в 4000 человек. В результате контратаки 4000 турок было убито. Потери русских составили около 500 человек. Возможно, Козловский был свидетелем этих драматических событий.

Согласно Фетису, Козловский попал в адъютанты князя Долгорукова [34]. Фетис был учеником композитора Ф.А. Буальдьё и мог обобщить в русских статьях своей энциклопедии воспоминания учителя о России: ведь Буальдьё работал в Петербурге в 1803–1811 годах. Хотя французский автор не указывает инициалы Долгорукова, считается, что начальником Козловского был Юрий Владимирович Долгоруков (Долгорукий).

Еще до начала русско-турецкой войны Юрий Долгоруков командовал войсками, состоящими из легкоконных полков. На торжественном смотре войск 8 июня 1787 года эти войска поразили Екатерину II: «Я видела в Полтаве легкоконные полки; лучше этих полков ничего видеть нельзя!» – заметила императрица [цит. по: 16, с. 699]. Кто знает, может быть на зачисление Козловского в адъютанты, повлияла его фамилия? Упомянем, что сестра князя Юрия Александра Владимировна Долгорукая в замужестве стала Козловской.

По время военной кампании под Очаковом (крепость держалась более 470 дней) Ю.В. Долгоруков командовал одной из пяти дивизий Екатеринославской армии. Другими дивизиями командовали Г.А. Потемкин, А.В. Суворов, И.В. Гудович и И.Г. фон Ферзен. Безусловно, князь Долгоруков с адъютантом регулярно бывал у Потемкина во дворце.

Исследователи неоднократно цитировали Фетиса, упоминая, что Потемкин довольно скоро обратил внимание не только на пленительную наружность и приятный голос Козловского, но и на его талант[3]. Тогда же, вероятно, Светлейший оценил композиторское дарование адъютанта. Сближение с князем способствовало дружеским и творческим контактам Козловского с Дж. Сарти, придворным композитором Г.А. Потемкина.

Дополним картину знакомства композитора-адъютанта со Светлейшим. По воспоминаниям Ю. В. Долгорукова, приведенным в биографическом очерке о Потемкине, говорится, что ставка князя «весьма похожа была великолепием на визирскую; даже полковник Боур насадил вокруг нее сад в английском вкусе. Капельмейстер Сарти, с двумя хорами роговой музыки и прочих многих музыкантов, нас ежедневно забавлял. Казалось, что светлейший князь тут намерен был остаться навсегда» [16, с. 218].

Во всех биографиях отмечалось, что Козловский был непосредственным участником осады крепости Очаков и позднее штурма Измаила[4]. В исследовании Ю.А. Фортунатова приводится документ из Центрального государственного военно-исторического архива СССР, где подчеркнуты заслуги Козловского «во взятии города и крепости Измаил в 11-й день декабря 1790 года». В этом же документе Козловский числится поручиком воронежского гусарского полка[5].

---

[1] Впрочем, польский литератор Осип Пшецлавский, хорошо знавший Булгарина, считал его белорусом.

[2] «Дело по прошению Директора музыки Статского советника Козловского об увольнении его за болезнию вовсе от службы» [26, с. 126]. Подробнее о полке см. в Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [17].

[3] «Le prince Potemkin, favori de l'impératrice de Russie Catherine II, ayant en occasion de voir Kozlowski, fut frappe de sa figure prevenante, du son agreable de sa voix et de son talent» [34, c. 90].

[4] Военные действия под Очаковым начались 20 августа 1787 года, но крепость была взята лишь 6 декабря 1788 года. Штурм крепости Измаил совершился в течение одного дня – 11 декабря 1790 г. В турецкой армии было убито 29 тысяч человек, в русской армии – 4 тысячи человек.

[5] Российский государственный военно-исторический архив, ф. 52, оп. 194, ед. хр. 533, ч. 12, л. 61 (33, с 431).

Офицер и рядовой Воронежского гусарского полка с 1788 по 1796 г.

О вступлении Козловского в воронежский полк известно мало. Более того, эта информация встречается только у Ю. А. Фортунатова. Подробностей этого периода жизни композитора найти не удалось.

В «Историческом описании одежды и вооружения российских войск» [6, с. 640], откуда взята иллюстрация, подробно описано участие гусар Воронежского полка во взятии Измаила. Оно важно для читателя, раз Козловский принимал участие в штурме крепости:

«Согласно диспозиции Суворова, по одному эскадрону Воронежских гусар было выделено в резерв против каждых из трех ворот крепости – Хотинских, Бендерских и Броских. В 5 часов 30 минут русские войска одновременно с девяти направлений пошли на приступ. <...> В ходе битвы турки совершили вылазку через Бендерские ворота против поднявшейся на вал части казачьей колонны бригадира Орлова. К месту схватки был направлен резерв, включавший в себя воронежских гусар. Вылазка была отбита, и атакующие закрепились на валу. Но комендант близлежащего бастиона, опасаясь, что русские на плечах беглецов ворвутся в город, взорвал мост перед воротами. И тогда полковник Волков во главе своих гусар открыл заваленные Бендерские ворота и, исправив испорченный мост, выехал с тремя эскадронами в оные; неприятеля стремительно атаковав, поразив и разогнав, принудил сдаться и взял до восьми сот человек в плен, “а к сохранению греческого и армянского монастырей, где также до 500 душ было, учредил караулы”» [7]. Скорее всего, в сражении Козловский участвовал, так как его имя значится в именном списке офицеров, представленных к награде.

Считается, что в 1790 году Козловский по приглашению Потемкина стал руководить его капеллой [38]. *Ранее эту должность исполнял Джузеппе Сарти*[1]. *Известно, что музыкальные концерты были для Светлейшего важной составляющей его досуга.*

После взятия крепости Измаил Потемкин задумал устроить грандиозный праздник в честь победы над турками. 28 апреля 1791 года готовилось торжество в новом, еще не достроенном Таврическом дворце в Петербурге, оно было приурочено ко дню рождения императрицы. Потемкин привлек замечательные творческие силы: поэта Гавриила Державина, балетмейстера Шарля Ле Пика, композитора Осипа Козловского.

После бала в Таврическом дворце Козловского повысили по службе чином секунд-майора (7 мая 1791 г.), через два года дали чин премьера-майора (3 ноября 1793 г.).

Полонезы Козловского, прозвучавшие на балу у Потемкина, быстро вошли в моду. Композитору стали заказывать полонезы другие владельцы крепостных капелл: князь А.А. Вяземский и граф И.А. Безбородко, Козловский сочинил полонезы по случаю бракосочетания наследника престола Александра Павловича с принцессой Елизаветой, на коронацию Павла I и на коронацию Александра I, позднее – на победы Кутузова в войне с Наполеоном [18].

Внезапная кончина Г.А. Потемкина в октябре 1791 года, казалось, неблагоприятно повлияет на судьбу Козловского. Но у композитора объявился новый покровитель – Лев Александрович Нарышкин, «устроитель празднеств» при дворе Екатерины II, известный меломан и меценат. В петербургском доме Нарышкина на Мойке композитор прожил около двух лет (1796–1798), посвятив своему покровителю довольно приличное количество полонезов[2]. *Официально с военной службы Козловский был уволен 3 декабря 1796 года.*

---

[1] « Кстати, влияние стиля Сарти прослеживается в музыке Козловского к трагедиям «Эсфирь», «Фингал», в Реквиеме и др.

[2] Перечислим эти полонезы: «Все цветет в твоем народе», хор для польского при посещении дома Л. А. Нарышкина государыней в 1795 г., «Громку Россы песнь воспойте», хор для польского по случаю присутствия императорской семьи в доме Л.А. Нарышкина на Мойке в августе 1796 г., «Завеса тонка летней ночи», хор для серенады ко дню именин Марии Осиповны Нарышкиной, супруги Л. А. Нарышкина, «Каких сравнится дней сиянье», хор для польского в день рождения А.Л. Нарышкина 14 апреля 1799 г. [20, с. 179—184, 239—245].

Имя Нарышкина появляется в судьбе Козловского не случайно: композитор был ему «завещан» Григорием Потемкиным. Про взаимоотношения князя с графом сохранились воспоминания: «С Потемкиным являлись в дом Нарышкиных, без того полный, передовые люди сего дела [музыки], обращавшиеся в домашних людей и друзей: вывезенный князем, придворный гуслист Трутовский, первейший собиратель Великорусских песен, перелагатель их на ноты... Дом Л.А. Нарышкина был – в противовес "Эрмитажу" Екатерины – приютом для Г.А. Потемкина и его штата всяких увеселителей-музыкантов и певцов» [28, с. 5, 25]. Известно, что одно время Потемкин думал о женитьбе на Марии Львовне Нарышкиной и много времени проводил в их доме. По воспоминаниям французского посла Л.Ф. де Сегюра «[Потемкин] только здесь чувствовал себя совершенно свободным и сам никого не стеснял. Он был влюблен в одну из дочерей Нарышкина – Марию Львовну» [там же, с. 25].

Возможно, дружеские связи Козловского с Трутовским окрепли именно на вечерах Нарышкина в 1790-е годы. Сам Козловский заведовал музыкальной частью этих вечеров.

Обратимся вновь к «Воспоминаниям» Фаддея Булгарина. Когда юному Тадеушу-Фаддею было 8 лет, их семья прибыла в Петербург (1797). «В Петербурге мы остановились у Осипа Антоновича Козловского, друга нашей фамилии, бывшего директором театральной музыки. Он жил в доме Льва Александровича Нарышкина, на Мойке, противу Новой Голландии, рядом с домом, где ныне Демидовский Дом трудящихся. Тогда этот дом был храмом роскоши, гостеприимства и благотворения... Осип Антонович жил в доме Нарышкина безвозмездно, занимая целый этаж» [4, с. 189].

Резонно задать вопрос: почему Булгарины приехали к Козловскому, а не к кому-то иному? Разгадка возможно кроется в родственно-семейных связях польских семейств. Мы уже писали, что опекуном старшего Булгарина был князь Карл Радзивилл. Радзивиллы были в родстве с Огинскими: Изабелла Радзивилл была бабушкой Клеофаса по отцу. Возможно, благодаря протекции Огинских Булгарины остановились в Петербурге у Козловского.

Осип Антонович Козловский принимал важное участие в делах булгаринской семьи – благодаря его дружбе с Ю.А. Нелединским-Мелецким, статс-секретарем Павла I, прошение Антонины Булгариной, сестры Фаддея, достигло императора. Также через Козловского просительнице был передан ответ Павла I [4, с. 215].

В 1790-е годы в петербургском издательстве И. Д. Герстенберга были опубликованы почти все песни и романсы Козловского на сл. Г. Державина, Ю. Нелединского-Мелецкого, И. Дмитриева. Знакомство с крупнейшим поэтом екатерининской эпохи – Гавриилом Державиным – как уже упоминалось, состоялось в период их совместной подготовки празднества у Потемкина. Державин тогда сочинил стихи для танцев, на них Козловский написал полонезы. Видимо Козловский был введен в круг завсегдатаев державинского салона – полуродственников, полудрузей, среди которых отметим архитектора и поэта Н.А. Львова, драматургов В. В. Капниста, Д. И. Фонвизина, писателей и поэтов Н. М. Карамзина, И. И. Дмитриева, И.И. Богдановича. Позднее в круг друзей Козловского вошли А.Н. Оленин, А. Н. Грузинцев, В. А. Озеров, П. А. Катенин, А. А. Шаховской.

Вид на дом Л.А. Нарышкина на Мойке в Санкт-Петербурге

В те годы внимание композитора привлек оперный жанр. В качестве либреттистов на этом поприще пробовали свои силы многие поэты и драматурги, в том числе Державин со Львовым. В поэтических кругах дискутировался вопрос – какой должна быть русская опера? Козловский предложил свои варианты оперной драматургии, но судить о ней ныне мы можем только по либретто: музыка опер не сохранилась за исключением нескольких арий. Перу Козловского принадлежат три оперы – «Новорожденный» (1790-е, либреттист неизвестен), «Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила» (1795, либретто П.С. Потемкина), «Олинька, или Первоначальная любовь» (1796, либретто А.М. Белосельского-Белозерского).

Фамилии либреттистов опер показывают круг знакомств Козловского в Петербурге: Павел Сергеевич Потемкин – троюродный брат князя Таврического, талантливый литератор и переводчик, автор первой «Истории о Пугачеве»; Александр Михайлович Белосельский-Белозерский – дипломат-философ, написавший несколько книг и по музыке; Алексей Емельянович Столыпин – прадед Лермонтова, в его имении Ясное Московской губернии была поставлена «Олинька».

Постановка оперы «Взятие Измаила» в подмосковном останкинском театре графа Н.П. Шереметева

22 июня 1795 года наводит читателя на мысль, что знакомство Козловского с графом могло произойти благодаря протекции Джузеппе Сарти – последний был дружен с кусковским властелином, являясь учителем его крепостного С.А. Дегтярева. Известно, что музыку Сарти Козловский узнал еще в юности, оперы итальянского композитора в 1780-е годы ставились в варшавском театре [41, с. 55; см. также: 33, с. 425].

После увольнения с военной службы 3 декабря 1796 года у Козловского успешно сложилась придворная карьера. 18 сентября 1799 года он получил должность инспектора музыки в Дирекции императорских театров в Петербурге. Ему дали чин коллежского асессора (25 ноября), затем произвели в надворные советники (21 декабря). В обязанности инспектора музыки входило устройство придворных праздников и концертов, приглашение музыкантов. 19 июня 1803 года Козловского повысили в должности, утвердив Директором музыки императорских театров с чином коллежского советника. В его ведении оказались вопросы материального содержания артистов, музыкантов и хористов, организация бенефисов. По-видимому, Козловский прекрасно справлялся с работой: ему присвоили звание статского советника (19 января 1807 года), наградили четырьмя бриллиантовыми перстнями (1811, 1812, 1817, 1818 годы). В те годы Козловскому платили 7000 рублей в год. «Такого большого жалованья не получал ни один русский музыкант, находившийся на придворной службе», – пишет о жаловании Козловского А. Соколова [29, с. 36]. *Параллельно с работой в Дирекции императорских театров Козловский преподавал в Театральном училище. В 1815 году композитор стал почетным членом петербургского Филармонического общества.*

Прокомментируем увольнение Козловского с военной службы. Напомним, что 6 ноября 1796 года, после кончины Екатерины II, на российский престол взошел Павел I. Первые месяцы его правления вошли в историю как самые продуктивные по количеству написанных указов и решений. Павел I старательно реформировал русскую армию. Вероятно, в процессе этого реформирования были упразднены многие должности. То, что Козловский не подвергся опале, как приближенный Григория Потемкина, фаворита Екатерины II, свидетельствует с одной стороны, о востребованности его на музыкальном поприще, с другой – о влиянии на императора Льва Нарышкина, нового покровителя Козловского.

Петербургский период в жизни и творчестве Козловского изучен лучше всего, достаточно вспомнить публикации В. А. Прокофьева, П. В. Грачева, Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой, А. М. Соколовой, Ю. А. Фортунатова [26; 8; 16; 21; 29; 33]. Поэтому в комментариях он практически не нуждается.

Композитор обратился к жанру трагедии с музыкой, популярному в Европе и в России на рубеже XVIII–XIX веков. Он написал музыку к трагедиям «Эдип в Афинах» и «Фингал» В. А. Озерова, «Эдип-царь» А. Н. Грузинцева, «Дебора» А. А. Шаховского, «Эсфирь» П. А. Катенина (по Расину), «Владисан» Я. Б. Княжнина. К жанрам хоровой музыки после «Реквиема», написанного в 1798 году на кончину польского короля Станислава Августа Понятовского, композитор обращался не часто: к 1814–1815 годам относят его «Te Deum» на заключение мира с Францией.

В апреле 1819 года Козловский перенес «жестокий удар паралича» (апоплексический удар, инсульт), театральную службу пришлось оставить с пенсией в 4000 рублей.

Про семью Козловского известно мало. Его дочь Марина Осиповна родилась примерно в 1799 году. По сведениям Фетиса, она была арфисткой (добавим, что по белорусским источникам – певицей и альтисткой). Про супругу сведений не сохранилось. Если опираться на воспоминания Булгарина, она могла быть русской женщиной: так как при Екатерине II «браки Русских с польками, а Поляков с русскими девицами были особенно покровительствуемы Государынею» [4, с.223].

В польском биографическом словаре З. Лисса неверно указывает причину болезни композитора, считая «апоплексический удар» сильным сердечным приступом [38][1]. Вероятно, инсульт не оставил тяжелых последствий – композитор сумел восстановить здоровье. Возможно, помогли минеральные воды, о которых он упоминал в прошении об увольнении. И хотя «по уверению медицинских чинов <...> при малейшем беспокойстве неминуемо подвержен [он] будет новому удару» [26, с. 141], Козловский решил уехать из Петербурга.

В 1820 году Козловский с женой и 20-летней дочерью предпринял поездку в места своей юности. Какое-то время он руководил хором и оркестром графа Муромцева в Пропойске [1][2]. По воспоминаниям скрипача и композитора Михаила Ельского, композитор часто посещал усадьбу Городище предводителя Л. Рокицкого под Минском. Вместе с хозяином «играл с одного пульта» в концертах домашнего оркестра.

[1] В этой же статье неточны некоторые даты – болезни Козловского и его кончины. Эту информацию повторяет потомок Огинского Анджей Залуский [13, с. 142].

[2] Кстати, город Пропойск назван не по слабости горожан к горячительным напиткам, а по слову «пропой» (водоворот). Город расположен на слиянии двух рек, образующих мощный водоворот.

Там же в Городище Козловский давал уроки скрипичной игры Кáролю (Карлу) Ельскому, отцу мемуариста [36; 42, с. 76].

Последний приезд Козловского в места детства и юности белорусские и польские исследователи связывают с именами графа Муромцева, Л. Рокицкого и Кароля Ельского. Сведений о них не много.

Информация о службе композитора у графа Муромцева в Пропойске опять-таки почерпнута у В. Бобровича. К сожалению, имя и личность графа пока остаются неизвестными. Важно упоминание Пропойска – вполне вероятно, что в родовом имении Козловских проживали какие-то родственники, и с возвращения в знакомые места начался путь композитора на родину. Целый ряд неизвестных музыковедам имен и событий, упоминаемых Бобровичем, вселяет в нас надежду на существование важных документов, хранящихся либо в Славгороде (современное название г. Пропойска) или в Национальном архиве Республики Беларусь в Минске. Но их нахождение и изучение требует отдельных научных изысканий.

Упоминаемый Л. Рокицкий – скорее всего Людвиг Михайлович Ракицкий – политический сподвижник М. Кл. Огинского по «литовскому плану». Этот план, предложенный Александром I в 1809–1812 годах русско-польской шляхте, предполагал создание независимого Великого княжества литовского под протекторатом России с объединением западных земель, некогда принадлежавших Польше. Участие Ракицкого в разработке проекта подчеркивает его общественную значимость и родовитость. Ракицкий был предводителем дворянства, усадьба Городище находилась вблизи Минска (то есть, по дороге из Пропойска в Залесье Огинских), она славилась любительским оркестром, высокий уровень которого отмечался еще в 1858 году. Сам Ракиций был меломаном, скрипачом-любителем [14]. Думается, что профессиональное звучание любительского оркестра во многом было достигнуто благодаря труду и умению работавших с ним капельмейстеров, среди которых не последнее место принадлежит Осипу Козловскому. Можно также предположить, что Козловского посоветовал Ракицкому Клеофас Огинский.

Семья Ельских также относилась к древнему польскому роду. Она славилась талантами: в ней были писатели, скульпторы, архитекторы, музыканты[1]. Станислав Ельский (отец Кароля) был родственником Казимира Огинского, дяди Клеофаса Огинского. Его усадьба Дудичи (Дудутки) в Минской области находилась в 35 км от Залесья, современники называли ее «усадьбой муз» (кстати, и слонимскую усадьбу Казимира Огинского тоже называли «усадьбой муз»)[2]. Владельцы Дудичей имели большую капеллу, некогда ею руководил музыкант Врублевский. Сам Кароль Станиславович Ельский (1782–1857, иначе 1789–1856) был доктором медицины и большим любителем музыки[3]. Любовь к скрипке передавалась в семье из поколения в поколение: Станислав – Кароль – Михаил Ельские. Казимир Огинский, дядя Клеофаса, один из скрипичных полонезов посвятил Станиславу Ельскому. Полонезы писал и Кароль, но из многочисленных опусов сохранился лишь «Полонез 1837 года».

По воспоминаниям скрипача Михаила Ельского, Козловский в период 1821–1823 годов давал его отцу Каролю уроки игры на скрипке [36][4]. В мемуарах Михаила, на первый взгляд, есть определенные нестыковки: если Кароль учился у Козловского в 1820-е годы, то ему было тогда 35–40 лет!

Ситуацию несколько проясняет биография Огинского. В книге А. Залусского, потомка Огинских, сообщается, что Михал Клеофас брал уроки скрипичной игры в течение многих лет своей жизни: в юности у И. Ярновича, в 1797 году у Дж. Виотти, в 1808 году у некоего Кампанелли во Флоренции, в 1810 году у П. Байо в Париже. В 1810 году Огинскому было 45 лет. Таким образом, многие годы заниматься на скрипке под руководством педагога, было принято у польской шляхты.

Козловский давал уроки Каролю Ельскому в усадьбе Ракицкого, но Городищи Ракицких отстоят от Дудичей Ельских на приличное расстояние (около 80 км)! Приезды Ельских в Городище были связаны с родственными отношениями, Кароль Ельский был свояком Ракицкого [9, с. 126].

Еще одна деталь, связанная с семьей Ельских, важна для биографии Козловского. Младший сын Кароля, Александр Ельский, как многие младшие дети шляхтичей, выбрал военную карьеру и поступил корнетом в российский гусарский полк принца Фридриха Гессен-Кассельского. У читателя резонно возникает вопрос, на который пока нет ответа: не был ли Юзеф Козловский младшим сыном в семье, выбравшим военную карьеру и российскую армию?

---

[1] В Национальном архиве Республики Беларусь хранится дело «О шляхетском происхождении рода Ельских» [12].

[2] Усадьба Дудичи-Дудутки не сохранилась. На территории имеется только старинное кладбище, где захоронены Ельские. Некогда на Минщине было около 230 поместий, из них 103 оказались полностью утраченными.

[3] Этого Кароля Ельского, отца Александра и Михаила, вполне можно спутать с другим Каролем Ельским (1780–1824), скульптором и художником, отцом Казимира Ельского.

[4] К сожалению, польская газета, в которой публиковались воспоминания, малодоступна: ее комплект в Российской государственной библиотеке в Химках оказался неполным и начинался с третьего номера. Наши сведения о Ельских основаны на информации, составленной музейными работниками усадьбы Дудутки [12].

Усадьба Огинских Залесье

В тот приезд на родину Козловский большую часть времени проводил в усадьбе Залесье Михала Клеофаса Огинского. В польском биографическом словаре упоминается, что Козловский сочинил мелодраму «Жнецы, или Дожинки в Залесье» (музыка не сохранилась) на текст Юзефа Лубенского (Лубеньского) [37][1].

У Огинских часто устраивались концерты, в которых хозяин исполнял партию первой скрипки, испанский скрипач П. Эскудеро – партию второй скрипки, Козловский играл на виолончели, а пел итальянский тенор Поллианно. Партию альта, по мнению А. Залуского, могла исполнять Марина Козловская[2].

Пребывание Козловского в Залесье можно датировать 1821–1823 годами.

Залесье располагалось на перекрестье путей из Санкт-Петербурга в Польшу и из Вильно в Минск. Оно притягивало к себе многих гостей – именитых и простых. В усадьбе шумели балы и приемы, иногда гости задерживались у Огинских по нескольку недель. Известность к Залесью пришла после 1815 года, когда усадьба перешла к Михалу Клеофасу Огинскому, и многие современники стали называть ее «Северными Афинами» [13, с. 141].

Ныне дворцово-парковый ансамбль Залесье расположен на территории Белоруссии (Гродненская область). Дворец находится в плачевном состоянии, ведется речь о его реставрации. Сохранилась небольшая церковь, напоминающая по форме капеллу, и большой валун с памятной надписью роду Огинских.

Сведения о мелодраме, сочиненной в Залесье, расширяют наше понятие о диапазоне творчества Козловского не только в жанровом плане, но и хронологически. До сих пор считалось, что после «жестокого паралича», разбившего музыканта в 1819 году, он ничего нового не сочинил, занимаясь редакциями Реквиема и Te Deum'a.

Таким образом, театральное наследие композитора, помимо трех упомянутых опер, музыки к трагедиям («Эдип в Афинах», «Эдип-царь», «Фингал», «Дебора», «Эсфирь» и «Владисан»), включает в себя музыку к мелодраме («Жнецы, или Дожинки в Залесье») и водевилю («Рассказчик, или Две почты») [8, с 188].

Несколько слов о либреттисте «Жнецов». Граф Юзеф Лубенский был известным религиозным писателем, имел имение Пудлишки (Pudliszki) в прусской Польше неподалеку от Познани. Он приходился племянником Михалу Клеофасу Огинскому по материнской линии.

Жизнь в Залесье шла размеренная: утром были разнообразные занятия, после обеда – прогулки, вечер посвящался «музыкотворчеству». Итальянский тенор Поллиано (или Палиани) обучал пению дочерей Огинского [13, с. 143].

Последние годы жизни Козловского прошли в Петербурге. Считается, что он их посвятил педагогической деятельности, обучал учеников игре на фортепиано. После кончины, последовавшей 27 февраля 1831 года, была опубликована книга «Теоретическая и практическая метода для фортепиано, изданная г-ном Козловским».

Отнесение «Теоретической и практической методы для фортепиано» перу Йозефа (Юзефа, Осипа) Козловского ошибочно. Автором «Методы» являлся его современник – педагог, пианист, композитор Игнаций Платон Прокоп Козловский (1786 – ок. 1860), ученик Дж. Фильда. Расцвет педагогической деятельности Игнация Прокопа Козловского пришелся на 1820-е годы, когда он с женой Терезой (тоже ученицей Фильда) организовал женский пансион в Вильнюсе и позднее в Москве[3]. Именно Игнаций Козловский был завсегдатаем московского салона пианистки Марии Шимановской, аккомпанировал Адаму Мицкевичу в его поэтических импровизациях. В 1827 году Игнаций Козловский сообщил в петербургской и московской печати о публикации написанной им ранее, еще в 1820 году, «Школы практической и теоретической игры на фортепиано». Книга была издана в Москве в 1833 году на польском и французском языках. В «Школе» присутствовали и собственные произведения Игнация Козловского [35][4].

---

[1] Дожинки – праздник сбора урожая.

[2] Возможно, дочь Козловского умела играть и на арфе, и на альте. А возможно – мемуаристы что-то путают. Сведения даются по книге А. Залуского [13]. Хочется надеяться, что при ее написании автор использовал мемуары своего прапрапрадеда.

[3] Тереза Козловская обучалась вокалу у певца Палиани, который упоминался ранее в связи с домашними концертами в Залесье у Огинских.

[4] У Игнация Козловского было еще одно, любопытное для музыкантов литературное произведение [19].

Осип Антонович Козловский скончался в пятницу 27 февраля 1831 года (у З. Лиссы ошибочно указано 21 марта). Анонимный некролог появился на первой странице «Северной пчелы» в разделе «Внутренние известия» 7 марта (№ 52). Редактором и издателем «Пчелы» был Фаддей Булгарин, хорошо знавший Козловского. Скорее всего, он и написал некролог.

На следующий день это сообщение практически без изменений перепечатали в «Санктпетербургских ведомостях» (№ 57, 8 марта. С. 237), потом в «Санктпетербургском вестнике» (т. II, № 31. С. 175) и позднее в «Московских ведомостях» (от 21 марта, № 23. С. 1104). Подробный комментарий о некрологе возник потому, что практически во всех статьях по Козловскому сообщаются неверные даты – «Санктпетербургские ведомости» от 21 марта, № 23 (иногда № 21).

В некрологе было написано: «Февраля 27 дня сего года скончался ... в глубокой старости статский советник... Осип Антонович Козловский». Композитору было тогда 74 года.

В некрологе из «Пчелы» была следующая характеристика: «Осип Антонович Козловский был человек добрый, тихий, постоянный в дружеских связях, и оставил после себя хорошую память» [23]. *Добавим к этим строкам воспоминания одной из воспитанниц Театрального училища (имя ее осталось неизвестным), чтобы ярче представить портрет музыканта: «он был невысокого роста, с худощавым, изрытым оспой лицом и белокурыми с проседью волосами; говорил на* ***о****»*[1].

Прошло уже 18 лет со времени издания работ А. М. Соколовой и Ю.А. Фортунатова. Исследователи отмечали, что портрет Осипа Козловского не найден, но до сих пор в литературе с завидным постоянством композитору приписывается портрет другого Козловского, однофамильца.

Первым, кто ошибочно атрибутировал портрет неизвестного Козловского композитору, был Н. Ф. Финдейзен [32, с. 277]. Многие годы неверная атрибуция кочует по изданиям, где речь идет об Осипе Козловском. Этот портрет присутствует в книгах И. Бэлзы [5], в «Истории русской музыки» в десяти томах (т. 4, вкладка иллюстраций), на обложке компакт-диска с записью Реквиема, во многих белорусских изданиях. К сожалению, есть он и в моей монографии «Хоровая культура екатерининской эпохи» [20].

Портрет князя П.Б. Козловского

В свое время Ю. Келдыш упомянул об ошибке Финдейзена, на которую ему указал историк В.В. Яковлев. Последний считал, что на портрете изображен участник Аустерлицкого сражения, тайный советник Михаил Тимофеевич Козловский (1774–1853) [33, с. 445]. На самом деле портрет принадлежит дипломату, действительному статскому советнику князю Петру Борисовичу Козловскому (1783–1840), незаурядному поэту-дилетанту, другу французского короля Луи-Филиппа, автору книг «Истории господства генуэзцев в Крыму», и «Tableau de la cour de France».

Завершить очерк о Козловском с разбором pro et contra бытующей о нем информации хочется возвратом к идеям первых абзацев. При очевидной доступности сведений, иллюстраций и музыки через Всемирную сеть интернета исследователю нужно особенно тщательно производить проверку данных с помощью архивных и печатных источников, а порой – руководясь научной интуицией. Чем дальше от нас отстоит столетие, тем более скрыты от глаз бывают связи тех или иных явлений, биографические контексты и стимулы творчества. Многократно повторенная информация еще не является фактом без документального подтверждения. И когда «стряхивается» налет вымысла, тогда истина сияет в своем полном великолепии.

---

[1] Продолжение рассказа таково: «К нам, маленьким воспитанницам питал особое расположение, и часто приходил в уборную рассказывать разные сказки. Как-то раз, во время спектакля в Эрмитаже, он по-обыкновению пришел к нам в уборную, уселся и начал рассказывать какую-то страшную историю... Мы слушали, не сводя с него глаз и едва переводя дыхание. Он рассказывал сказку о том, как один какой-то смельчак побился об заклад, что пойдет в самую полночь на деревенское кладбище и принесет оттуда человеческий череп. Он точно отправился туда, достал из ямы череп и принес его домой. Но на следующую ночь, едва только ударило двенадцать, как явился к нему мертвец, хозяин взятого с кладбища черепа, и сказал: отдай мой череп! При последних словах, которые Козловский, для большего эффекта произнес глухим, протяжным голосом, с каким-то особенным, подирающим по коже оттенком... мы вообразили себе, что будто перед нами этот самый мертвец. Крик наш был услышан на сцене. Директор в страшном испуге прибежал посмотреть, что такое с нами случилось... сделал Козловскому строгий выговор» (воспоминания относятся примерно к 1808–1809 годам) [15, с. 699–700].

Литература

1. *Бабровіч В. Д.* Казлоўскі Восіп (Юзаф) Антонавіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Мінск, 1985. Т. 2. С. 618.

2. *Бессонов П.* Наш век в русских исторических песнях // Песни, собранные П.В. Киреевским / Под ред. и с доп. П. Бессонова. Вып. 10. М., 1874.

3. *Бондаренко Е. С.* История белорусской музыкальной культуры до XX века: Учебно-методическое пособие. Минск, 2007.

4. Булгарин Ф. В. Воспоминания. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. Ч. I. СПб., 1846.

5. Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры. Т. 1. М., 1954. С. 274–279.

6. Висковатов А. В. Перемены в одежде и вооружении легкой кавалерии, легионов, полевых команд, артиллерии, инженеров, генерального штаба и гвардии с 1763 по 1796 год // Историческое описание одежды и вооружения российских войск. Т. 5. СПб., 1899.

7. Воронежский (Белорусский 1-й) гусарский полк [Электронный ресурс]. URL: http://www.kulichki.com/gusary/istoriya/polki/18vek/voronezh/

8. *Грачев П. В.* О. А. Козловский // Очерки по истории русской музыки. Л., 1956. С. 168–216.

9. *Дадзіёмава В.У.* Восіп Казлоўскі // *Дадзіёмава В. У.* Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. Мінск, 2001. С. 119–136.

10. *Дадзіёмава В. У.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя. Мінск, 2012. С. 116–124.

11. *Дадзіёмава В.* Музычная культура Беларусі X–XIX ст. // Беларусы. Т. 2: Музыка. Мінск, 2008. С. 334–410.

12. *Дручинин И. Н.* Дорога в Дудутки [Электронный ресурс]. URL: http://otherreferats.allbest.ru/sport/00115730_1.html

13. *Залуский А.* Время и музыка Михала Клеофаса Огинского. Минск, 1999.

14. Искусство Белоруссии XIX века. [Электронный ресурс]. URL: http://www.zavtrasessiya.com/index.pl?act=PRODUCT&id=355

15. Картины прошедшего. Записки русской артистки // Музыкальный и Театральный вестник. СПб., 1857. № 49.

16. *Келдыш Ю. В.* Полонезы Юзефа Козловского // Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 141–158.

17. Кинбурнский, 7-й драгунский, полк // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1890–1907. Электронная версия: http://slovari.yandex.ru

18. Кн. Григорий Александрович Потемкин-Таврический. 1739–1791. Биографический очерк // Русская старина. Т. XII. СПб., 1875. Апрель. С. 681–700. Т. XV. СПб., 1876. Октябрь. № 10. С. 218.

19. *Козловский Игн.* Письмо Квинта Миноровича к Хенрику Ритардандо. Музыкальное путешествие. СПб., 1835.

20. *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровая культура России екатерининской эпохи. М., 2010.

21. *Левашева О. Е.* Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.

22. *Лобанов М. А.* Трутовский // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3. СПб., 2000. С. 170–174.

23. Некролог О. А. Козловскому // Северная пчела. 1831 г. № 52. 7 марта. С. 1.

24. *Огаркова Н. А.* Козловский // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 2. СПб., 2001. С. 65–74.

25. *Осип Антонович Козловский.* Оркестровая музыка. Партитуры / Публикация, редакция текста, исследование, комментарии и нотный каталог Ю. А. Фортунатова; под ред. Е. М. Левашева. М.: Котран, 1997 (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 11).

26. *Прокофьев В. А.* Осип Антонович Козловский и его «Российские песни» // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927. С. 123–173.

27. Самоопределение и идентификация, часть 2, история российского гимна [Электронный ресурс]. URL: http://rus-vopros.livejournal.com/3905108.html

28. *Симони П. К.* Камер-гуслист В. Ф. Трутовский и изданный им первый русский нотный песенник «Собрание Русских простых песен с нотами». Ч. I–IV. СПб., 1776–1795. М., 1905. С. 3–9.

29. *Соколова А. М.* Композитор Осип Антонович Козловский. М.: Котран, 1997.

30. Страшный Иосиф / Пер. с с польского // Киевская старина. 1883. № 9–10. С. 39–87.

31. *Трутовский В. Ф.* Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и с предисловием В. М. Беляева. М., 1953. С. 2–6.

32. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М.; Л., 1928.

33. *Фортунатов Ю. А.* Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка // Осип Антонович Козловский. Оркестровая музыка. Партитуры. М., 1997. С. 417–463.

34. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens. Paris, 1867. T. V. P. 89–90.

35. *German F.* Kozłowski Ignacy Platon Prokop (?) // Polski słownik biograficzny. T. XV/1. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1970. S. 11–12.

36. *Jelski M.* Twórca Polonezów // Kurjerek Warszawski i Drukarski. 1902. № 1. S. 13.

37. *Kozłowski E.* Łubieński J. // Polski słownik biograficzny. T. XVIII. Warszawa; Wrocław; Kraków; Gdańsk, 1973. S. 486.

38. *Lissa Z.* Kozlowski Jósef // Polski słownik biograficzny. T. XV/1. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1970. S. 9–10.

39. *[Огинский М.К.]* Ma Biographie dépuis mon enfance jusqu'en 1788, époque ou commencent mes Mémoires // РГАДА, Госархив, раздел XII, № 310.

40. *[Огинский М.К.]* Mémoires de M.O. sur la Pologne et les Polonais dépuis 1788 jusqu' a la fin de 1815. T. 1–2. Paris, 1826–1827.

41. *Prosnak J.* Kultura muziczna Warszawy XVIII wieku. Warszawa, 1955.

42. *Prosnak J.* Utwory klawesynowe Polskiego Oświecenia // Muzyka. 1962. № 2. S. 69–88.

43. *Spoz A.* Kozłowski Józef // Encyklopedia muzyczna PWM. T. 5. Kraków, 1997. S. 183–184.

*Александра САФОНОВА**
(Москва)

«Опытъ дружбы» — «Испытание для дружбы»: «московский» Гретри

Древний поэт Менандр говорил: счастлив тот, кому довелось встретить хотя бы тень настоящего друга.
Мишель де Монтень. Опыты. О дружбе

29 июня 1779 года в только что отстроенном театре графа П.Б. Шереметева в Кусково поставлена комедия в двух действиях с музыкой Андре Эрнеста Модеста Гретри «Опытъ дружбы» (*L'Amitié à l'épreuve*). Театр этот был меньше московского, что располагался на Никольской улице и вмещал до 100 человек [6, с. 18], потому можно утверждать, что русская версия рассматриваемой французской оперы с диалогами представлялась в узком кругу «понимающей» публики. В узком кругу состоялась премьера этого произведения и во Франции: 13 ноября 1770 года комедия дана в Придворном театре в Фонтенбло в ходе продолжающихся торжеств по случаю бракосочетания Дофина и будущего короля Людовика XVI с Марией-Антуанеттой[1]. Но если во Франции вслед за премьерой при Дворе последовало представление в театре Итальянской комедии в Париже, то в России «Опытъ дружбы» входил в репертуар только театра Шереметевых.

Идея постановки оперы Гретри принадлежала молодому графу Николаю Петровичу Шереметеву, которому в то время отец передал управление собственной театральной труппой. Именно Николаю Петровичу посвятил свой перевод французского либретто *L'amitié à l'épreuve* Василий Григорьевич Вороблевский[2], упомянув при этом, что выбор оперы к постановке сделан графом благодаря «изрядной и приятной музыке (которую сочинил г. Гретри)» [9, с. 4].

С музыкой композитора Н.П. Шереметев познакомился в период с 1769 по 1773 год, когда под именем графа Мещеринова путешествовал по Европе. В марте 1772 года он прибыл в Париж, поселившись в доме Никиты Акинфиевича и Александры Евтихиевны Демидовых. С детских лет любивший музыку, Николай

Андре Эрнест Модест Гретри.
Портрет работы Робера Лефевра

Петрович брал уроки игры на виолончели у виолончелиста Королевской Академии музыки Ивара, живо интересовался событиями культурной жизни Парижа, посещая вместе с товарищами (князьями Александром Борисовичем Куракиным и Сергеем Сергеевичем Гагариным, а также графом Александром Сергеевичем Строгановым) театры и знаменитый салон мадам Жоффрен – своеобразную интеллектуальную лабораторию того времени, решавшую как

* **Сафонова Александра Анатольевна** – аспирант Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, младший научный сотрудник Научно-фондового отдела ГБУК «Московский музей-усадьба Останкино».

[1] Бракосочетание по договоренности состоялось 19 апреля, а церемония в Версале – 16 мая 1770 года. Однако торжества по случаю бракосочетания царственных особ, как правило, длились долго. Тем более что 2 ноября 1770 года Марии-Антуанетте исполнилось 15 лет, и празднества при Дворе продолжились. Но поскольку в Версале было холодно, в осенне-зимний период Двор предпочитал жить в лучше отапливаемом дворце в Фонтенбло.

[2] Вороблевский Василий Григорьевич (1729–1797) – библиотекарь графа Шереметева из крепостных; обучался в Славяно-греко-латинской академии, где участвовал в «школьных» спектаклях; переводчик. Им переведено с французского не менее 15 пьес, некоторые из них ставились также на сцене Петровского театра в Москве. В переводе В.Г. Вороблевского название оперы с диалогами *L'amitié à l'épreuve* (букв. «Испытание для дружбы») звучит как *Опытъ дружбы*.

мировоззренческие споры, так и актуальные вопросы театра, в том числе музыкального. Известно, что и Гретри посещал этот салон. Документальных свидетельств о личном знакомстве композитора и молодого графа не сохранилось[1]. Хотя известно, что последний слушал в театре Итальянской комедии (наряду с другими операми) «Люсиль» [11] и знал о триумфе первых произведений Гретри, чей талант уже успел завоевать признание. Потому в театре Шереметевых должна была звучать музыка этого композитора[2].

Интересен выбор графом оперы для постановки. К 1778 году (совпавшему с началом подготовки спектакля «Опытъ дружбы») композитором было написано более 15 опер. Десять из них[3] завоевали любовь публики, многократно представлялись не только в Париже, но и в других городах Франции, звучали в европейских столицах и в Санкт-Петербурге. Но Николай Петрович остановился на комедии, не имевшей успеха ни при французском Дворе, ни в Париже[4], и ни ставившейся нигде более в Европе.

У такого выбора есть несколько причин. Во-первых, театр Шереметевых только создавался. Небольшие размеры театрального помещения не предполагали частой смены декораций[5]. В начале своего формирования находилась и труппа, только приступившая к серьезному обучению, чтобы соответствовать профессиональному уровню. Таким образом, рассчитывать на постановку сложной в исполнительском отношении оперы не приходилось.

Во-вторых, выбор графа отчасти объясняется принятым в XVIII веке искусством удивлять: в 1775 году французские артисты уже показывали в Москве некоторые из произведений Гретри («Земира и Азор», «Говорящая картина»). Осуществлять постановку этих опер в русской редакции силами малоопытной труппы значило подвергать себя заведомо невыгодному сравнению. Гораздо интереснее показать пьесу, вовсе не знакомую приглашенной публике.

В-третьих, нельзя не учитывать и специфику философско-эстетических взглядов на музыкально-театральное искусство, воспринятых Николаем Петровичем во время путешествия за границу. Речь, прежде всего, идет о театральной реформе Дени Дидро, заявленной в «Беседах о “Побочном сыне”» (1757)[6]. Появляется новый серьезный жанр, отличный от трагедии и комедии, – домашняя трагедия, или драма. Школа нравов пользуется примерами, понятными для большинства, и дает руководство к действию в привычной жизни, а также отражает стремление к простоте и естественности, свойственное умонастроениям аристократического общества второй половины XVIII века. В работе «О драматической поэзии моему другу господину Гримму» (1758) Дидро предлагает следующую драматическую систему: «Веселая комедия, предмет которой — все смешное и порочное; серьезная комедия, предмет которой — добродетель и обязанности человека. Трагедия, предметом которой могли бы послужить все наши домашние несчастия; и трагедия, предмет которой — общественные катастрофы и несчастья великих мира сего» [3]. К типу «серьезная комедия, предмет которой — добродетель и обязанности человека» и относится рассматриваемая опера Гретри *L'amitié à l'épreuve*. В основу ее либретто Шарлем Симоном Фаваром и аббатом Вуазеноном положена одноименная сказка из «Нравоучительных сказок» (*Contes moraux*) Жана Франсуа Мармонтеля «Испытанное дружество».

И, наконец, при выборе произведения для постановки Николая Петровича привлекла тема,

---

[1] Во втором томе своих «Мемуаров» Гретри отмечает, что наиболее музыкальным, за исключением итальянского языка, следует признать русский [17, т. II, с. 34], и это говорит о том, что композитор бывал в обществе русских и слышал их речь.

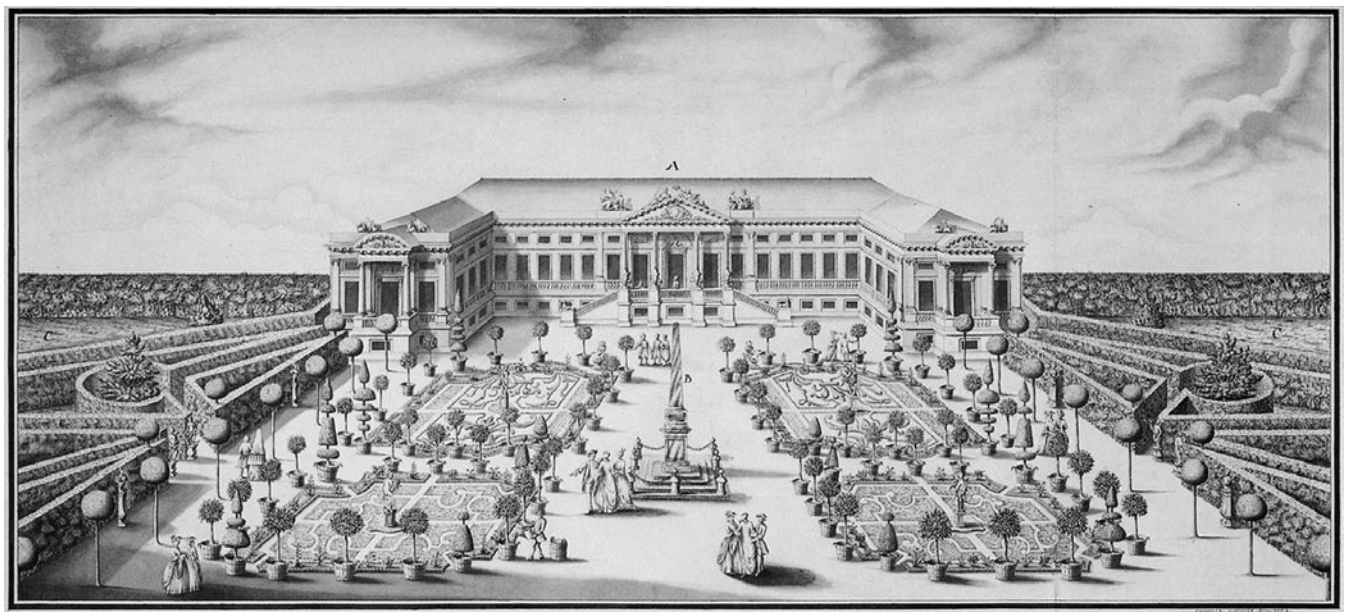
[2] Согласно описи графской библиотеки в ней хранились материалы к большинству наиболее удачных произведений Гретри с 1768 по 1790 год (всего 28) [8].

[3] «Гурон» (*Huron*, 1768), «Люсиль» (*Lucile*, 1769), «Говорящая картина» (*Le Tableau parlant*, 1769), «Сильван» (*Silvain*, 1770), «Двое скупых» (*Les Deux Avares*, 1770), «Друг дома» (*L'Ami de la Maison*, 1771), «Земира и Азор» (*Zémire et Azor*, 1771), «Великолепный» (*Le Magnifique*, 1773), «Избранница из Саланси» (*La Rosière de Salency*, 1773), «Мнимая магия» (*La Fausse Magie*, 1775).

[4] По сравнению с сотнями показов в разных европейских городах (в том числе в переводах на различные национальные языки) таких опер, как «Говорящая картина», «Двое скупых» или «Земира и Азор», двенадцать представлений «Опыта дружбы» в театре Итальянской комедии видятся почти провалом. Речь идет о первой редакции оперы 1770 года. Впоследствии (в 1786 году) Гретри существенно ее переработал, создав более масштабный трехактный музыкальный спектакль.

[5] Н.А. Елизарова [4] указывает на сохранность чертежей первого закрытого театра в Кусково, согласно которым он находился в отдельно выстроенном деревянном здании длиной 24 сажени (т. е. немного более 51 метра), с равными в длину (по 8 саженей) сценой и зрительным залом. Зрительный был зал устроен по итальянскому образцу с закрытыми ложами, располагавшимися в два яруса. Ширина оркестровой ямы составляла 4 аршина (ок. 2,85 м). Планшет сцены имел уклон. Трюма не было, кулисы передвигались по деревянным рельсам, лежащим на планшете. Машинного отделения над сценой не предусматривалось.

[6] С издания в 1757 году «Побочного сына, или Опыта добродетели» (в русском переводе комедия издана в Санкт-Петербурге в 1766 году) и «Отца семейства» Дени Дидро начинается новая страница в истории французского театра. В частности, Дидро как теоретик оказал немалое влияние на видных французских драматургов второй половины XVIII века – Мишеля Жана Седена (1719–1797) и Жана Франсуа Мармонтеля (1723–1799), благодаря которым к концу 1760-х годов на музыкальную сцену театра Итальянской комедии вышла «слезная» комическая опера, или сентиментальная драма (в 1769 году поставлены «Люсиль» Мармонтеля и Гретри, а также «Дезертир» Седена и Монсиньи). Подробнее об истории драмы и комической оперы во Франции XVIII века см. в работе французского историка театра Феликса Гаффа [16] и в книге В.Н. Брянцевой [1].



Дворец графа П.Б. Шереметева в Кусково (гравюра А.Ф. Миронова, 1782)

заявленная в заглавии: дружба как одна из высочайших добродетелей. Ведь представление устраивалось в день рождения Николая Петровича, и на него были приглашены не только родственники, но и друзья молодого графа. Те, с кем он еще в детские годы участвовал в театральных постановках, с кем вместе путешествовал по Европе, с кем его объединяло увлечение французским музыкальным театром. Именно им посвящена эта премьера, которой, скорее всего, дирижировал сам граф[1]. Точный состав музыкантов оркестра на тот момент существования театра Шереметевых не известен[2]. По аналогии с театром Королевы в Версале (1778–1780), в оркестре которого насчитывалось 16 человек [10], можно предположить, что количество оркестрантов первого закрытого театра в Кусково был небольшим.

Братская дружба, вслед за Мишелем де Монтенем, воспринималась как бесценный дар, будучи выражением христианской заповеди: «Возлюби ближнего своего как самого себя». Ж. Ф. Мармонтель, с которым связан весь первый период творчества Гретри[3], также не раз обращался к теме дружбы в своих «Нравоучительных сказках» [18; 19] в контексте испытания дружбы любовью, т. е. когда друзья становятся соперниками[4]. Написанные в период 1755–1759 годов, «Сказки» Мармонтеля к 1770 году выдержали уже два издания (1761[5] и 1765). И потому публика, видя в анонсах само название *L'Amitié à l'épreuve* (букв. «Испытание для дружбы»), уже имела представление о сюжете, ожидая интригу в том, как он будет воплощен на сцене[6].

А на сцене воплощались идеалы Жан-Жака Руссо и эстетические принципы Дени Дидро: выводились

---

[1] Документального свидетельства этому факту не сохранилось, но здесь мы опираемся на данные Н.А. Елизаровой, основанной на анализе свидетельств о других спектаклях того же периода [4, с. 25].

[2] Сохранились лишь более поздние документальные свидетельства, относящиеся к театру в Останкино.

[3] Мармонтель являлся основным либреттистом композитора с 1768 по 1775 год, после чего их творческое сотрудничество прервалось по причине цензурного запрета в Театре Итальянской комедии сочинений Мармонтеля как одного из соавторов Энциклопедии.

[4] Мармонтель мог заимствовать сюжет испытания дружбы любовью у Алена Рене Лесажа (1668–1747), в творчестве которого он появился на полвека раньше «Нравоучительных сказок» (речь идет о рассказе «Сила дружбы» из романа Лесажа «Хромой бес») [7].

[5] В это издание вошла также и «Апология театра» [18].

[6] В «Предуведомлении» к изданию «Способ, изведанный опытом, превратить ветреную и упрямую жену в постоянную и послушную, или Добрый муж, нравоучительная сказка, г. Мармонтеля» (Пер. с франц. Ал. Пр. СПб., 1773, с. 1–11) издатель отмечал: «Две части нравоучительных Мармонтелевых сказок еще в 1764 году переведены и напечатаны в Москве; а как потом и III оных часть, 5 сказок в себе заключающая, в 1765 году на французском языке в Париже вышла, и из оной одна под именем **«Испытанное дружество» в 1771 году в Санктпетербурге переведена и напечатана** [выделено мною – *А. С.*], то и сия вторая, оттуда же взятая, во удовольствие российских читателей предлагается. <. . . > и три остальные, а именно: первая «Щастливый развод», вторая «Женщина каких мало» и третья, «Исправленный человеконенавидец», переведены, а мною, как и сия, напечатаны будут <. . . > По окончании же их всех переводом, небесполезно будет, собрав, издать вместе особою книгою, под названием: „Третьей части Мармонтелевых сказок“» [цит. по: 12, с. 108]. В библиотеке графа Шереметева хранились как оригинальное издание сказок Мармонтеля, так и упомянутый перевод «Испытанное дружество» [8].

обычные персонажи, а не абстрактные герои; предпочтение отдавалось людям простого происхождения как наиболее близким к природе и неиспорченным цивилизацией. Правда, главная героиня Корали[1] была дочерью брамина, но для европейца она – дикарка, а как дочь брамина – образ для выражения идеалов «естественной религии», в которой основные истины морали и добродетели излагаются с помощью доводов здравого смысла, человеческого разума. Речь идет о противоречии между естественно присущей человеку добротой (добродетелью) и плодами цивилизации, ее лишающими[2]. Но если у Монтеня братская дружба — это пережитый опыт духовного чувства, с которым не может сравниться любовь к женщине, то Мармонтель уделяет внимание вопросам долга, к которому дружба обязывает человека чести. Отсутствие «реального» чувства в литературном тексте объясняет, на наш взгляд, почему композитору это произведение далось труднее остальных [см.: 17, т. I, с. 181], хотя либреттисты постарались отойти от нравоучительного тона, свойственного Мармонтелю.

Впрочем, авторство Фавара — Вуазенона и исполнение роли Жюльетты (Юліи) госпожой Фавар привнесло во французскую постановку определенную двусмысленность. Ведь наставления в добродетели от Фавара и Вуазенона[3] исходили из уст госпожи Фавар. Щекотливость ситуации, особенно когда герои в финале восклицают, что теперь они будут счастливо жить все вместе одной семьей [13, с. 65], состояла в том, что в реальности все трое действительно проживали вместе. И это был не просто творческий союз, но и ménage à trois. В русской же версии во всем подчеркивается добродетель в совершенном, чистом ее проявлении.

Тема Индии позволила Гретри создать красочный балетный дивертисмент по окончании действия во время устраиваемого Бланфором «праздника» в честь Дружбы [13, с. 68–70]. В печатном варианте русского либретто дивертисмент не упоминается, а указывается на «конецъ втораго и послѣдняго дѣйствія» [9, с. 55]. По традиции усадебных праздников у Шереметевых после показа оперы следовал бал. Очевидно, праздник продолжался либо в бальной зале Дворца, либо в увеселительном парке.

Деталей, отражающих эстетические взгляды эпохи, в произведении довольно много. Весьма показательны в I действии реплики Юлии, сопровождающие урок пения. Так, в 5-й сцене звучит призыв взращивать «приятныя дарованья», т. к. часто женщина только им обязана своим счастьем: «Они почти неизбѣжныя тайны для привлеченія супруговъ, и для удержанія ихъ сердецъ; чрезъ ихъ то прелести любятъ они сидѣть дома. И всѣ дарованія суть орудіемъ, какое выдумала любовь въ угодность разсудку» [9, с. 17][4]. В ответ на спор о том, какая музыка лучше: итальянская, немецкая или французская, леди Юлия в 7-й сцене приводит «вѣрное правило, по которому всякая музыка должна выражать натурально страсти ею представляемыя; и она то есть всѣхъ лучшая» [9, с. 20][5]. Иными словами – лучшей (в соответствии с эстетическими взглядами сентиментализма) является музыка, наиболее правдиво отражающая всю гамму психологических переживаний человека в тончайших нюансах. Именно таков воплощаемый Гретри идеал. Но в оригинале есть указание на положение, упущенное переводчиком: язык сердца универсален, он один для всех народов, и когда музыка говорит на этом языке, она становится понятной каждому.

Одной из причин обращения графа Шереметева именно к опере *L'Amitié à l'épreuve* могла стать доступность вокальных партий. Последняя объясняется драматургическими задумками. Так, партия Корали во втором действии, когда девушка возвращается к «естественному» состоянию «простой индианки», согласно замыслу композитора, «упрощается» [17, т. I, с. 183]. Роль Корали на премьере оперы в Кусково, судя по печатной версии русского либретто,

---

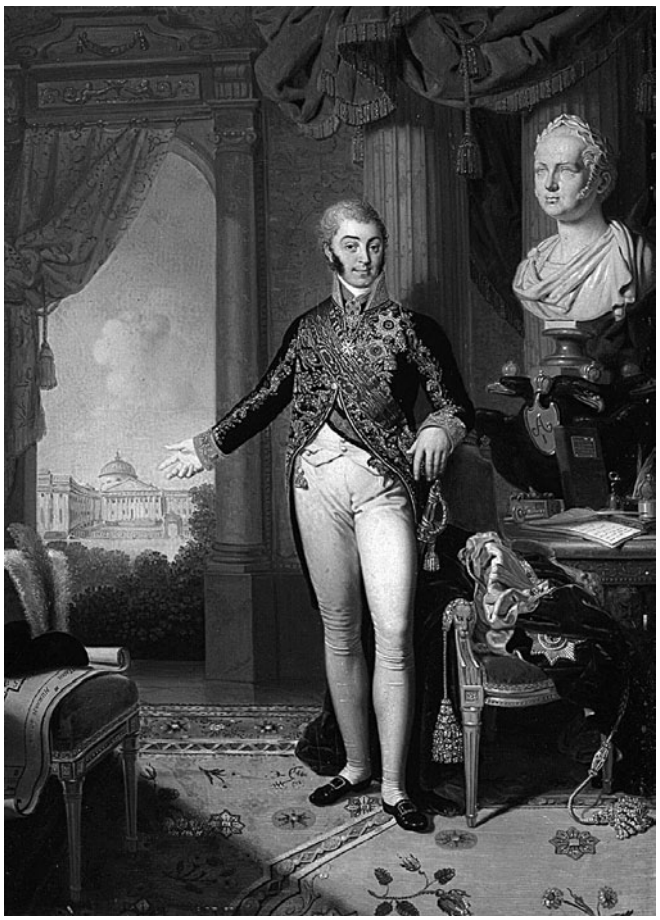
[1] По сюжету действие происходит в Англии, в кабинете члена Британского парламента Нелзона. Его друг Бланфор оставил на попечение Нелзону и его сестре Жюльетте (у Вороблевского – Юлии) юную индианку Корали, свою невесту, а сам снова вернулся в Индию. За время отсутствия Бланфора индианка влюбляется в Нелзона, испытывающего к ней ответное чувство. Действие оперы с диалогами начинается в тот момент, когда Нелзон признается себе в испытываемых чувствах. Сестра Жюльетта все время напоминает ему о долге, к которому обязывает дружба и данное слово. Корали считает естественным проявление своих чувств, равно как естественной она находит их взаимную любовь и потому уговаривает Нелзона открыть правду Бланфору, который скоро должен вернуться. Нелзон испытывает сильные душевные страдания, но долг дружбы берет верх, и он уезжает. Корали в отчаянии, она решает вернуться в родную Индию, если нельзя выйти замуж за того, кого любишь. Возвращается Бланфор. Корали должна согласиться на брак с ним. В отчаянии она падает в обморок. Правда наконец открывается, великодушный Бланфор благословляет влюбленных и воспевает Дружбу.

[2] Весьма красноречивым эпизодом служит отказ Корали от всех благ цивилизации: дорогих украшений, нарядов и т. д., когда она принимает решение вернуться на свою родину в Индию.

[3] Автора эротических сказок и хвалебных стихов в честь маркизы Помпадур и графини Дюбарри.

[4] Во многом именно своим талантом завоевала сердце графа Шереметева Прасковья Ивановна Горбунова (впоследствии Жемчугова, графиня Шереметева), которая дебютировала на театральной сцене именно в постановке «Опыта дружбы», исполнив роль служанки Губерт.

[5] В оригинале сказано: *Toute Musique doit rendre les passions ; // Celle qui fait exprimer la nature, // Est de toutes les nations* («Всякая музыка должна передавать страсти; // И та, что выразить умеет естество, // принадлежит всем народам») [13, с. 21].



Портрет графа Н.П. Шереметева работы В.Л. Боровиковского

исполняла *Стефанида Аникіевна Дехтярева* [9, с. 3]. Л. А. Лепская указывает на то, что именно ей отводились главные женские роли в четырех первых постановках театра Шереметевых в 1779 году, однако более поздних сведений об этой исполнительнице нет [6, с. 158]. Н.А. Елизарова предполагала [4], что эти роли исполнял на самом деле двенадцатилетний Степан Аникиевич Дегтярев[1]. И хотя сама исследовательница от этого предположения впоследствии отказалась, нам оно представляется правдоподобным.

«Опыт дружбы» — один из первых переводов оперных либретто, предпринятых В.Г. Вороблевским. Он не просто сохранил последовательность действия, выполнив поэтические переводы ко всем музыкальным номерам, но стремился и диалоги переводить близко к тексту. Правда, написанные в оригинале стихами, они в русском варианте оказались прозаическими. В результате тонкий французский юмор часто утрачивался. Так, например, в конце 1-й сцены I действия звучит несколько реплик Нелзона, в которых ясно ощутима ирония либреттистов над «женственностью» героя:

Confions à *ma sœur le trouble qui m'agite :*
Juliette est prudente... Ah ! faut-il que j'hésite ?...
Elle paroît... je commence à *trembler*[2].

В переводе Вороблевского этот оттенок пропадает:

О такомъ моемъ смущеніи долженъ
я сообщить сестрѣ моей...
Юлія разумна... Ахъ! надобноль въ томъ колебаться?..
Вотъ и она... Я начинаю трепетать.

В результате русская публика вместо ироничного стиха слушала прозу, и потому пьеса воспринималась «серьезнее».

Располагая оригинальным печатным либретто и французской партитурой, Вороблевский, судя по всему, предпочитал переводить текст по партитуре[3]. В пользу этого говорит ряд весьма показательных свидетельств. Так, например, в печатном тексте оригинального либретто во 2-й сцене I действия приведен текст ариетты Юлии [13, с. 7–8], тогда как в партитуре, и в русской версии либретто присутствует дуэт Юлии и Нелзона [9, с. 9–10; 14, с. 16–22]. В романсе Корали (3-я сцена II действия), в русской версии названном *песней*, героиня из пяти куплетов оригинала исполняет только три: первый, второй и четвертый (остальные не переводились – по аналогии с тем, как этот номер, согласно ремарке в партитуре, исполнялся в Париже [9, с. 33–34; 14, с. 90]).

До настоящего момента русская версия партитуры «Опыта дружбы» не найдена. Согласно описи графской библиотеки Шереметевых, составленной еще до Отечественной войны 1812 года, в ней, помимо французской печатной партитуры (ин. кн. № 441) и

[1] Дегтярев Степан Аникиевич (1766–1813) – певец, актер, капельмейстер, композитор. Привезен в московский дом Шереметевых в возрасте шести-семи лет и принят певчим домашней хоровой капеллы.

[2] Доверим сестре все несчастье томленья: // Жюльетта умна... Ах! к чему промедленье?... // Она вошла... и страх объял меня.

[3] Не исключено, что тот самый экземпляр французской партитуры, который использовался при постановке «Опыта дружбы» в театре графов Шереметевых, в настоящее время хранится в фонде Нотно-музыкального отдела Российской государственной библиотеки в Москве. Он поступил в библиотеку из отечественной коллекции в начале прошлого века. Правда, для партитур из библиотеки графов Шереметевых характерен одинаковый твердый переплет с золотым тиснением, которого нет у рассматриваемого экземпляра. Поэтому его происхождение, скорее, связано с фондами усадьбы «Отрада» Орловых-Давыдовых. Документальных подтверждений исполнения «Опыта дружбы» в домашнем театре графа Владимира Григорьевича Орлова нет. Тем не менее известно, что граф Орлов был дружен с графом Николаем Петровичем, коллективы их капелл участвовали в совместных постановках в Петровском театре. Есть также основание полагать, что в «Отраде» ставилась опера Гретри «Сильван».

двух экземпляров французского либретто (ин. кн. № 2393, 5395) хранились одиннадцать экземпляров русского печатного либретто (рос. кн.: комедіи № 3033–3044), а также рукописные русские партитура (н. кн. № 264) и инструментальные голоса (н. кн. № 265) [8, с. 104, 180, 445, 525, 531]. Первоначально исследователями театра Шереметевых делалось предположение, что все экземпляры русских рукописных партитур сгорели в Москве во время пожара 1812 года. Но наличие в фондах Шереметевых повелений графа и отписок управляющего Агапова по театральному делу об отправке в Петербург в конце XVIII века 16 русских опер, в том числе «Опыта дружбы» (несомненно, речь идет о русской рукописной партитуре и голосах), позволяло надеяться на сохранность русской редакции в архивах Фонтанного дома. К таким же выводам пришла и Г.В. Копытова, осветившая в исследовании «Шереметевское собрание» [5] судьбу нотного архива Шереметевых, который до 1930 года хранился в Фонтанном доме, а затем был передан в музыкально-исторический музей ленинградской филармонии, оттуда – в Эрмитаж, а уже из Эрмитажа – в НИИ театра и музыки (ныне – Российский институт истории искусств). В Акте передачи из Эрмитажа, датированном 1 сентября 1940 года, упоминаются старопечатные и рукописные ноты в количестве 1151 единицы. Их инвентаризация проведена только в 1947 году: под записью «из Шереметевского музея» числятся Ф. 2. оп. 1: №№ 729–834[1]. Однако в настоящее время в фонде Кабинета рукописей РИИИ имеется только три старопечатные партитуры опер с диалогами Гретри («Сильван», «Великолепный» и «Граф Альбер»), причем в хорошем состоянии, без следов правки или интенсивного использования. Среди рукописных нотных материалов ничего относящегося к произведениям Гретри нет – как среди закаталогизированных наименований, так и среди неатрибутированных нот.

Несмотря на отсутствие русской партитуры, о музыкальной стороне постановки «Опыта дружбы» отчасти можно составить представление по косвенным источникам, среди которых не только русское печатное либретто, но и старопечатные и рукописные нотные материалы из фондов Кабинета рукописей РИИИ (Ф. 2. оп. 1) и Отдела письменных источников «Московского музея-усадьбы Останкино» (ММУО)[2].

Сохранившиеся в архивных фондах Шереметевых ноты, в том числе партитура оперы в двух действиях «Колония, или Новое селение» Антонио Гаспаро Саккини [15], поставленной на сцене театра Шереметевых через полтора года после «Опыта дружбы», позволяет предположить, что в целом к музыкальному тексту на этом этапе существования театра относились бережно. Тем не менее, при музыкальном редактировании могли вноситься различного рода купюры (от отдельных фраз до целого номера) и транспонироваться отдельные арии (чтобы подобрать более удобную для исполнителя-певца тесситуру)[3]. Сначала выполнялась точная копия всей партитуры с вокальными строчками без изменений, затем в готовую нотную копию вписывали русский текст. Нередко русский текст приходилось вносить дважды: первоначальный – при копировании, а усовершенствованный – в ходе репетиций. В отличие от немецких редакций, когда для удобства подтекстовки меняли группировку длительностей при несовпадении числа слогов во французском оригинале и немецком переводном тексте[4], в русских редакциях опер в театре Шереметевых, особенно на первоначальном этапе, число слогов и их группировку старались соблюдать.

Из переписки графа Шереметева с Иваром известно, что и в Париже, особенно в Королевской Академии музыки, оперы ставились в отредактированном виде по сравнению с выгравированной партитурой (делались сокращения, изменения), потому нередко Ивар высылал графу партитуры наполовину печатные, наполовину рукописные, чтобы Николай Петрович мог осуществлять постановки опер так, как их исполняли в Париже [4, с. 405, 407, 428].

---

[1] Ранее по «акту от 23 декабря 1938 года» в Историографический кабинет НИИ поступили старопечатные и рукописные ноты из личного архива графа Сергея Дмитриевича Шереметева (1844–1919), владевшего Фонтанным домом с 1874 года (Ф. 2. оп. 1: №№ 1263–1298).

[2] Прежде всего, речь идет о русских редакциях следующих комических опер: «Алина, королева Гольконская» [РИИИ Ф. 2. оп. 1: № 761, 795, 1287, 1295. л. 196–197], «Роза и Колас» [РИИИ Ф. 2. оп.1: № 832, 1295. л. 1–15, 155; ММУО: ПИ-50] и «Прекрасная Арсена» [РИИИ Ф. 2. оп. 1: №787] П.-А. Монсиньи, «Три откупщика» [РИИИ Ф. 2. оп. 1: № 1290–1292; ММУО: ПИ-45] Н. Дезеда, «Деревенский колдун» [РИИИ Ф. 2. оп. 1: № 1286] Ж.-Ж. Руссо, «Аземия, или дикие» Н.-М. Далейрака [РИИИ Ф. 2. оп. 1: №1295]; а также «Нина, или Безумная от любви» [РИИИ Ф. 2. оп. 1: № 1295. л.186–194; ММУО: ПИ-57], «Инфанта Заморы» [РИИИ Ф.2. оп. 1: № 1284; ММУО: ПИ-46, 47] Дж. Паизиелло, «Колония, или Новое селение» [ММУО: ПИ-63], «Ренальд» [ММУО: ПИ-49] А. Саккини и др.

[3] Кстати, в русской традиции ариетты из французских комических опер обычно именовались ариями. Соответственно, и Вороблевский определяет жанр «Опыта дружбы» не как комедию с ариеттами (comédie mêlée d'ariettes), а как *комедію с аріями* [9].

[4] В Нотно-музыкальном отделе РГБ имеются 38 партитур XVIII века 25 опер Гретри, поступившие в собрание после Второй мировой войны из иностранных коллекций. Часть из них содержит рукописную правку на немецком языке. Выводы сделаны на основе анализа данной правки в следующих партитурах: *Jugement de Midas* [МЗ.Р-ИН.2407], *Le Comte Albert* [МЗ.Р-ИН.1774], *Les Evénements imprévues* [МЗ.Р-ИН.1768], *Raoul Barbe Bleu* [МЗ.Р-ИН.1767], *Richard Coeur de Lion* [МЗ.Р-ИН.1765], *Pierre le Grand* [МЗ.Р-ИН.1764], *La fausse magie* [МЗ.Р-ИН.1761], *Anacréon chez Polycrat* [МЗ.Р-ИН.1628].

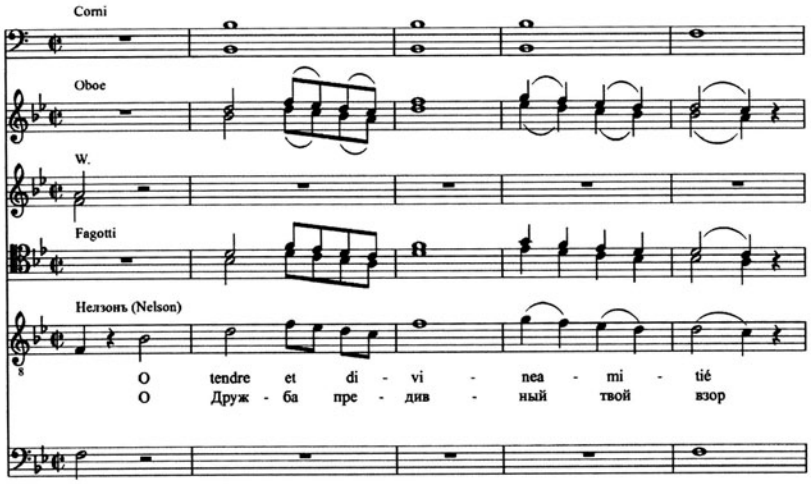
Доподлинно неизвестно, исполнялись ли номера из «Опыта дружбы» в Шереметевском театре в оригинальных тональностях или они транспонировались. Но русская версия либретто позволяет судить о наличии купюр и интерполяций.

Например, в тексте квартета (5-я сцена II действия) заключительная фраза, произносимая всеми вместе, явно выбивается из контекста: «Возвратился Бланфоръ // Благодари весь нашь хоръ» [9, с. 37]. Переводчик предпочел сохранить рифму, но смысл при этом оказался утрачен[1].

Судя по партитуре, во второй части квартета нет согласия всех героев, Корали просит, чтобы Нелзон рассказал правду [14, с. 100–102]. Вопросительная интонация реплики героини проводится в ее партии дважды и более нигде в квартете не встречается. Гобои и скрипки в партии оркестра передают состояние волнения. По замыслу композитора, как нюанс это должно привлечь к себе внимание слушателя. Далее композитор использует характерный прием, чтобы показать истинные чувства (взаимную любовь), часто не совпадающие со словами: влюбленные поют в терцию различный текст: на просьбу Корали герой отвечает «нет, нет, нет...». В русской версии описанного «нюанса» нет.

В оригинальном либретто репризы первых частей ариетт указаны повторением первой строки: ариетта Нелзона (3-я сцена I действия), ариетта Корали (9-я сцена I действия), ариетта Бланфора (5-я сцена II действия), а также заключительный квартет (финал II действия). В переводном либретто реприза повторением первой строки не указана ни в одной из арий. Возможно, переводчик не считал необходимым делать это, однако в финальном квартете реприза повтором первой строки им все же отмечена. Вероятно, в русской версии исполнялись все музыкальные номера оригинала: 8 ариетт (арий), романс (песня), дуэт, 2 трио и 2 квартета[2].

Но даже если ни оркестровая партия, ни мелодия вокальной партии «не правились», следует обратить внимание на следующую особенность. Отличительной чертой Гретри, признанной всеми, стала тонкая нюансировка, оттеняющая смысловое слово или словосочетание в зависимости от драматургической задачи. Весьма значимой представляется роль оркестровой партии, раскрывающей истинное состояние героя независимо от слов, подчеркивая как искренние, благородные чувства, так и комизм не соответствия слов и переживаемых чувств. В русской редакции, несомненно, возникали разночтения между словом и интонационно-ритмическими фигурами вокальной партии. Приведем следующий пример из арии Нелзона из I действия (на основе реконструкции редакции):



В «Мемуарах» композитор упоминал, что долго искал способ выразить чувство дружбы. В арии Нелзона им используется следующий прием: голос певца поддерживается звучанием духовых инструментов при полном молчании струнных. Это было необычно для Гретри, который считал для себя правилом, чтобы голос певца поддерживали струнные. И потому использование тембров духовых инструментов получает особое смысловое значение. Тембральная мягкость гобоев и фаготов подчеркивает нежность

[1] Заметим, что в этом случае перевод следует за вариантом текста французского печатного либретто, тогда как в партитуре текст иной.

[2] Разумеется, с полной уверенностью утверждать это только на основании печатного либретто мы не можем. Тем более что среди сохранившихся рукописных нотных материалов Кабинета рукописей РИИИ и Фонда письменных источников ММУО есть примеры того, когда перевод и подтекстовка выполнялись ко всему произведению, а купюры делались потом, в ходе репетиций и подготовки спектакля к показу. Так, например, для оперы «Аземия, или дикие» Н.-М. Далейрака [РИИИ Ф. 2. оп. 1: № 1295] в партии Едоина выполнена полная подтекстовка, а потом сделаны купюры: наклеена вертикальная бумажка через весь лист со словом «Ненада», или страницы перечеркивались вертикальной чертой простым карандашом, или крест-накрест как в русской партитуре «Алины, королевы Гольконской» П.-А. Монсиньи [РИИИ Ф. 2. оп. 1: № 761], к которой выполнено две подтекстовки: первоначальная, вписанная в партитуру, а затем, в ходе репетиций, более удачная на бумажках наклеена поверх первоначальной. Или как в № 10 в партии Матвея из оперы «Три откупщика» Н. Дезеда [РИИИ Ф. 2. оп. 1: № 1292]: сначала выполнена подтекстовка ко всему номеру, а потом «закалякана» и перечеркнута чернилами часть номера с такта 1 по первую половину такта 41; при этом оставлен без изменения фрагмент со второй половины такта 41 до такта 57 (реприза).

чувства. При этом первые и вторые гобои, как и фаготы, исполняют плавные нисходящие ходы в терцию, что символизирует согласие, в котором пребывают друзья, живущие «душа в душу». Заметим, что композитор не использовал здесь флейты, которые он считал более подходящими для выражения любовного чувства. Гретри особо выделяет слово «нежная» (tendre), так и второй слог в слове «святая» (divine), затем все слово «дружба» (amitié). Причем если на слово «нежная» приходится половинная длительность, то на второй слог в слове «святая» — целая. Вторая половина фразы метрически в два раза укрупняется по отношению к первой, что подчеркивает большую значимость эпитета «святая», чем «нежная». В русской версии сохраняется только характеризующий дружбу тембральный нюанс в оркестровой партии. Соотношение «нежности» и «святости», задуманное композитором, нарушено. Два главных эпитета дружбы исчезли, вместо них появился «предивный взор», и использованные композитором приемы потеряли свой первоначальный смысл: «предивный твой» оказывается значимее, чем сама «дружба». Возможно, композитор воспринял бы подобное как разрушение образов и драматургических эффектов, которые для него в театральной музыке были важны. Но потеря точной и яркой нюансировки слова в какой-то мере неизбежна, когда речь идет о переводе либретто (к тому же поэтического) на другой язык. Впрочем, нельзя не учитывать и явно недостаточный в то время опыт переводчика, который не позволил передать в полной мере все проявления сильной стороны драматического таланта Гретри. Так что публика в день рождения графа Николая Петровича Шереметева наслаждалась лишь общей красотой звучания. Но зато она слушала произведение на родном языке, и смысл происходящего был ей понятен. Достаточно небольшой редакции перевода, и произведение может снова зазвучать в московских залах на русском языке в более близкой к замыслу композитора версии.

Литература

1. *Брянцева В.Н.* Французская комическая опера XVIII века. М.: Музыка, 1985. 311 с.

2. Выписки из ЦГИАЛ: Отписки Агапова по вопросам театра разных лет // Архив ГБУК «Московский музей-усадьба Останкино». Фонд 1. п/п 40. № инв. 49. № 371, 374.

3. *Дидро Д.* О драматической поэзии моему другу господину Гримм [Электронный ресурс]. URL: http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/didrodra.pdf (дата обращения: 01.11.2014).

4. *Елизарова Н.А.* Театры Шереметевых. М.: Останкинский дворец-музей, 1944. 519 с.

5. *Копытова Г.В.* Шереметевское собрание // Из Фондов Кабинета рукописей РИИИ. Вып. 1. СПб., 1998. С. 203–230.

6. *Лепская Л.А.* Репертуар крепостного театра Шереметевых. Каталог пьес, М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 1996. 175 с.

7. Лесаж Р.А. Хромой бес. Главы XIII и XV [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.ru/read/lesag_alenrene/hromoy_bes.html#610248

8. Опись библіотеки находившейся въ Москвѣ, на Воздвиженкѣ, въ домѣ графа Дмитрія Николаевича Шереметева до 1812 г. Санктпетербургъ: Типографія М.М. Стасюлевича, 1883. 615 с.

9. Опытъ дружбы, комедія с аріями въ двухъ дѣйствияхъ, взятая изъ нравоучительныхъ сказокъ г. Мармонтеля. Рѣчи господ *** и Фавара [Фавар Ш.-С., Вуазенон К.-А.]. Музыка г. Гретри. Перевелъ с французскаго Василей Вороблевскій. Въ первой разъ представлена въ селѣ Кусковѣ на домовомъ театрѣ Его Сіятельства Графа Петра Борисовича Шереметева собственными Его пѣвчими Июня 29 дня 1779 году. Печатана в Типографіи Императорскаго Московскаго Университета. 1779. 56 с.

10. *Ройс К.-Д., Лернер М.* Очарование сцены / Русское издание под ред. Г.В. Вдовина. М.: Московский музей-усадьба Останкино, 2004. 128 с.

11. *Смит Д.* Театральная жизнь графа Николая Шереметева / Пер. с англ. Е. Канищевой [Электронный ресурс] // НЛО. 2008. № 92. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/sm16.html (дата обращения: 31.10.2014).

12. *Шарыпкин Д.М.* Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля [Электронный ресурс] // Русская литература и фольклор. Фундаментальная электронная библиотека. URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is8/is8-107-.htm (дата обращения: 04.01.2015).

13. L'Amitié à l'épreuve, comédie en deux acts et en vers, mêlée d'ariettes, représentée devans Sa Majesté à Fontainebleau, le 13 novembre 1770. Les paroles sont de MM *** et Favart, Compositeur des Spectacles de la Cour. La Musique est de M. Grétry. Paris: de l'Imprimerie de Veuve Simon et Fils, Imprimeur-Libraires de S.A.S. Monsigneur le Prince de Condé. 1770. 72 p.

14. L'Amitié à l'épreuve, comédie mêlée d'ariettes, représenté devant sa Majesté à Fontainebleau le 13 novembre et à la comédie italienne le 17 janvier 1771.... Gravées par le Sr Dezauche. Oeuvre VI. Grétry A.-E.-M. Aux adresses ordinaires (Paris). Castaud (Lyon). 1772. 129 p.

15. La Colonie, opéra comique en 2 actes, musique de A. Sacchinni. Партитура с французским и русским текстом. Рукопись XVIII века // ОПИ ГБУК «Московский музей-усадьба Останкино» [ПИ-63].

16. *Gaiffe F.* Le drame en France au XVIIIe siècle... Paris: A. Colin, 1910 [Réimpression, Genève: Slatkine, 2011]. 600 p.

17. *Grétry A.E.M.* Mémoires ou Essais sur la Musique. Nouvelle édition par J.H.Mees. Bruxelles: A.Wahlen, 1829. T. I. 350 p.; T. II. 315 p.

18. *Marmontel J.-F.* Contes moraux, suivit d'une Apologie du théâtre. [La Haye], 1761. 2 vol.

19. *Marmontel J.-F.* Contes moraux. Paris: Merlin, 1765. 3 vol.

*Ирина СУСИДКО, Павел ЛУЦКЕР**
(Москва)

Сценический облик итальянской оперы в XVIII веке**

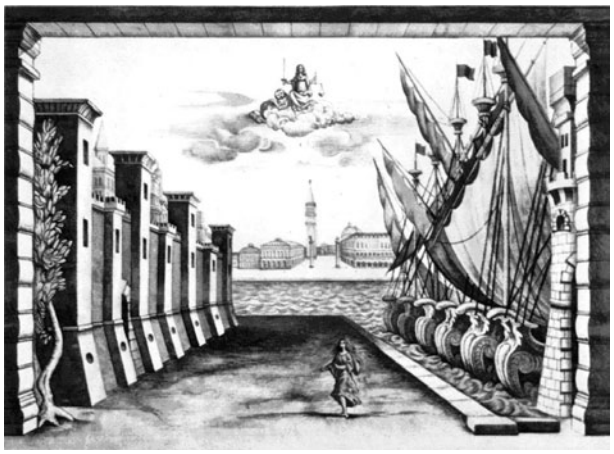
Старинные итальянские оперы не просто заняли свою нишу в современной культуре, они становятся все более популярными. Как правило, их постановки связаны с практикой исторически информированного исполнительства, которая в музыкальном плане демонстрирует настолько убедительные результаты, что в отношении оперы XVII–XVIII веков может считаться образцовой. Что же касается сценически-визуальной стороны, то она продолжает оставаться проблемной и заставляет задаваться вопросами. Главный из них – как выглядел спектакль 300–400 лет тому назад?

Сведения об этом можно почерпнуть из трех источников. Это, во-первых, указания в либретто, во-вторых – гравюры, картины, рисунки с изображением декораций и мизансцен, и, наконец, – оценки и характеристики, сохранившиеся в мемуарах, письмах, дневниках, трактатах.

Если свести воедино разрозненные сведения, то становится ясным, что более или менее стандартный набор декораций сформировался в середине XVII века в Венеции и сохранялся на протяжении полутора столетий. Он включал изображения городской площади с дворцом и перспективой уходящей вдаль улицы, храма, морского порта, тюремных застенков, рощи, опушки леса с чащей на заднем плане, дворцового интерьера с колоннами и лестницами. При всем многообразии сюжетов – мифологических и исторических – такого набора обычно хватало для постановки любой большой оперы. В типизации декораций сказывался принцип «разумного утилитаризма» – публичные театры в Венеции и других городах, в отличие от придворных, существовали на доходы от спектаклей, поэтому дорогостоящее оформление стремились использовать неоднократно.

Как выглядели эти декорации? Одна из первых театральных перспектив – задник сцены в театре «Олимпико» в Виченце, который открылся еще в 1585 году постановкой трагедии «Эдип» Софокла с музыкой Андреа Габриели[1]. Здесь же в 1713 году состоялась премьера оперы А. Вивальди «Оттон на вилле» (см.: *ил. 1*).

Ил. 1. Задник сцены в театре «Олимпико» в Виченце



Ил. 2. Изображение морского порта на сценической картине Джакомо Торелли

Такая перспектива стала основой для бесчисленного множества декораций последующих двух столетий. Характерный пример – морской порт на сценической картине Джакомо Торелли, самого известного театрального художника XVII века (см.: *ил. 2*).

---

* **Сусидко Ирина Петровна** – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных; **Луцкер Павел Валерьевич** – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ.

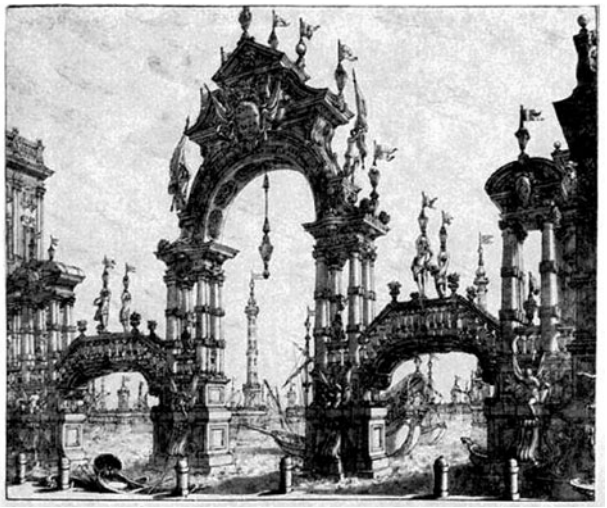
** Данная статья написана в рамках финансируемого РГНФ исследовательского проекта «Музыкальная культура Италии XVIII века» (№ 14-04-00206).

[1] Само здание театра, явившееся последним творением архитектора Андреа Палладио, было построено по заказу «Академии олимпийцев» (отсюда – название).

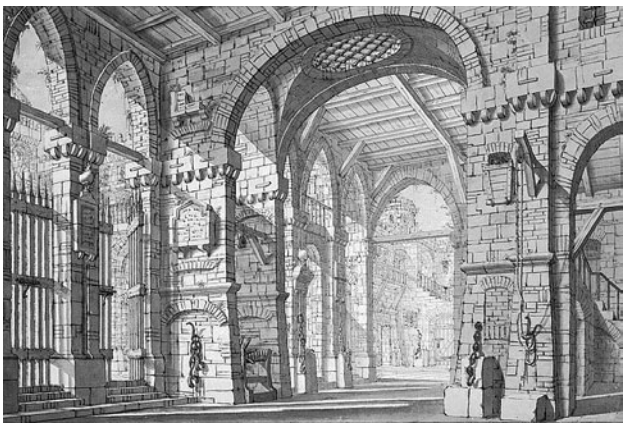
Торелли окончательно утвердил создававшуюся при помощи подвижных кулис глубинную композицию сцены вместо плоскостной, статической, характерной для ренессансного театра. Актер теперь помещался не перед декорациями, как это было, например, еще в палладиевском театре «Олимпико», а внутри них, получая возможность свободно двигаться во всех направлениях. В наибольшей мере динамизировали статуарное сценическое пространство разнообразные эффекты, в изобретении которых фантазия барочных декораторов и машинистов не знала предела. Оперные представления поражали не только живописностью и помпезностью декораций, но и «чудесами», среди которых наибольшую популярность имели «полеты» и быстрые смены частей сценического оформления. На облаках и огненных колесницах появлялись и исчезали боги и герои, а чудовища и волшебники поднимались из люков в подмостках и под вспышки молний «проваливались под землю», окутанные клубами дыма[1].

В разных вариантах типы декораций, сформированные в XVII веке, сохранили свое значение и столетие спустя. Среди работ представителей знаменитой династии художников Галли-Бибиена мы находим разнообразные идиллические картины природы, а также не менее эффектное, чем у Торелли, изображение морского порта (см.: *ил. 3*).

Всевозможные сценические чудеса и иллюзии в XVIII веке отошли на второй план, освободив первый для певца и его искусства. Именно певец в то время стал главной притягательной силой оперы. Но в самой композиции сценического пространства появились новые приемы, преодолевающие его статичность. Это, прежде всего, диагональная перспектива, чей центр лежит как бы за пределами точки зрения



Ил. 3. Изображение морского порта на декорации работы Галли-Бибиены



Ил. 4. Эскиз декорации работы Дж. Галли-Бибиены

человека, сидящего в зрительном зале, как это показано на эскизе Джузеппе Галли-Бибиены (см.: *ил. 4*) и «многофокусность», когда в декорации появлялась не одна, а две и более независимых точек зрения – например, расходящиеся в разны стороны улицы на рисунке Филиппо Юварры (см.: ил. 5).

Основным принципом сценографии в старинной итальянской опере было контрастное чередование картин – природных, пейзажных (садов, рощ, гротов) и городских, архитектурных (дворцов, храмов, площадей, морских портов). Сменяли друг друга также изображения открытого и закрытого пространства. Каждая опера могла включать 8–10 (XVII век) или 5–6 (XVIII век) таких смен.

В либретто оперы «Беллерофонт» (П. Сакрати / В. Нольфи, 1642), перечислены декорации Торелли, сделанные для венецианского театра Санти Джованни э Паоло:

1–2 – Пролог. Гавань города Патера / Гавань с появлением города Венеция (обе сцены с машинами),

3–4 – I действие. Двор королевского дворца / Грот ветра,

5–8 – II действие. Необитаемый остров (с полетом) / Необитаемый остров (с машиной) / Увеселительный парк (с полетом) / Храм Юпитера,

9–10 – III действие. Роща в королевском саду (с полетом) / Королевский зал.

Сходный принцип сохранял свое значение и в XVIII веке. Декорационное оформление «Олимпиады» (И.А. Хассе / П. Метастазио, Дрезден, 1756) описано в либретто и партитуре очень подробно:

1–2 – I действие. Лесистая местность с узким проходом в долину, затененным большими деревьями, который ведет к двум холмам / Широкая равнина с горами на горизонте и разбросанными по ней хижинами пастухов, деревянный мост через реку Алфей, сложен из связанных вместе стволов деревьев, вдалеке открывается вид на город Олимпию.

[1] Описание таких приспособлений содержалось даже в знаменитой Французской энциклопедии, издававшейся Дидро и Д'Аламбером (в помещенном в 10 томе статье о сценическом оформлении, свободных и механических искусствах) [см. также: 7, с. 44].

3–4 – II действие. Очаровательная роща / Атриум с изображениями победителей олимпийских игр.

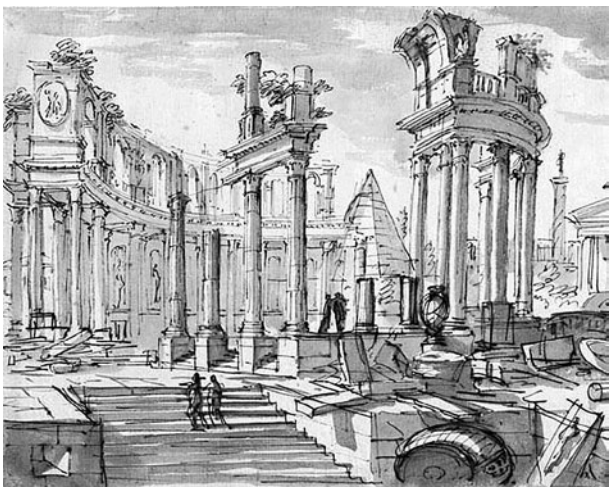
4–5 – III действие. В одной части сцены видны руины старого ипподрома, увитого плющом, в другой – лесистая равнина / Вид на храм Зевса Олимпийского, в центре площади перед храмом – серебряный жертвенный алтарь, вокруг – священная оливковая роща.

Здесь также сопоставляются пейзажные и архитектурные в своей основе декорации, иногда даже в одной сцене (III акт). М. Виале Ферреро усмотрела в таком соотношении символический смысл: «пасторальные модели» (роща, лес, равнина с пастушьими хижинами) как эмблема естественности природной жизни противопоставлены изобразительным топосам «славы» и «государственной сакральности» – храму, жертвенному алтарю, знакам олимпийской доблести. Такая концепция тесно связана с идеей оперы, в которой «неразумная страсть» и «бодрствующий рассудок» вступают в противоборство [6, с. 74–75].

Какое действие разворачивалось в таких и подобных им декорациях? Как были организованы мизансцены?

Хорошо известно, что профессии режиссера – ключевой для современного театра – в XVIII веке не существовало (как, собственно, и понятия режиссуры). Какие-то сценические указания могли исходить от импресарио, композитора или капельмейстера, но, по-видимому, решающую роль все же играла театральная практика, выработавшая свои законы и условности. Историк театра Стефан Мокульский прямо связывал композицию мизансцены, то есть расположение персонажей на сцене и их поведение, с тем, какой ранг они занимали в сюжете. Можно добавить – и с тем, какой статус у них был в оперной труппе.

Сценическое пространство условно делилось по глубине на три плана (передний, средний и задний), а также на правую и левую стороны. На переднем плане и на правой, так называемой «неподвижной» стороне или в центре, располагались действующие лица



Ил. 5. Эскиз декорации работы Ф. Юварры

высшего ранга – цари и царицы, принцы и принцессы, полководцы. Левая сторона была «подвижной», именно слева появлялись и исчезали персонажи более низкого ранга, которые обращались к более значимым персонам, что-то просили у них, приносили известия [1, с. 134].

Подтверждение этих принципов можно найти в письмах Пьетро Метастазио, самого авторитетного либреттиста XVIII столетия. В 1748 году он детально описал расположение певцов на сцене Венского императорского театра в своей опере «Демофонт» – как оно виделось ему самому[1]. Приведу план нескольких сцен. В них действуют персонажи трех рангов. Это Тимант (герой, primo uomo) и Дирка (героиня, prima donna) – персонажи первого ранга; Демофонт (тиран, тенор), Креуза (соперница главной героини, seconda donna) и Керинт (соперник главного героя, secondo uomo) – персонажи второго ранга, и, наконец, конфиденты Матузий (тенор) и Адраст (terzo uomo) – персонажи третьего плана (см. таблицу 1).

Таблица 1

	левая	центр		правая	
I, 1		Матузий		Дирка	
I, 2		Дирка		Тимант	
I,3		Адраст	Демофонт (ария)	Тимант	
I, 5		Креуза		Керинт	
I, 6		Креуза	Тимант (ария)	Керинт	
II, 6		Креуза		Дирка	
II, 8			Креуза (ария)		
II, 10		Демофонт	Дирка	Тимант	
III, 11	Матузий,	Дирка	Тимант (ария)	Демофонт	Керинт, Адраст

[1] Письма от 10 и 16 февраля к Дж.К. Пасквини, от 21 февраля – к барону Дискау [5, т. 3, с. 337–340; 342–344].

Певец в сольной сцене располагается посередине; исполнение арии также предполагает центральное положение (Демофонт, согласно ремарке Метастазио, перемещается в середину тогда, когда исполняет арию в 10 сцене II акта). Более значимые персонажи в схеме Метастазио занимают и более престижное положение на подмостках, что хорошо видно в последней сцене. В диалогических эпизодах певцу почти всегда доставалась правая, более почетная сторона, певице – левая. Это видно и в сценах primo uomo и примадонны, и во второй паре певцов (secondo uomo и seconda donna).

В шарже, изображающем знаменитую певицу Франческу Куццони и не менее знаменитого кастрата Николини, зафиксировано именно такое положение (см.: *ил. 6*).

Ил. 6. Шарж с изображением певицы Ф. Куццони и знаменитого певца-кастрата Николини (1-я четв. XVIII в.)

Впрочем, Метастазио допускал и нарушения установленных правил. И потому неоднократно ратовал за то, что положение актера на сцене должно зависеть от «нужд действия», а не от ранга той или иной роли.

Еще одна проблема – поведение певцов на подмостках. Его не менее сложно реконструировать, чем строение мизансцены. Некоторые ответы снова можно обнаружить в переписке Метастазио. В письме к Марианне Бенти-Булгарелли (неаполитанской певице, исполнившей партию Дидоны в его первой опере «Покинутая Дидона») он подробно разметил необходимое для постановки оперы «Деметрий» расположение на сцене отдельных предметов (трона, кресел, клавесина). А кроме того, набросал то, что сегодня можно было бы назвать режиссерским планом: а именно – игру актеров в сцене объяснения двух главных героев: *Деметрий и его возлюбленная Клеоника должны сидеть до слов «Io gelo e tremo» («У меня кровь стынет в жилах, я дрожу»)* [5, т. 2, с. 60–61]. Далее Метастазио буквально указывает – на каких словах они должны подняться со своих мест, затем – снова сесть, когда героиня должна заплакать, когда от отчаяния онеметь и пр., а герой, – броситься перед нею на колени. Метастазио явно при компоновке диалогов учитывал актерскую игру.

Из этого описания видно, что певцы не стояли на сцене неподвижно. По крайней мере, во время исполнения речитативов они не только могли, но и должны были двигаться, взаимодействовать. Один из таких эпизодов – явление, открывающее III акт оперы «Олимпиада». В ней действует квартет молодых героев (Мегакл, Ликид, Аристея и Аргена), отношения между которыми настолько перепутались, что привели одну из пар на грань самоубийства. Композиция диалога в либретто Метастазио ясно очерчивает мизансцену. Мегакл и Аминт появляется с одной стороны подмостков, Аристея и Аргена – с другой. Мегакл и Аристея считают друг друга погибшими, друзья удерживают их от желания проститься с жизнью. Если расположить реплики персонажей соответственно их месту на сцене и читать слева направо, то парность, симметричность видны практически наглядно:

Мегакл:	*Аминт, о Боже, оставь меня!*
Аминт:	*Не сделаю этого.*
	Аристея: *Оставь меня, Аргена.*
	Аргена: *Не надейся на это.*
Мегакл:	*Без Аристеи не хочу и не могу больше жить.*
	Аристея: *Хочу умереть там, где умер Мегакл.*
Аминт:	*Подожди.*
	Аргена: *Послушай.*
Мегакл:	*Чего ждать?*
	Аристея: *Что слушать?*
Мегакл:	*Ничто больше меня не утешит.*
	Аристея: *Мне в этом мире не на что больше надеяться.*
Мегакл:	*Сохранить мне жизнь...*
	Аристея: *Помешать моей смерти...*
Мегакл:	*... тщетно ты стараешься.*
	Аристея: *... напрасно ты пытаешься.*
Аминт:	*Остановись.*
	Аргена: *Пойми, несчастная.*
	Аристея: *О звезды! (увидев Мегакла)*
Мегакл:	*О Боги! (увидев Аристею)*
	Аристея: *Мегакл!*
Мегакл:	*Принцесса!*

Звучание арии, конечно, предполагало большую статуарность, но и здесь вполне уместной была жестикуляция. В XVIII веке существовало немало трактатов с описанием поз и жестов, которые выполняли риторическую роль. На основе источников того времени американский ученый Ден Барнетт разделил все сценические жесты на три группы: указующие, имитационные и экспрессивные [2, с. 15–16]. В трактате Ф. Ланга [4], изданном в Мюнхене в 1727 году, приведены примеры актерских поз и жестов (см.: *ил. 7*).

Изображение слева показывает, каким может быть указующий жест, употребляющийся в том случае, когда нужно выделить значимое слово, вроде таких, как «небо», «земля», «боги», «я», «ты», «далеко». Имитационные жесты напоминали изобразительные фигуры в музыке, певцы показывали при помощи движения рук «шум волн», «шелест листьев», «дикого тигра» и пр. Жесты выразительные были призваны акцентировать, переводя в зримую форму, различные аффекты и абстрактные понятия. Например, поднятая вертикальной ладонь означала отказ, сомкнутые перед грудью руки – мольбу (изображение справа).

Все эти описания, однако, создавали для актеров лишь некую основу, а конечный результат зависел от их способностей и мастерства. В источниках XVIII века сохранилось немало восторженных отзывов о драматически выразительном исполнении одних солистов, но немало и едких замечаний о певцах, стоящих на сцене, будто статуя.

Если попытаться обобщить наблюдения и факты, которые упомянуты, то становится ясно: сценическое решение итальянской оперы-сериа в XVIII веке было полностью нацелено на певца. Именно он находился в центре и в прямом и в переносном смысле слова. Пышное убранство сцены – все эти дворцы, портики храмов, сады и обелиски, впечатляющие перспективы – все было только фоном для пения и актерской игры. Именно с этой точки зрения, как нам кажется, нужно рассматривать и оценивать современные постановки опер той эпохи. Реконструкция декораций возможна, но не обязательна, также как и поведение певцов на сцене вряд ли должно копировать манеру трехвековой давности буквально. Но знание о постановочной практике XVII–XVIII столетий может послужить импульсом для режиссерской и актерской фантазии.

Ил. 7. Примеры актерских жестов из трактата Ф. Ланга (1727)

Литература

1. *Мокульский С.* История западноевропейского театра. Т. 2. Театр эпохи Просвещения. М.; Л.: Художественная литература, 1939.
2. *Barnett D.* The Art of Gesture: The Practice and Principles of Eighteenth-Century Acting. Heidelberg: Carl Winter University Press, 1987.
3. *Kunze S.* Szenische Aspekte in Händels Opernmusik // Händel auf dem Theater: Bericht über die Simposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. P. 181–192.
4. *Lang F.* Dissertatione de actione scenica, cum Figuris eandem explicantibus. Monachii, 1727.
5. *Metastasio P.* Tutte le Opere / a cura di Bruno Brunelli. Vol. II; III. Milano: Mondadori, 1947; 1951.
6. *Viale Ferrero M.* Luogo teatrale e spazio scenico. Torino: EDT, 1988 (Storia dell'opera italiana, 5).
7. *Wolff H.Ch.* Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900 Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968. S. 44 (Musikgeschichte in Bildern. Bd. 4).

*Саида ИСХАКОВА**
(Уфа)

Об особенностях развития традиции musica composita во Франции и Италии XIV века

Начало XIV века в западноевропейской музыке ознаменовалось значительным расширением сферы применения ученой музыкальной традиции, известной в то время под наименованием *musica composita*[1]. В XIII столетии основным и практически единственным носителем этой традиции был жанр мотета, со временем становившийся все более сложным не только для слушательского восприятия, исполнения (из-за сложности ритмического рисунка), но и по самой своей записи. Не случайно теоретик рубежа XIII – XIV веков Иоанн де Грокейо предупреждал, что «мотеты не следует давать в пищу простому народу; он не заметит их изящества и не получит от них удовольствия; мотет надо исполнять для ученых и для тех, кто ищет в искусстве изящества и тонкостей» [8, с. 245][2]. На протяжении XIV века как слушательские, так и исполнительские сложности традиции musica composita продолжают неуклонно возрастать. Это и математическая рассчитанность пропорций, и невероятные ритмические трудности, и хитросплетения изоритмических замыслов, усложняемые периодическим участием в этих конструкциях свободных голосов [см.: 12, с. 59–81; 4, с. 307–317].

Уже к концу XIII столетия во Франции зона musica composita частично захватывает область, связанную с песенным творчеством: это так называемый французский мотет[3], затем мотет enté, полностью привитый на популярные песни или отдельные цитаты из них. Однако художественный результат такой «прививки» был далек от популярности: такие произведения получались столь же сложными для восприятия, как и традиционные (латинские) мотеты[4]. В XIV веке история мотета enté не заканчивается, а продолжается в многоголосных балладах и рондо, ставших прямыми потомками традиции изысканного мотетного письма конца XIII столетия[5]. При этом благодаря «академической» обработке они теряли изначально присущую им простоту и доступность в силу растворения ясных танцевальных ритмических опор в потоке измельченных модальных формул[6]. Начало этому процессу положили в конце XIII века Адам де ла Аль и Жанно де

* **Исхакова Саида Зауровна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова.

[1] Понятие *musica composita* (букв. «составленная музыка») стало известно благодаря трактату теоретика рубежа XIII–XIV веков Иоанна де Грокейо, называвшего так музыкальную традицию, предполагающую новый для того времени способ сочинения и записи музыки, согласно которому отдельные партии (голоса) произведения сочинялись, а также записывались по очереди – одна после другой, а не в виде квазипартитуры, как фиксировались многоголосные произведения XII века – органумы и кондукты.

[2] Остальные многоголосные жанры письменной традиции (органум, кондукт) на протяжении XIII века остаются примерно такими же доступными для восприятия широкой публики, какими они были в XII столетии, поскольку техника их сочинения и записи практически не менялась.

[3] Особенность французского мотета состояла в том, что традиционный первоисточник многоголосных произведений – григорианское песнопение – устанавливался в нижнем голосе (теноре) *после* того, как в среднем голосе (мотетусе) будет записана та или иная популярная песня (чаще всего, рондо). Причем после этого именно григорианская, а не песенная, мелодия подвергалась частичной «редактуре», для того чтобы отрегулировать звучащую вертикаль!

[4] Под латинскими в данном случае подразумеваются не мотеты, существующие с латинским текстом, а те, что созданы по «правильной» технологии, изложенной в конце XIII века Франко Кельнским. Согласно ей, голоса необходимо сочинять (и записывать) по очереди, начиная с установки той или иной григорианской мелодии в теноре. Как известно, широко распространенная в то время практика контрафактур, при которой французские мотеты воссоздавались заново с латинским текстом и наоборот, создала определенного рода сложности для отнесения того или иного мотета к соответствующей разновидности. Поэтому оценка мотета как «французского» или «латинского» исключительно по языковой принадлежности оказывается невозможной, необходим также анализ нотного текста.

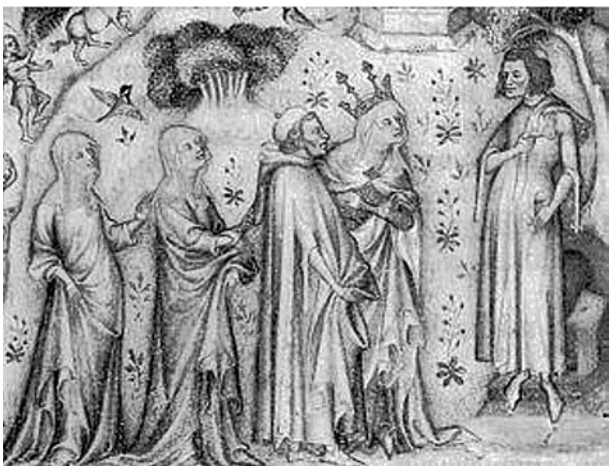
[5] Образцами могут стать светские многоголосные жанры в творчестве Гильома де Машо.

[6] В такой ситуации автоматически происходит разрыв между интонацией (попевкой) и ритмическим «рисунком» – модусом. Вместе с растворением привычных ритмомелодических формул пропадает и их семантика. Любому потенциальному слушателю рубежа XIII–XIV столетий музыка становится как бы заведомо «незнакомой». Сходную картину мы наблюдаем и на рубеже XIX–XX веков (только здесь все процессы происходят в области звуковысотности).

Лекюрель[1]. Ситуация же с песенными жанрами в XIV столетии отчасти напоминает аналогичную в XX веке, когда серенада и дивертисмент (еще во времена Моцарта – атрибуты развлекательной культуры, исполняемые на открытом воздухе), начинают вести себя как жанры сложной для восприятия академической традиции (отметим серенады Р. Штрауса, Шенберга, Бриттена, дивертисменты Стравинского и Бартока и др.)[2].

Таким образом, большинство песенных жанров в XIV веке переживает своеобразную академизацию в русле письменной традиции[3]. Сама их нотация, по наблюдению А. Стоун, указывает на элитарную предназначенность этого искусства. «Во второй половине XIV века, – пишет исследователь, – запись музыки становится важной ареной для художественного экспериментаторства, и читатель музыкальной нотации становится посвященным в области значения, недоступные для аудитории, только слушающей эту музыку» [36, с. 128]. Так, некоторые баллады Машо – многотекстовые по образцу мотетов того времени, причем одна из них даже изоритмична (!), отдельные песни лишь частично нотированы в расчете на грамотного исполнителя-«расшифровщика»[4]. И не случайно в 70-е годы XIV века Аноним I Беркли «упоминает о восьми ладах мотетов, баллад, рондо и вireле как о чем-то само собой разумеющемся. Он однозначно распространяет концепцию григорианских ладов на “нецерковные” жанры, вне зависимости от наличия или отсутствия “задающего” литургического тенора» [цит. по: 7, с. 52]; хотя еще на рубеже XIII–XIV столетий Иоанн де Грокейо ясно указывал на независимость светских жанров от церковных ладов! Принадлежность к системе церковных ладов – еще одно свидетельство академизации популярных в прошлом жанров[5].

В результате экспансии ученой музыки в зону песенной музыкальной традиции, ее жанры приобретают многие атрибуты musica composita. Поэтому любитель музыки второй половины XIV века, открыв ноты



Гильом де Машо (справа), принимающий Природу и трех ее дочерей (миниатюра из Парижского иллюминированного манускрипта 1350-х годов)

с такими «песнями», испытывал шок, подобный тому, который мог бы испытать в наше время выпускник музыкального училища, воспитанный на классической музыке, заглянув в ноты композиторов европейского поставангарда. И это не случайно. Как пишет Д. Лич-Уилкинсон, в конце XIV столетия «значительное количество композиторов изобретает новые нотации (включающие несколько видов цвета, разнообразно украшенные нотные хвостики и новые знаки для сокращения и удлинения записанных ритмических величин) с тем, чтобы создать сложные последования [нот – *С.И.*] или причудливо нерегулярные пропорциональные соотношения между различными голосами» [23, с. 238].

Интересно, что в Италии эпохи Треченто также была своя версия традиции musica composita, правда, не столь сложная, как во Франции, территория которой в тот период выступала в качестве культурного «центра» Западной Европы[6]. Поскольку

---

[1] На это, в частности, указывают Т. С. Кюрегян и Ю. В. Столярова, когда отмечают, что «пьесы Лекюреля еще дальше отходят от незамысловатых плясовых песен» [6, с. 29]. К тому же нотация Лекюреля обнаруживает те же сложности, что и способ записи Пьера де ла Круа, который использовал de facto минимальный семибревис (впоследствии названный «минимой»), до того, как он был «официально» введен в теорию Филиппом де Витри.

[2] См., например, такие сочинения, как Серенада Шенберга ор. 24 для септета с солирующим баритоном, Серенада Р. Штрауса для духовых ор. 7, Дивертисмент Стравинского для скрипки и фортепиано из музыки к балету «Поцелуй феи», Дивертисмент Бартока для струнного оркестра (в 3-х частях).

[3] Впрочем, *вireле* и *лэ* у Машо гораздо более близки своим жанровым предшественникам.

[4] Например, знаменитое рондо Машо «Мой конец – мое начало» [*Ma fin est mon commencement*], «до-создание» текста которого требовало немалого мастерства и высокого профессионализма в русле письменной традиции, или обработка Захарием Терамским (Antonio Zachara da Teramo, 1355–1415) своей баллаты «Любовью томлюсь» [*D'amor languir*] в рамках Credo «Scabioso», предполагавшая частично выписанный канон.

[5] Впрочем, некоторые баллады и рондо Гильома де Машо в гармоническом отношении выглядят иначе: они достаточно благозвучны, опираются на трезвучия и секстаккорды, при наличии октавных и квинтовых параллелизмов. Вертикаль таких баллад, возможно, является выписанным примером того, как эти жанры звучали в XIII веке при одноголосной фиксации. Примером могут послужить баллада № 24 [2, с. 358–360], а также баллады №№ 50 и 51 [6, с. 158–160], рондо № 47 и 53 [там же, с. 154–155; 164–165]. Вертикаль трехголосного рондо № 46 [там же, с. 153] достаточно «острая», но если изъять из нее «избыточный» контратенор, то звучание походит на № 47. (О возможном существовании «приписанных» голосов в многоголосии XIV века см. в статье К. Молла [28, с. 72–73].)

[6] Представление о различии культурных зон «центра» и «периферии» впервые ввел Р. Штром [37].

«трансляция» художественных ценностей на музыкальную «периферию» (включая те или иные техники сочинения) происходила всегда с некоторым опозданием, постольку в итальянскую «разработку» (прежде всего во Флоренции и Падуе) попадали более старые французские образцы письменной традиции, чем те, которые в тот момент интересовали французских композиторов данного профиля. Так, распространившийся по Флоренции итальянский мадригал стал, на наш взгляд, прямым потомком мелизматического органума французской церковной традиции[1], поскольку флорентийская музыкальная культура, как известно, перенимала все, что делалось в Париже [см.: 25, с. 84]. Думается, именно поэтому мадригал возник сразу в развитой двухголосной фактуре [2].

Однако заимствование итальянскими музыкантами будущего мадригала происходило не напрямую от «центра», а через французскую «периферию»[3], т. е. через полуустную традицию так называемого примитивного многоголосия (cantus planus binatim)[4]. Предполагается, что первоначально такое двухголосие исполнялось по одноголосной записи, которую в точности воспроизводил нижний голос, верхний же импровизировал заданную основу, обильно используя мелизматику[5]. На французской периферии такая исполнительская практика называлась déchanteur sur le livre [см.: 20], что в первоначальной латинской версии, очевидно, звучало как «discantor supra librum» – в буквальном переводе: «дискантировать – то есть петь – над книгой»[6]. Однако первоначальный смысл этого выражения, на наш взгляд, был связан со спецификой исполнения французского мелизматического органума, который в первое время своего существования (на рубеже XI–XII веков) подразумевал импровизационную трактовку верхнего голоса в записанном res facta свободном органуме[7]. В частности, Дж. Бондерап предполагает, что мелизматический стиль в этом жанре мог развиться через импровизированную певческую практику посредством добавления в определенных точках фактуры «нота против ноты» «копульных конструкций», подобных юбиляционным мелизмам [17, с. 112][8].

Думается, что было сразу несколько причин, по которым почти не осталось письменных свидетельств об импровизационной практике исполнения свободного органума.

Во-первых, священнослужители не одобряли ее из-за «несанкционированного» введения в голос, сопровождавший хорал, дополнительных звуков. Не случайно певца-дискантиста сравнивали с пьяницей,

---

[1] Очевидное внешнее сходство этих жанров уже отмечалось в литературе [см.: 2, с. 182, и др.].

[2] «Так как почти не сохранилось образцов раннего двухголосия, – указывает Ю. К. Евдокимова, – переход от одноголосия к развитым формам двухголосных мадригалов в творчестве первых известных мастеров эпохи Треченто может выглядеть как скачок» [2, с. 177]. В дальнейшем жанр мадригала также был вовлечен в технические эксперименты (например, Ф. Ландини создал изоритмический образец этого жанра).

[3] Я. Хандшин одним из первых в 1920-е годы утверждал, что вокруг довольно экстраординарного явления, каким являлись органум и мотет школы Нотр-Дам, существовали огромные пространства практики «периферийного органума», лишь отчасти связанной с центром [37, с. 55].

[4] По мнению А. Планчарта, опиравшегося на образцы cantus planus binatim, в которых оба голоса зафиксированы немензуральной хоральной нотацией, практика примитивного могоголосия сохранялась на французской «периферии» вплоть до XV века [31, с. 28]. При этом образцы, найденные на итальянской территории (в частности, во флорентийских манускриптах), представляли собой гетерофонию, в которой оба голоса содержали одну и ту же мелодию. Причем нижний голос исполнял ее просто, а верхний – с обилием мелодических украшений. Таков, например, Sanctus Лоренцо Мазини, напоминающий, по мнению А. Планчарта, зрелый итальянский мадригал XIV века [32, с. 89].

[5] А. Планчарт даже предполагает, что самые ранние двухголосные итальянские ординарии Мессы также не записывались полностью, предполагая импровизацию «верхнего» орнаментированного голоса над зафиксированным «нижним»: «На это, – по мнению ученого, – указывает Ordo officiorum (Сиенский собор) и пометка «cum organo» (т. е. «в сопровождении органального голоса») во многих нотных источниках» [32, с. 89].

[6] Распространившись по территории современной Италии, эта практика изменила свое наименование на «cantare supra librum», сохранив, однако, общие исполнительские принципы. Интересно, что к XV веку эта практика стала обрастать теорией и более строгими ограничениями, что сделало невозможным ее дальнейшее устное функционирование. Поэтому в трактате И. Тинкториса, в котором впервые появляется слегка измененное выражение cantare *super* librum, оно, согласно М. Бент, подразумевает скорее пение тщательно подготовленных контрапунктов к хоралу, причем каждая партия сконструирована как минимум в расчете на заданную мелодию, а в лучшем случае создана с учетом звучания всей фактуры [16, с. 313–315].

[7] В подтверждение данного высказывания можно привести информацию, содержащуюся в целом ряде исторических исследований, в которых речь идет об импровизационной практике французских «дискантистов» (то есть исполнителей верхнего голоса в так называемом свободном органуме образца «Ad organum faciendum»), позволявших себе добавлять в свою (письменно зафиксированную) партию различные мелодические украшения, именуемые «цветочками» (fleurettes) [см: 27, с. 44; 29, с. 215; 278; 38, с. 93; 19, с. 89–90]. Впоследствии слово *fleurette* (или как называли ее монахи на латыни – floratura) на итальянской земле превратилось в «fioriture» – термин, которому была суждена долгая история [29, с. 278].

[8] О том, что мелизматический органум первоначально представлял собой импровизацию на основе записанного «свободного» органума писали также В.А. Федотов [14, с. 59–60] и Р. Флотцингер [18, с. 367]. При этом Федотов отмечает, что «практическая возможность такого колорирования в органуме ... подтверждается пятым модусом Миланского прозаического трактата, который образуется ... “посредством увеличения <количества> противолежащих звуков”» [14, с. 48]. Впервые на эту возможность указал Х. Ристори [см. об этом: 26, с. 396].

который до дома доберется, но не будет помнить, какой дорогой он возвращался [3, с. 40]. К тому же священники Иоанн Солсберийский (1115–1180) и Эйлред из Риво (1100–1167) именно в середине века возражали против перегруженной трудностями современной им церковной музыки [35, с. 355]. В своей инвективе, направленной против мелизматической трактовки верхнего голоса органума (а не светской музыки, как ранее предполагалось)[1] Иоанн отмечает недопустимое в божественной службе «легкомыслие и развращенность утонченных голосов, задуманных в женственной манере для достижения тщетной суетной славы. ... Можно подумать, что это – восхитительнейшие песни, исполняемые не мужчинами, а самыми соблазнительными сиренами, и можно только удивляться легкомыслию голоса, который невозможно сравнить со всеми его мензурами и пленительными мелодиями с голосами соловья или попугая или любой другой более ясно поющей птицы, какую удалось бы найти» [цит. по: 22, с. 30][2]. Вторящий ему Эйлред сопоставляет ритмическое деление нот и многоголосие с позорным ржанием, в котором «мужественная сила отодвинута в сторону, поднявшись на высоту изящных женских голосов» [цит. по: 22, с. 30–31]. И поскольку разнообразные пассажи («цветочки»), импровизируемые певцами, воспринимались как слишком причудливые для того, чтобы участвовать в слове божьем, средневековые писатели не считали этот тип пения достойным описания в трактатах [см. также: 19, с. 30][3].

Во-вторых, эта практика просуществовала сравнительно недолго, получив *полную* письменную фиксацию в мелизматическом органуме, в котором «орнаментация органального голоса превратилась из возможного в обязательный компонент композиции» [18, с. 367].

В-третьих, само слово «дискант», первоначально обозначавшее верхний голос свободного органума за противоречащий кантусу характер движения, уже у Анонима I Ла Фажа[4] относится только к голосу, соотносящемуся с хоралом равным количеством звуков и, следовательно, не может передавать информацию о процессах, происходящих в «органуме» – голосе, который, согласно Аноним I, соотносится с хоралом «бесконечным множеством» звуков [34, с. 265].

Важно, что на французской периферии (и впоследствии на территории современной Италии) природа орнаментирования свободного органума была неверно понята, благодаря чему вокальная импровизация над *записанным* верхним голосом превращается в орнаментированную версию самого хорала(!). В таком виде эта импровизация просуществует почти два столетия, получив ряд теоретических описаний. В дальнейшем импровизируемое двухголосие будут записывать полностью (об этом говорят сохранившиеся флорентийские образцы XIV века [см.: 32, с. 89]), создав условия для формирования на базе этой техники «собственного» итальянского жанра – мадригала. Видимо, в связи с тем, что в середине XIV столетия авторы мадригалов подчинили свободную прежде мелизматику верхнего голоса итальянской системе ритма, этот жанр оказался неузнаваемым на французской почве[5]. Поскольку происхождение мадригала оказалось заведомо «старомодным» (ведь он был одним из проявлений «провинциального» cantus planus binatim!), неудивительно, что уже в середине XIV века итальянские композиторы все реже обращаются к нему, а в начале следующего столетия этот жанр и вовсе выходит из употребления [6, с. 63].

Другим, не менее элитарным жанром стала двух- или трехголосная итальянская баллата с ее прихотливой мелодикой. Несмотря на формальное сходство с французским виреле, баллата XIV века представляет собой даже более изысканную песню, поскольку ее создатели явно ориентировались на французский двухголосный мелизматический кондукт (по терминологии того времени, conductus cum caude)[6]. К тому же в многоголосных баллатах Джованни да Фиренци, Якопо де Болонья, Франческо Ландини этот жанр теряет ощущение танцевальности, генетически

---

[1] О том, что Иоанн критикует в своем Поликратике (1156–1159) именно музыкальное наполнение *церковной* службы говорит и К. Пейдж [30, с. 134–135].

[2] Продолжение этой мысли Иоанна Солсберийского приводим в переводе М.В. Иванова-Борецкого: «... если нужно поражаться умению давать восходящие и нисходящие последования звуков, соединять и разбивать звуки, часто и быстро повторять их, то наше восприятие запутывается; сознание обольщается, и правильное суждение о прослышанном делается невозможным» [8, с. 327].

[3] Одно из немногих исключений – *Tractatus de discantu* (сер. XIII в.), принадлежащий Анониму II Ла Фажа [21, с. 358], в котором упоминается возможность импровизационного исполнения письменно зафиксированного дисканта.

[4] Его *Tractatus de musica* (1175 г.) впервые опубликован: [21, с. 355].

[5] Интересно, что мадригал явился запоздалой формой идущей из Франции куртуазно-менестрельной традиции (термин М. А. Сапонова), провансальским образцам которой была свойственна *сквозная* структура строфы. Так, в жанре мадригала Италия в XIV, (а возможно, уже в конце XIII века) получила свою «версию» провансальской кансоны, которой была лишена в XII веке. Однако с точки зрения французских достижений в сфере cantus publicus, давно сориентированных на фиксированные формы (рондо, балладу, виреле) с их ясной повторностью, сквозная мелодическая структура мадригала могла показаться несколько «бесформенной». Поэтому неудивительно, что флорентийский поэт и философ, знаток провансальской лирики, Франческо да Барберини примерно в 1313 году назвал мадригал «неупорядоченным» и «необработанным» [6, с. 31].

[6] Предполагают, что мелизматический кондукт использовался на праздничных церемониях как в церкви, так и за ее пределами.

присущее ему благодаря арабским корням[1]. Таким образом, и мадригал, и баллата обнаруживают значительное усложнение техники композиции в рамках итальянской музыкальной культуры, хотя и не столь значительное, как во Франции того времени.

Линия усложнения светских жанров, заданная французскими и итальянскими профессиональными композиторами, усиливается и заканчивается у представителей Ars subtilior (т.е. «более утонченного искусства»), у которых светский репертуар достигает небывалой сложности, хотя и без использования не свойственной этим жанрам изоритмии. В этом смысле ars subtilior конца XIV века с его изощренной математизацией[2] представляется прямым аналогом поставангарду конца XX в.[3] Конечно, не вся песенная лирика академизируется: большинство менестрелей продолжают в изобилии создавать песни и танцы «массового назначения», но лишь незначительная часть из них фиксируется в сборниках, продолжая оставаться в русле устной традиции. А функционирующая по законам устной традиции городская песня постепенно порывает с твердыми формами баллады, рондо или вироле [см. 1, с. 49].

Внедрение традиции musica composita в область песенного творчества имело последствия и в сфере литургической музыки: в условиях испытываемого священнослужителями неприятия «сложностей» ars subtilior[4] возникает необходимость в обновлении языка церковных жанров. Этим языком становится «академизировавшаяся» песня (баллада во Франции, мадригал, баллата и качча в Италии). Так рождается феномен, который Ф. Людвиг [33, с. 358] назвал «балладной мессой» (*Ballade*-Mass). Дальнейшая история многоголосных песенных жанров, захваченных идеей усложнения языка, связана с так называемой полифонической шансон, в которой композиторы нидерландской школы апробировали свои технические изыски, используемые ими как в традиционном для musica composita жанре мотета, так и в сравнительно новой для ученой музыки сфере – ординарии Мессы.

Литература

1. *Бедуш Е., Кюрегян Т.* Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007.
2. *Евдокимова Ю.К.* Многоголосие Средневековья. X–XIV века. М.: Музыка, 1983 (История полифонии. Вып. 1).
3. *Иванов-Борецкий М.В.* Музыкально-историческая хрестоматия. Т. 1. М.: Музгиз, 1933.
4. *Исхакова С.* Гийом де Машо и культ совершенства конструкции в музыке XIV века // Художник и эпоха: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Уфа: УГАИ, 2009.
5. *Кон Ю.* О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М.: Музыка, 1976. С. 106–134.
6. *Кюрегян Т., Столярова Ю.* Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007.
7. *Лебедев С.Н.* Проблемы модальной гармонии в музыке раннего Возрождения: Дисс. ... канд. иск. М., 1987.
8. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. Шестаков. М.: Музыка, 1966.
9. *Орлов Г.* Древо музыки. СПб.: Композитор, 2005.

---

[1] Первоисточником как итальянской баллаты, так и французского вироле является танцевальная песня заджаль (см.: 15; а также 24].

[2] Опора на математику как основу искусства характерна для музыки как XIV–XV, так и XX–XXI веков. Так, Й. Тинкторис в середине XV столетия выразил общее мнение музыкантов-«академистов», когда сказал, что «без арифметики никто не сможет достичь совершенства в самой музыке» [цит. по: 10, с. 40]. Известно также, что Й. Окегем и Я. Обрехт были математиками [см.: 13, с. 44]. Г. Орлов, ссылаясь на исследование М.В. Сандерски, указывает: «Рассчитывая свои полифонические “соборы”, композиторы XIV–XVI веков утилизировали все математические познания, какими только обладали. Наряду с отношениями целых чисел, они использовали гармонические, арифметические и геометрические прогрессии, пропорции всевозможных видов, ряды Фибоначчи и их производные, числовые коды букв, входящих в священные имена или фразы» [9, с. 116–117]. (О привязанности ученой музыки к математике в XIV в. см. также в работе М.А. Сапонова [11, с. 13].) В XX веке очень многие композиторы (особенно на Западе) являются по первому образованию математиками, программистами, инженерами, архитекторами или представителями подобных специальностей, связанных с «точными» науками. «Возвращается старое понятие музыки как искусства математического, – замечает Р.Л. Поспелова, – и даже не искусства всецело, но как науки математической» [10, с. 39]. Сходное мнение выражает и Ю. Г. Кон, говоря об «идее *тотальной* математизации не только теории музыки, но и *всего творческого процесса* композитора» [5, с. 108].

[3] Ars subtilior стало кульминацией и одновременно закатом данной традиции, поскольку усложнение достигло возможного предела. Здесь можно провести параллель с интенсивным развитием европейской музыки в XX веке, которое также к 70-м годам столетия привело к запредельной сложности композиторского высказывания (только вместо ритмических сложностей на уровне композиции мы наблюдаем сложности, связанные главным образом со звуковысотностью). В начале последующих столетий можно констатировать, с одной стороны, тенденцию к прояснению самого высказывания, более благозвучную вертикаль, но с другой – сохранение «сложностей»: в XXI веке – на уровне композиции, тогда как в XV столетии – в метроритмической организации («конфликтная ритмика», по терминологии В. Апеля, продолжается в условиях панконсонантной гармонии в творчестве некоторых представителей бургундской школы вплоть до 1440-х годов, когда Гильом Дюфаи переидет на белую нотацию).

[4] Согласно Г. Ризу, почти полный отказ композиторов писать музыку для церкви был вызван знаменитой буллой Папы Иоанна XXII, вышедшей в 1324/25 в Авиньоне, которая «изгоняла из церковной службы не только добавления мотетной и триплумной партий к хоралу (то есть технику сочинения мотета – *С. И.*), но и практически все виды многоголосия» [33, с. 357]. Однако для «ненавязчивого» многоголосия делалось исключение: «Органум, если он не слишком сложный, – согласно документу, – изымается из общего запрещения» (цит. по: 33, с. 357].

10. *Поспелова Р.* Иоанн де Мурис, квадривий и наша современность // Миф. Музыка. Обряд. М.: Композитор, 2007. С. 31–41.
11. *Сапонов М.* Мензуральная ритмика и ее апогей в музыке Гильома де Машо //Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 7–47.
12. Сухомлин И. Техника изоритмии: теория, история // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.). М., 1983. С. 59–82 (Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65).
13. *Тарасевич Н.И.* Число и его значение в музыкальной композиции Возрождения на примере мессы «Graecorum» Я. Обрехта // Методы изучения старинной музыки. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1992. С. 43–55.
14. *Федотов В.А.* Начало западноевропейской полифонии. Владивосток: Изд. Дальневост. ун-та, 1985.
15. *Apel W.* Rondeaux, Virelais and Balladen in French 13th Century Song // Journal of American Musicological Society. Vol. 7 (1954). № 2. P. 121–131.
16. *Bent M.* Counterpoint, Composition and Musica Ficta. New York: Routledge, 2002.
17. *Bonderup J.* The Saint Martial Polyphony – Texture and Tonality. Copenhagen: Dan Fog, 1982.
18. *Flotzinger R.* Discant, §I: France, Spain and Germany // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 7. London: Macmillan, 2001.
19. *Kiesewetter R.G.* History of the Modern Music of Western Europe / Translated by Robert M ller. New York: Cambridge Univ. Press, 2013.
20. *Kuczynski J.* Evolution du contrepoint (Partie I): de l'organum au motet médiéval. 5 février 2008. URL: http://www.polyphonies. eu/lemensuel/Evolution-du-contrepoint-partie-I.html
21. *La Fage A. de*. Essais de diphthérographie musicale. Vol. I. Paris: Legouix, 1864.
22. *Leach E.E.* Music and Masculinity in the Middle Ages // Masculinity and Western Musical Practice / ed. by I. D. Biddle, K. Gibson. Aldershot: Ashgate, 2009.
23. *Leech-Wilkinson D.* Ars Antiqua – Ars Nova – Ars subtilior // Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th Century. London: Macmillan, 1990. P. 218–240.
24. *Le Gentil P.* Le Virelai et le villancico, le probléme des origines arabes. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
25. *Long M.P.* Francesco Landini and the Florentine Cultural Élite // Early Music History. Vol. III (1983). P. 83–99.
26. *McAlpine F.* Tonal Consciousness and the Medieval West. Bern: Peter Lang, 2008.
27. *Mees A.* Choirs and choral music. New York: C. Scribner's sons, 1901.
28. *Moll K.N.* Texture and Counterpoint in the Four-Voice Mass Settings of Machaut and his Contemporaries // Machaut's music: new interpretations. Woodbridge: Boydell, 2003. P. 53–74.
29. *Naumann E.* History of Music. Vol. I; Vol. II. Cassell, London: Cassel, 1880.
30. *Page C.* The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300 Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1989.
31. *Planchart A.E.* Organum // A Performer's Guide to Medieval Music. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
32. *Planchart A.E.* Polyphonic Mass Ordinary // A Performer's Guide to Medieval Music. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
33. *Reese G.* Music in the Middle Ages. New York: Norton, 1940.
34. *Sanders E.H.* Consonance and Rhythm in the Organum of the 12th and 13th Centuries // Journal of the American Musicological Society. Vol. 33 (1980). No. 2. P. 264–286.
35. *Schueller H.M.* The Idea of Music. An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages. Kalamazoo: Western Michigan Univ., 1988.
36. *Stone A.* Music Writing and Poetic Voice in Machaut: Some Remarks on B12 and R14 // Machaut's music: new interpretations. Woodbridge: Boydell, 2003. P. 125–138.
37. *Strohm R.* Centre and Periphery: Mainstream and Provincial Music // Companion to Medieval and Renaissance Music. Berkeley – Los Angeles: Univ. of California press, 1997. P. 55–59.
38. *Tapper Th., Goetschius P.* Essentials in Music History. Honolulu: The Minerva Group Inc., 2001.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

***А. Лебедева-Емелина*. Осип Козловский – белорус? (Новое о композиторе)**

Настоящая статья о композиторе Осипе Антоновиче Козловском (1757–1831) посвящена характеристике его жизненного и творческого пути в различных (прежде всего польских и белорусских) источниках. В частности, немалое место уделяется проблеме национальной принадлежности композитора, описанию его окружения и жизни в контексте усадебного быта дворянских семей Польши и Белоруссии. Дается критическая оценка сравнительно новым данным, содержащимся в литературе о композиторе.

Ключевые слова: Осип Козловский; г. Пропойск (Славгород); биография; творчество; Огинский; Трутовский; Потемкин; Стемпковский; Ракицкий.

***А. Сафонова*. «Опытъ дружбы» – «Испытание для дружбы»: «московский» Гретри**

В статье представлены результаты исследования сохранившихся данных о московской версии оперы с диалогами А. Гретри «Опытъ дружбы» в переводе В.Г. Вороблевского, впервые поставленной в 1779 году на сцене театра графов Шереметевых в усадьбе Кусково. Учитывая, что версия партитуры оперы с русской подтекстовкой не сохранилась, для выявления самобытных черт московской редакции были использованы переводное русское печатное либретто и ряд документальных свидетельств XVIII века, а в качестве косвенных источников – музыкальные материалы московских редакций опер французских композиторов того же периода.

Ключевые слова: «Опытъ дружбы»; Гретри; опера с диалогами; редакция; театр графов Шереметевых.

***И. Сусидко, П. Луцкер*. Сценический облик итальянской оперы в XVIII веке**

Статья, посвященная сценографии старинной итальянской оперы, написана на основе аутентичных источников – изданий либретто и рукописных партитур, эскизов декораций, трактатов, эпистолярного материала. В ней описаны типы декораций, сформировавшиеся в театре XVII–XVIII веков в творчестве Дж. Торелли, династии художников Галли-Бибиена, Ф. Юварры, соотношение статических и динамических элементов сценического оформления, принципы построения мизансцен, поведение певцов во время исполнения арий и речитативов.

Ключевые слова: итальянская опера XVII–XVIII веков; декорационное искусство; сценография.

***С. Исхакова*. Об особенностях развития традиции musica composita во Франции и Италии XIV века**

В статье рассматривается расширение зоны «ученой традиции» в музыке Франции и Италии XIV века, благодаря которому ряд песенных жанров (баллада, рондо, мадригал и др.), прежде доступных для широкого восприятия, приобретает многие атрибуты *musica composita*. Данное явление уподобляется сходным процессам в музыке XX века.

Ключевые слова: musica composita; мотет; баллада; рондо; мадригал; Ars nova; Ars subtilior; Иоанн де Грокейо; Гильом де Машо.

ABSTRACTS

Antonina Lebedeva-Emelina (Moscow). Osip Kozlovskij – belorus? (Novoe o kompozitore) / Osip Kozlovsky – Belarusian? (New about the composer) (p. 1–12)

The article is about Russian composer Jozef (Osip Antonovich) Kozlovsky (1757–1831), born in Poland (in the territory of modern Belarus). Kozlowski's biography is presented in the context of the manor life of Polish noble families in Poland and Belarus. The critical test of the scholarly literature about the composer is made, basing on materials of the Russian, Belarusian and Polish researches.

Keywords: Jozef Kozlovsky; Propojsk (Slavgorod); biography; creativity; Oginsky; Trutovsky; Potemkin; Stempkovsky; Rakitsky.

Alexandra Safonova (Moscow). "Opyt druzby" – "Ispytanie dlya druzby": "moskovskij" Gtetri / "L'Amitié à l'épreuve" – Moscow version of Grétry's opera (p. 13–20)

Results of researches of the remained materials of Moscow version of Grétry's opéra-comique «L'Amitié à l'épreuve» are presented in this article. The opera with Russian text by Vassily Voroblevsky was staged in Sheremetev's Kuskovo Palace theatre. It was the first execution of Grétry operas in Russian. In spite of the fact that the original Russian score is lost, the author describes features of Moscow version Grétry's «L'Amitié à l'épreuve» used Russian libretto printed in 1779, musical materials of Moscow versions of several French operas of the same period, and other sources.

Key-words: French opéra-comique; Grétry; «L'Amitié à l'épreuve»; Sheremetev's Palace theatre.

Irina Susidko, Pavel Luzker (Moscow). Stsenicheskij oblik ital'anskoj opery v 18 veke / The stage design of Italian opera in the 18th century (p. 21–25)

Various authentic sources (printed libretti and manuscript scores, cartons of stages backdrop, treatises, letters) formed a basis for this article about the scenography of Italian Baroque opera. The article gives a description of various types of stage design that were established in Italian Baroque opera (in Giacomo Torelli, Filippo Juvarra and the artists of Galli Bibiena family works) as well as the coordination of static and dynamic components of stage area, the principles of mise-en-scène arrangement, the acting of singers during performance of aria or recitative.

Keywords: Italian Baroque opera; stage design.

Saida Iskhakova (Ufa). Ob osobennostyakh razvitiya traditsii musica composita vo Frantsii i Italii 14 veka / The development of features of *musica composita* in France and Italy in the 14th century (p. 26–31)

The article discusses the problem of expansion of the "complicated music" tradition to the secular music in France and Italy during the 14th century. As a result such musical forms, as ballade, rondeau, madrigal and the others, which were available to the large audience before, have acquired many signs of *musica composita* tradition. This phenomenon has some common features with Art music in the 20th century.

Keywords: musica composita; motet; ballade; rondeaux; madrigal; Ars nova; Ars subtilior; Johannes de Grocheio; Guillaume de Machaut.

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»)