

МОСКОВСКАЯ РЕДАКЦИЯ «ФРАСКАТАНКИ» ПО МАТЕРИАЛАМ
ФОНДА АПРАКСИНЫХ-ГОЛИЦИНЫХ ОТДЕЛА РУКОПИСЕЙ
РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

MOSCOW VERSION OF *LA FRASCATANA* IN MANUSCRIPTS
OF THE APRAKSN & GOLITSYN'S COLLECTION
IN THE RUSSIAN STATE LIBRARY

Аннотация. В 1790-х гг. генерал-майор Апраксин вместе с супругой, урожденной княжной Голицыной, переехал в дом на Большой Знаменке. В нем устроили театр, славившийся на всю Москву. С августа 1814 г. по июнь 1818 г. на его сцене играла Императорская труппа. Позднее и до кончины Апраксина зимой 1827 г. здесь давали спектакли любители-аристократы, гастролировавшие французская, итальянская труппы, профессиональные актеры и собственные артисты, из крепостных. В летнее время спектакли устраивали в имении Льгово (позднее Ольгово), где также был обустроен театр. В отделе рукописей РГБ есть фонд Апраксиных-Голицыных, поступивший из подмосковной усадьбы Ольгово. В нем хранится собрание рукописных нот апраксинских постановок (Ф. 11/III). Под № 1 (1, 1а и 1б) значатся рукописные материалы оперы *buffa* Паизиелло «Фраскатанка»: два тома партитуры и том сводной партии певцов с подтекстовкой на русском языке. Имена певцов, зафиксированные в них, позволяют говорить, что опера исполнялась русскими артистами. Сравнительный анализ рукописных нот из фонда Апраксиных-Голицыных РГБ с автографом неаполитанской редакции 1786 г., рукописью второго акта оперы во французской постановке 1778 г., французской гравированной партитурой «Инфанты Заморы» и либретто «Фраскатанки» в переводе на русский язык Левшина (к придворной постановке 1780 г.) показал, что в русской редакции апраксинского театра есть отличия как от неаполитанской, так и французских версий. Подтекстовка сводной партии певцов отличается от перевода Левшина — апраксинская версия оказалась удачнее. В статье приводятся результаты подробного сравнительного анализа.

Ключевые слова: «Фраскатанка», Паизиелло, опера-буффа, театр Апраксина, русская редакция, Левшин, «Инфанта Заморы», генерал-майор Апраксин, княжна Голицына

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Сафонова А. А. Московская редакция «Фраскатанки» по материалам фонда Апраксиных-Голицыных отдела рукописей РГБ // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 91–103. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-091-103>

Abstract. The theater in the house of Stepan Apraksin was one of the famous Moscow theaters of the late 18th — first quarter of the 19th century. Since August 1814 until June 1818 the Imperial troupe performed there. Later and until the death of Apraksin in the winter of 1827 amateur aristocrats, French and Italian troupes as well as own artists from serfs continued to give performances here. During the summer Apraksin invited all of Moscow to the estate of Lgovo (later Olgovo), where another theater was built. The Apraksin & Golitsyn's collection in the RSL which came from the Olgovo estate is reach in the musical manuscripts of Apraksin productions (F. 11/III). No. 1 (1, 1a and 1b). There are manuscripts of the opera-buffa of Giovanni Paisiello *La frascatana*: two volumes of the score and a volume of vocal part with a subtext in Russian. These materials show not only the names of the performers, but also the features of the Russian edition. The premiere of *La frascatana* took place in Venice in 1774. In 1775 it was represented in Vienna, in 1778 in France, in 1786 in Naples. During the service of Paisiello at the Russian court, the opera was staged in St. Petersburg in 1780 and on May 27 of the same year it was represented by the Italian court troupe in Mogilev. In 1781 a new French, edition of the opera — *L'Infante de Zamora* — appeared in December 1784; in Russian translation, it was staged in the theater of Counts Sheremeteff. An autograph of the Neapolitan edition of 1786, a manuscript of the second act of the opera in the French production of 1778, a French engraved score of *L'Infante de Zamora*, a libretto of *La frascatana* translated into Russian by Vasily Lyovshin were used for a comparative analysis of manuscripts of the Apraksin & Golitzine's collection in the RSL. There are differences from both the Neapolitan and French versions. The subtext of vocal part differs from the translation by Lyovshin — the Apraksin version is better, the editing touched not only the verbal, but also the musical text.

Keywords: *La frascatana*, Paisiello, opera buffa, Apraksin Theater, Russian edition, Levshin, *L'Infante de Zamora*, General Apraksin, Princess Golitsyna

ВВЕДЕНИЕ

В последней четверти XVIII в. домашний театр для Москвы стал ярчайшим явлением. Одним из знаменитых считался театр в доме завязатого театрала Степана Апраксина. До настоящего времени нет ни одного обстоятельного исследования репертуара этого театра и особенностей русских редакций опер, поставленных на его сцене. В конце 2020 года автором статьи начата работа над каталогом нотных рукописей в фонде Апраксиных-Голицыных РГБ (Ф. 11/III). Собрание сформировано в результате передачи архива из усадьбы Ольгово (ранее Льгово) после революции 1917 года. Под № 1 в этой коллекции значатся материалы к популярной опере Джованни Паизиелло на либретто Филиппо Ливиньи «Фраскатанка»¹: два тома рукописной партитуры [18; 19] и том сводной партии певцов [20]. Чтобы установить степень уни-

¹ В каталоге Михаэля Робинсона упоминается 19 версий оперы, поставленной по всей Европе как на итальянском языке, так и в переводах [15, p. 170–180]. Но в листах выдачи рассматриваемых рукописей в НИОР РГБ фамилия Робинсона не значится. В Каталоге Клаудио Сартори приведены данные о 71 постановке в разных европейских городах (*Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994*).

кальности московских рукописных материалов проводится сравнительный текстологический анализ имеющихся рукописных материалов с доступными онлайн автографами, рукописями иных версий, а также изданиями партитур и либретто опер XVIII–XIX вв.

Проведено сопоставление следующих материалов: 1) два тома рукописной партитуры и том сводной партии певцов апраксинской версии «Фраскатанки»; 2) автографа неаполитанской редакции (1786) [17]; 3) рукописи партитуры второго действия постановки во Франции (1778) [22] (постановка оперы на сцене *Teatri privilegiati* и преобразование спектакля в Вене в (1775–1795), Дрездене (1776) и Праге (1784) по сравнению с первой постановкой в Венеции (1774) подробно рассмотрены Ингрид Шраффл и Марком Ниубло; они зафиксировали отличия женских партий и драматургии венской редакции, представленной затем в Дрездене, тогда как пражская постановка была ближе исходной венецианской [16, р. 14]); 4) либретто в переводе на русский язык Василия Левшина [8] к постановке придворного театра в Санкт-Петербурге (1780) итальянской труппой (в составе Екатерины Бонафини, Анны Давии Бернуцци и др.), повторенной, как отмечает Любовь Золотницкая, в мае того же года в деревянном театре графа Чернышева в Могилеве по случаю встречи российской императрицы Екатерины II и австрийского эрцгерцога Иосифа II [7, с. 16]; 7) партитурой французской редакции оперы на либретто Николя Этьена Фрамери «Инфанта Заморы» [21], представленной в 1781 г. в Версале, а затем в Страсбурге, Бресте, Руане, Кане, Марселе, Бордо, Тулузе и др., а в декабре 1784 г. в переводе на русский язык, как указано в либретто [13, с. 1], в московском театре графа Шереметева.

Автором статьи использована методика, разработанная в предшествующих компаративных исследованиях, посвященных русским редакциям французских опер на сцене театра графов Шереметевых [10, с. 55]. Доказано, что в русской редакции, особенно на сцене домашнего дворянского театра, французские оперы представляли в преобразованном виде, а порой, как в случае с оперой «Браки самнитян» Андре Гретри, наполнялись в ходе русификации иным смыслом [9, с. 101]. Театр Апраксина продолжает историю бытования европейского оперного репертуара на сцене домашнего дворянского театра в конце XVIII — первой четверти XIX века, когда по московской традиции зарубежные пьесы игрались в переводе на русский язык.

СТЕПАН АПРАКСИН И ЕГО ТЕАТР

Степан Апраксин родился в семье фельдмаршала Апраксина в июле 1757 года. Как отмечал Дмитрий Бантыш-Каменский в биографии генерал-фельдмаршала: «Сын Степана Федоровича, Степан Степанович Апраксин, по случаю одержанной победы Фельдмаршалом при Грос-Эгерсдорфе, будучи еще в колыбели, записан Императрицею Елисаветою Петровною (1757) Прапор-

щиком лейб-гвардии в Семеновский полк» [1, с. 280]². По причине скорого ареста фельдмаршала и преждевременной кончины его супруга удалась в имение Льгово, где прожила до 1771 года.

После смерти матери Апраксин воспитывался в Санкт-Петербурге в доме средней сестры, Марии Талызиной. У нее на воспитании находились и осиротевшие племянники, сыновья старшей сестры-красавицы княгини Елены Куракиной: Александр, Степан, Алексей, Иван. Степан Апраксин вместе с князем Александром Куракиным завершили образование в Лейденском университете одновременно с графом Николаем Шереметевым, князем Николаем Юсуповым и графом Николаем Румянцевым. Объединяла их и любовь к музыкальному театру.

Апраксин, впоследствии генерал от кавалерии, слыл красавцем и сердеедом. В 1780-х гг. к нему из Санкт-Петербурга переехала жить Мария Талызина вместе с дочерьми Татьяной и Екатериной и еще несколькими воспитанницами³. Все они жили за счет Апраксина в доме у Кузнецкого моста. В воспоминаниях князь Иван Долгоруков писал, что Апраксин «был богат, молод, пригож, прекрасно воспитан, охотник до забав, щедр, роскошен, влюбчив, словом, таков, каким описал нам Волтер своего Нескромного <...> и всей Москве кружил голову. Дом его был Париж для молодых людей, школа образования и наилучшего тона. <...> Тут были беспрестанные игры, забавы, балы <...>. Вздумалось им по зиме завести у себя благородный театр. *Вздумалось* значило на их языке *быть по сему*. Тотчас состроен театр в доме князя Чер<касского> на Тверской <...>. За актерами, актрисами дело не стояло; в минуту набрана целая труппа. [...] и я, по страсти моей к этому ремеслу, попал в их общество. <...> роли мне доставались не важные, а память была хороша. Я их выучивал мгновенно <...>. Всякий день были репетиции, всякий вечер балы, общество многолюдное. Каждую неделю новое зрелище, и при всем городе. Оперы, трагедии, комедии — все на нашем театре представлялось отборной московской публике, и все по-французски» [6, с. 90–91].

В июле 1793 года генерал-майор Апраксин женился на княжне Екатерине Владимировне Голицыной. Княжна детство провела неразлучно с матерью. В 1783–1789 год они жили в Париже, были приняты при королевском дворе, посещали балы и приемы. В 1790-м. после девятимесячного путешествия по Англии вернулись в Санкт-Петербург. Княжна приходилась сестрой князю Дмитрию Голицыну. В 1820–1844 гг. он управлял Москвой в должности военного генерал-губернатора. Молодые супруги поселились в новом доме на Большой Знаменке, строительством которого в 1792–1801 гг., предположительно, руководил Франческо Кампорези. В нем был устроен театр.

² Здесь и далее аналогичные цитаты даны в современном правописании.

³ Как правило, в этот исторический период в России на воспитании в благородных семействах находились незаконнорожденные дети, собственные или ближайших родственников.

В 1809 г. Апраксин повторно вышел в отставку, именно тогда празднества, балы, комедии и пиршества в его доме приобрели такой размах, что получили прозвание «гомерических», «белокаменных», а позднее «допожарных». Вся родовитая Москва стремилась попасть на эти роскошные вечера, балы и спектакли.

От московских пожаров 1812 г. дом пострадал не сильно, тогда как здание Петровского театра на Арбатской площади (Арбатский театр по проекту Карла Росси) сгорело полностью. Поэтому императорская труппа стала играть на Большой Знаменке, хотя помещения были тесноваты. Как отмечал Василий Васильевич Федоров, открытие состоялось 30 августа 1814 г. [12, с. 91]. Переехала императорская труппа в дом Пашкова только через четыре года.

С лета 1818 года и до кончины Апраксина зимой 1827-го на Большой Знаменке давали спектакли гастролировавшие французская и итальянская труппа, как указывал Петр Андреевич Вяземский, «выписанная и учрежденная также при содействии Апраксина» [2, с. 473], известные русские вольные актеры, как например, буфф Малахов, певец Петр Булахов, Павел Мочалов, аристократы-любители и сама хозяйка дома, а также собственные артисты, из крепостных. Средств на театр Апраксин не жалел. В 1816 году Екатерина Апраксина была избрана почетным членом Санкт-Петербургского филармонического общества, а после смерти мужа пожалована в статс-дамы, в 1841-м была назначена гофмейстериной великой княгини Елены Павловны. Несомненно высокий уровень спектаклей и удачный выбор репертуара во многом обязан хорошему вкусу Апраксиной, ее увлеченности театром и музыкой, зародившейся в юности, в годы жизни в Париже. Оперы ставились в переводе на русский язык и с разговорными диалогами, заменившими речитативы. Как например, и рассматриваемая «Фраскатанка».

Сохранившееся указание мелким шрифтом чернилами орешкового цвета в столбик латинскими буквами действующих лиц и исполнителей на титульном листе партитуры первого действия оперы: *Violanta — Nadejda, dona Stella — Parasa, Lissetta — Aniuca malenca, Nardona — Jacob, Cavaliere — Raman, don Fabrizio — Pulajof, Pagnotta — Malacof* [18, Л. 1], в котором четко прослеживаются имена буффа Малахова (*Malacof*) и тенора Петра Булахова (*Pulajof*) позволяют отнести время постановки рассматриваемой русской версии «Фраскатанки» к периоду 1818–1827 гг. Несмотря на то, что ноты поступили в РГБ из Ольгово, вероятнее всего опера игралась на московской сцене, а не в усадьбе. Как верно подметили К. С. Гирина и М. А. Чернова, сведений о русских певцах периода становления русской вокальной школы, которые «играли и в драматических, и в музыкальных спектаклях, совмещая в артистической карьере выступления в операх, комедиях, трагедиях, водевилях и т. д.» крайне мало, они изобилуют лакунами, требуют уточнения и большой исследовательской работы по изучению архивов [5, с. 273].

В имении Льгово, где был обустроен отдельный театр, Апраксины принимали всю Москву летом. По воспоминаниям Вяземского: «Тутъ посетители следовали за посетителями, праздники за праздниками, спектакли за спектаклями» [2, с. 473]. Вяземский свидетельствует, что в Льгове, в отличие от московского театра Апраксиных, устраивали преимущественно любительские спектакли, когда на сцене играли сами хозяева и их гости. Представлялись не только легкие, но и серьезные пятиактные комедии. Ставили Мольера, Бомарше, Реньяра и другие пьесы, подходящие для благородного театра. Здесь на сцене появлялись Федор Кокошкин (драматург, переводчик, управляющий московскими театрами), Алексей Пушкин (преподаватель военных наук, поэт-переводчик), Василий Пушкин (дядя Александра Пушкина, поэт), Петр Вяземский (поэт, журналист и литературный критик), Александр Гедеонов (директор императорских театров), Алексей Яковлев (известный петербургский актер) и сама хозяйка усадьбы. Нередко устраивались и музыкальные вечера.

«ФРАСКАТАНКА» ПО-МОСКОВСКИ

Рукописная партитура представляет собой два тома альбомного формата белой нотной бумаги в кожаных переплетах с золотым тиснением цветочным орнаментом. Такие копии заказывали, как правило, или за границей, или при дворе. Тогда как ноты «собственного производства», как например, сводная партия певцов «Фраскатанки» [20], у Апраксиных выполнялись на более дешевой синей плотной нотной бумаге. Углы листов партитуры сильно загрязнены, что подтверждает факт использования партитуры. На отдельных листах имеются пометы простым карандашом.

В Увертюре (*All[egr]o Presto*) [18, Л.1об.–Л.21] по сравнению с автографом [17] есть расхождение в составе оркестра. В неаполитанской редакции указаны: гобои, валторны, трубы, скрипки, альты и басовая группа, тогда как в русской копии отмечены партии флейты, но нет партий трубы. В тт. 69–74 чернилами другого цвета, чем весь основной нотный текст, выписана партия второго гобоя (флейты), которой нет в автографе.

№ 1 первого действия [18, Л.21об.–Л.32] — единственный в партитуре, в который внесена русская подтекстовка согласно либретто в переводе Левшина [8, с. 1–3]. Она записана иным подчерком и иными чернилами, чем нотный текст и итальянская подтекстовка. Очевидно, что сначала выполнена копия всего нотного текста, затем внесена итальянская подтекстовка, возможно, другим переписчиком, а уже потом добавлена русская подтекстовка. Оркестровая партия в номере совпадает с автографом [17], но при русской перетекстовке внесена правка в вокальные партии.

Речитативы, зафиксированные в русской копии партитуры [18; 19] во многом отличаются от автографа. Заметим, что все речитативы в партитуре изложены по-итальянски, но часто отличаются от оригинального текста в

автографе. Различается и нотный текст, причем не только когда не совпадает текст либретто, но и когда реплики повторяются. Это позволило предположить, что в основу апраксинской версии оперы положена редакция более ранняя, чем неаполитанская. Скорее всего, это копия партитуры петербургской версии 1780 года.

След за первой речитативной сценой в автографе следует речитатив Фабрицио и Джокондо, в русской же редакции звучит ария Паньоты *Brutta cosa che sarebbe*. В номере отмечены купюры: тт. 9–17 (инструментальное вступление), тт. 84–88, 103–106 (инструментальное заключение). Обратим внимание, что пропуски инструментальных фрагментов отмечены в партитуре почти во всех номерах. Причин, по которым в апраксинской версии сокращались инструментальные проведения, может быть несколько: вероятно, это и более скромные возможности оркестра по сравнению с придворным театром, и желание динамизировать действие.

В автографе есть указание на каватину Вьоланты, но ее текста нет. В русской копии номер записан целиком: № 3. *Cavatina di Violante 'Giovinette semplicette' Andantino Grazioso*. Нотный текст русской версии имеет много общего с арией Инфанты из оперы «Инфанта Заморы» [21, с. 19–24], но в отличие от французского варианта инструментальное вступление длиннее (17 тактов). При этом в апраксинской постановке делалась купюра тт. 13–16 — текст в них перечеркнут и замазан простым карандашом. Немного отличается в русской и французской версиях и состав оркестра. В русской редакции есть две партии флейт, тогда как во французской версии указаны гобои, отсутствующие в русском варианте.

В автографе отсутствует первый лист инструментального вступления каватины Нардоне *Amor no so che tia*, тогда как в русской копии номер зафиксирован целиком, включая первые такты (1–5). Подчеркнем полную сохранность партитуры русской редакции, что позволяет выполнить наиболее точную реконструкцию спектакля.

В составе оркестра русской редакции нет указания на партии трубы вместе с валторнами. Можно предположить, что партии трубы в опере были добавлены композитором в более поздней неаполитанской редакции или они не предусматривались им в русской редакции. Напомним, что во время петербургской постановки «Фраскатанки» Паизиелло состоял в должности *maestro di capella* при дворе [11, с. 10]. Вероятно, именно поэтому петербургская редакция была близка венецианской, в ней сохранены те же сольные номера героинь, в отличие от уже упоминавшейся венской редакции с заменой номеров в женских партиях, установленной Ингрид Шраффл [16, с. 7–10]. В инструментальном вступлении текст полностью совпадает, но в русской версии делали купюру тт. 11–16. Есть и более мелкие изменения и добавления⁴. В по-

⁴ В т. 18 добавлены ноты в партиях первого и второго гобоя: восьмая пауза — две восьмые — вось-

следующей арии Фабрицио *Obbligato dell'avviso* отмечена купюра тт. 78–89.

Заметим, что иногда в русской и неаполитанской версиях различаются целые сцены. В них может быть не только иной состав действующих лиц и другие речитативы, но и другие музыкальные номера. Например, в русской редакции приведена ария Лизетты *Son donna è vero*, тогда как в неаполитанской — квартет. В русской копии целиком зафиксирована ария Нардоне *Mettetì un pò così*, текста которой в автографе нет. В финале первого действия расходятся темповые указания:

русская редакция <i>Maestoso</i> <i>All[egr]o</i> <i>Larghetto</i> <i>All[egr]o</i>	неаполитанская редакция <i>Moderato</i> <i>Allegro moderato</i> <i>Largo</i> <i>Allegro presto</i>
---	--

Можно предположить, что причина кроется в восприятии темпов в Италии и России в последней четверти XVIII века. Например, Андре Гретри в это же время указывал, что французские темпы более подвижные, чем итальянские, тогда как в самой Франции на севере темпы медленнее, чем на юге [14, р. 248]⁵.

Как уже упоминалось, материалы второго действия [19] сопоставлялись также с французской копией [22]. Примечательно, что речитативы русской версии большей частью совпадают с речитативами не неаполитанского оригинала, а французской копии. Сходная ситуация сложилась и в отношении музыкальных номеров. Например, в русской редакции ария Лизетты *Non serve a fingaro* и ария Паньоты *Il cor par l'allagrazia* совпадают с номерами во французской копии, но их нет в автографе. Тогда как № 3 в русской редакции — ария Донны Стеллы *Quel bel Nome*, напротив, совпадает с номером в неаполитанской редакции, тогда как во французской копии зафиксирована другая ария. В дуэте Вьоланты и Нардоне *Care donne sventurate* музыкальный текст полностью совпадает и с автографом, и с французской копией, но в партии Вьоланты в русской версии итальянские слова другие, тогда как в автографе и во французской копии они идентичны. Эти наблюдения подтверждают сделанное ранее предположение, что в русской копии партитуры, вероятно, зафиксирована петербургская авторская редакция оперы, более ранняя по отношению к неаполитанской.

Во втором действии, как и в первом, в апраксинской редакции делались купюры инструментальных фрагментах номеров: в арии Нардоне *Se più* мая пауза. В т. 24 в партии первой скрипки в автографе зафиксирован ход $c^2-f^{\#}-a^2-c^2$, в русской копии первоначально записан ход $c^2-f^{\#}-d^{\#}-f^{\#}$, позднее исправленный на $c^2-f^{\#}-c^2-e^{\#}$. В остальном тексты совпадают, за исключением ошибок, сделанных при копировании и затем исправленных чернилами другого цвета (исправленный текст совпадает с автографом).

⁵ Темповые различия есть также в арии Вьоланты *Son fanculla, atanto basta* в русской редакции приведено иное указание темпа (*Allegretto-Allegro*), чем в автографе (*Andantino-Allegretto*).

corragio отмечена — все инструментальное вступление (3 листа оказались прошиты толстой нитью); в трио Нардоне, Дон Фабрицио и Паньоты *Non parlar più* — номер начинается сразу со вступления партии Нардоне⁶. В арии Кавалера Джокондо *Belle luci vezzo* есть отличия в составе оркестра и отметки купюр, тогда как в арии Вьоланты *Dove son* отличается не только состав оркестра по сравнению с французской копией, но и приведено иное указание темпа. Есть различия и в указаниях темпов и в Финале действия.

Материалы третьего акта сохранились в русской копии и автографе. Рецитативы в них различны. В русской копии зафиксирован Квинтет *Son deriso*, тогда как в автографе есть только указание на него, а самого текста нет.

РУССКИЙ ПЕРЕВОД

Напомним, что в № 1 русской копии партитуры зафиксирована попытка подтекстовать Интродукцию русским переводом Левшина. Она оказалась неудачной, так как пришлось править вокальные партии. Поэтому, видимо, в театре Апраксиных, как свидетельствует том сводной партии певцов, был выполнен собственный перевод на русский язык. С театром Апраксиных был дружен весь московский круг поэтов и переводчиков, многие из которых выступали на его сцене и в качестве актеров. Автора этого перевода еще только предстоит выявить. Известно, что в 1990 году выписки перевода делал Стефано Гардзонио, но его работа «Русские стихотворные переводы и переделки итальянских оперных либретто» [4] была опубликована в 1988 г. и перевод «Фраскатанки» в ней не упоминается, так же как и в более поздних исследованиях русских переводов итальянских либретто XVIII века [3].

На первом листе тома сводной партии певцов также указаны действующие лица и исполнители, но они немного отличаются от приведенных на титульном листе партитуры: *Violante, o la fraschetana. Kabecova. / Donna Stella. Anusca. / Lissetta. Agraffiana. / Nardone. Jacoff. / Cavaliere. Raman. | Ivan Petroff. / Don Fabrizio. Gulajoff. / Paniotta. Malacoff* [20].

В дуэте Пань[о]ты и Джокондо «*Десть било, в путь намъ время...*» зафиксирован более удачный вариант перевода. Отличается не только словесный, но и музыкальный текст. При копировании сначала была сделана копия нотного текста номера, затем вписана подтекстовка, при этом в подтекстовке правки нет, т. е. вероятно, это чистовик. В ходе репетиций в нотный текст вносилась мелкая правка чернилами другого цвета. В основном правились повторные ноты одной высоты: две четверти на одной высоте заменялись в нескольких случаях на четверть и восьмую с точкой и шестнадцатую, причем четверть и шестнадцатая оставались на одной высоте, а на восьмую с точкой

⁶ Примечательно, что в русской копии указание темпов совпадает с французской копией: *Allegro — Andante — Allegro*, но отличается от автографа: *Allegro con spirito — Largo — Allegro Primo tempo*. Вероятно, иное указание темпов композитор сделал именно в неаполитанской редакции.

приходится скачок на терцию вниз, реже вверх, что позволяло усилить выразительность мелодии и подаваемой реплики, а также избежать фальши на повторяющихся нотах.

Заметим, что в подтекстовке всей оперы зафиксирована произносительная норма. Прежде всего, произношение на «а», но и другие особенности. Записано «што», «щитаешь», «хто», «згареть» и т. д.; соблюдается различие произношения «ε» и «е». Поэтому данный материал представляется ценнейшим источником не только для реконструкций русских постановок первой четверти XIX в., но и для фонологических исследований истории русского языка.

Подчеркнем еще раз, что речитативы в сводной партии певцов отсутствуют. В апраксинской редакции по московской традиции в переводе на русский язык опера исполнялась с разговорными диалогами, заменившими речитативы оригинала. Помимо купюр инструментальных фрагментов делались купюры и вокальных партий⁷. Например, ария Паньоты *«Жалостное состоянье што Паньота бы беднякъ...»* первоначально была записана и подтекстована целиком. Но во время исполнения делалась большая купюра: оставлены первые 44 такта вокальной партии и последние 6, а весь остальной текст перечеркнут простым карандашом. Также и в арии дон Фабрицио *«Благодарень я за вести»*, как и в большинстве «длинных» арий скопирован и подтекстован весь музыкальный текст вокальной партии, но затем сделаны купюры повторов.

Перевод в большей части номеров эквиритмический, поэтому правка в вокальные партии не вносилась. Как например, в арии Вьоланты *«Девушки обь васъ невинны должно очинь сожелеть»*. Но когда перевод не был удачным, он правился в ходе репетиций и в этой правке встречаются единичные случаи дробления длительности и распева одного слога на две ноты разной высоты, подтекстованные в оригинале отдельно. Иногда встречается мелкая правка подтекстовки: иное расположение слогов записано чернилами другого цвета, причем запись сделана латинскими буквами, как например, в дуэте Кавалера Джокондо и Дона Фабрицио *«Красота што меня пленила очинь нежно мне твердила...»*.

РЕЗЮМЕ

Вероятно, в распоряжении театра Апраксина оказалась копия петербургской редакции оперы, постановка которой была осуществлена в придворном театре под руководством самого Паизиелло в 1780 году. Эта версия более ранняя, чем неаполитанская редакция 1786 года, зафиксированная в известном автографе, и ближе к первой, венецианской редакции. В ней есть и небольшие отличия от французской копии 1778 года. Русскую копию партитуры от-

⁷ Заметим, что в сводной партии певцов отмечены не все купюры инструментальных фрагментов, помеченные в партитуре, так как копия сводной партии певцов, по-видимому была выполнена раньше, а все купюры были сделаны уже в ходе репетиций.

личает хорошая степень сохранности всех номеров оперы, в том числе отсутствующих в автографе. Таким образом русская копия партитуры является ценным источником для исследователей творчества Паизиелло, так как она не только позволяет осуществить полную реконструкцию придворного спектакля в Санкт-Петербурге 1780 г., но и составить представление об отличиях первой (венецианской) и второй (неаполитанской) редакциях «Фраскатанки».

В театре Апраксиных опера была представлена по московской традиции в переводе на русский язык, выполненный специально для этой постановки. Звучание со сцены русского языка в соответствии с московской театральной произносительной нормой, когда особенности произношения использовались в том числе для комических эффектов, в исполнении русскими артистами превращало произведение в очень близкое и понятное московской публике, так что подобно тому как «Инфанта Заморы» стала французской редакцией оперы, можно говорить о создании в театре Апраксиных русской редакции «Фраскатанки» Паизиелло. Участие в постановке Петра Булахова и буффа Малахова позволяет датировать ее периодом 1818–1827 годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бантышъ-Каменскій Д. Н. Биографіи російскихъ генералиссимусовъ и генералъ-фельдмаршаловъ съ 48 портретами. Ч. 1. СанктПетербургъ: Въ тип. Третьяго Департамента Министерства Государственныхъ Имуществъ, 1840.
2. Вяземский П. А. Полное собрание сочинений Князя П. А. Вяземскаго. Томъ VIII: Старая записная книжка. Изданіе Графа С. Д. Шереметева. С.-Петербургъ: Тип. М. М. Стасюлевича, 1883.
3. Гардзонио С. Заметки по истории русской музыкальной поэзии // XVIII век: сборник 20 / отв. ред. Н.Д. Кочеткова. СПб.: Наука, 1996. С. 223–230.
4. Гардзонио С. Русские стихотворные переводы и переделки итальянских оперных либретто (конец XVIII века) // *Europa Orientalis*. VII. 1988. P. 307–320.
5. Гирина К. С., Чернова, М. А. Становление русской академической вокальной школы в эпоху Просвещения // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2020. № 5. С. 272–280.
6. Долгоруков И. М. (князь) Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни... СПб.: Наука, 2004. Т. 1.
7. Золотницкая Л. М. Итальянский оперный театр в России в XVIII–XX веках: лекция. Л.: Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1988.
8. Ливиньи Ф. Фраскатанка, шутильная музыкальная драма, въ трехъ дѣйствіяхъ; представленная на придворномъ театрѣ 1780 года. Переведена съ Италіянскаго. Въ СанктПетербургѣ: при Императорской Академіи Наукъ, 1780.
9. Сафонова А. А. Московская редакция оперы А.-Э.-М. Гретри «Браки самнитян» // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3 (34). С. 78–107.
10. Сафонова А. А. Феномен перемещения оперы в инокультурную среду: XVIII век, шереметевские редакции // Журнал Общества теории музыки. 2017. Выпуск 2 (18). С. 49–69.
11. Смирнов А. В. Первая русская биография Джованни Паизиелло и ее автор // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 24. С. 8–37.

12. Федоров В. В. Репертуар Большого театра СССР, 1776–1955 = Repertoire of the Bolshoi theater, 1776–1955. Со вступительной статьей В. П. Нечаева. New York: Ross, cop. 2001. Т. 1: 1776–1856.
13. Фрамери Н. Э. Инфанта Заморы: Комедия, в трех действиях с пением. Сочиненная г. Фрамери... Музыка сочинения г. Пайзелло. Переведена с французского, 1784 года. М.: Тип. Ф. Гиппиуса, [1784].
14. Grétry A. E. M. Mémoires, ou Essais sur la musique: 3 volumes. Nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J. H. Mees. Bruxelles: Wahlen, 1829. Vol. 1.
15. Robinson M.F, Hofmann U. Giovanni Paisiello: A Thematic Catalogue of His Works. Stuyvesant: Pendragon Press, 1991. Vol. 1: Dramatic works.
16. Schraffl I., Niubo M. Paisiello's *La Frascatana*: Dramaturgical Transformations on Its Journey Through Central Europe. *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*. 2017. January 29. URL: <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/30>. (accessed: 30.01.2022).

Источники

17. *La frascatana*. Commedia in 3 atti / Poesia Anonimo. Musica di Giovanni Paisiello. Rappresentata al Teatro Fiorentini. L'anno 1774 riprodotta nel 1786 // Bib. del R. CMN. Atto primo: Aut. № 109058. Rari 3.2.9; Atto II–III: Aut. № 109059. Rari 3.2.10.
18. *La frascatana*. Opera Buffa Posta in Musica del Celebre Sig. Giovanni Paisiello. [Atto Primo] // НИОР РГБ. Ф. 011 / III. Ед. хр. 1. 171 л.;
19. *La frascatana*. Atto Secondo // НИОР РГБ. Ф. 011 / III. Ед. хр. 1а. 175 л.
20. *La frascatana*. Сводная партия певцов // НИОР РГБ. Ф. 011 / III. Ед. хр. 1б. 134 л.
21. *L'Infante de Zamora*, opéra-comique en 3 actes, parodié sous la musique de la Frascatana, du célèbre Sig. r Paisiello... par M. Framery. Paris: d'Enouville, [1789].
22. Paisiello G. *La frascatana* (Excerpts). Act 2 // Chapell Hill. NC. University of North Carolina (UNC). Music Lib. RISM 0001060035.

REFERENCES

1. Bantysh-Kamenskij D.N. *Biografii rossijskikh generalissimov i general-fel'dmarshalov s 48 portretami* [The Biographies of Russian Generalissimus and Marshals General with 48 Portraits], p. 1. Saint Petersburg: V typ. Tretiego Departamenta Ministerstva Gosudarstvennyh Imustchestv, 1840. (In Russian).
2. Vyazemskij P. A. *Polnoe sobranie sochinenij Knyazya P.A. Vyazemskago. T. VIII: Staraya zapisnaya knizka* [Complete Works of Conte P. A. Vyazemskij. Vol. 8: The Old Notebook]. Izdanie Grafa S. D. Sheremeteva. Saint Petersburg: Typ. M.M. Stasyulevicha, 1883. (In Russian).
3. Gardzonio S. Zаметки по истории russkoy muzikalnoy poezii [Notes on the History of Russian Musical Poetry]. In: *XVIII vek: sbornik 20* [18th Century: Issue 20], ed by N. D. Kochetkov. Saint Petersburg: Nauka, 1996, pp. 223–230. (In Russian).
4. Gardzonio S. Russkie stihotvornie perevodi i peredelki italiyanskih opernih libretto (konetz XVIII veka) [Russian Poetic Translations and Alterations of Italian Opera Librettos (Late 18th Century)]. In: *Europa Orientalis. VII*, 1988, pp. 307–320. (In Russian).
5. Girina K.S., Chernova M. A. Stanovlenie russkoj akademicheskoy vokal'noj shkoly v epohu Prosveshcheniya [The Formation of the Russian Vocal School in the Age of Enlightenment]. In: *Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve* [The Intercultural Interaction in Present Musical Education]. 2020, no. 5, pp. 272–280. (In Russian).
6. Dolgorukov I.M. (Knyaz') *Povest' o rozhdenii moem, proiskhozhdenii i vsej zhizni...* [The Story of My Birth, Origin and the Whole Life], vol. 1. Saint-Petersburg: Nauka, 2004. (In Russian).

7. Zolotnickaya L. M. *Italyanskii opernyi teatr v Rossii v XVIII–XX vekah*: lekhia [The Italian Opera Theatre in Russia during 18th–20th Centuries: Lecture]. Leningrad: Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoria imeni N. A. Rimskogo-Korsakova, 1988. (In Russian).
8. Livigni F. *Frascatanka, shutlivaya musicalnaya drama, v treh deystviyakh; predstavleniye na pridvornom teatre 1780 goda. Perevedena s Italyanskago*. [La Frascatana, the Playful Music Drama Presented on the Stage of the Court Theatre in 1780. Translated from Italian]. Saint Petersburg: pri Imperatorskoye Akademii Nauk, 1780. (In Russian).
9. Safonova A. A. Moskovskaya redakciya operi A.E.M. Gretry «Braki samnityan» [The Moscow Version of Grétry's *Les mariages samnites*]. In: *The Journal of Moscow Conservatory*, 2018, no. 3 (34), pp. 78–107. (In Russian).
10. Safonova A. A. Fenomen peremestchenia operi v inokulturnuyu sredu: XVIII vek, sheremetevskie redakcii [The Phenomenon of Introduction of an Opera to Foreign-Language Culture: 18th Century, Sheremetev's Versions]. In: *The Journal of Russian Society for Theory of Music*, 2017, issue 2 (18), pp. 49–69. (In Russian).
11. Smirnov A. V. Pervaya russkaya biografija Dzhovanni Paiziello i eyo avtor [The First Biography of Giovanni Paisiello and It's Author]. In: *Art of Music. Theory and History*, 2021, no. 24, pp. 8–37. (In Russian).
12. Fedorov V. V. *Repertoire of the Bolshoi theater, 1776–1955*; so vstupitelnoy statiey V. P. Nechayeva [with introduction by V. P. Nechayev]. T. 1: 1776–1856. New York: Ross, cop. 2001. (In Russian).
13. Framery N. E. *Infanta Zamory: Comedya v treh deystviyakh s peniem. Sochinennaya G. Framery... Musika sochineniya G. Paizello. Perevedena s franzuskago, 1784 goda* [*Infante de Zamora: Comedy in Three Acts with Singing. Text by M. Framery. Music by M. Paisiello. Translated from French in 1784*]. Moscow: Typ. F. Gippiusa, [1784]. (In Russian translation).
14. Grétry A. E. M. *Mémoires, ou Essais sur la musique: 3 volumes / par Grétry*. Nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J. H. Mees. Vol. 1. Bruxelles: Wahlen, 1829.
15. Robinson M. F., Hofmann U. *Giovanni Paisiello: A Thematic Catalogue of His Works*. Vol.1: Dramatic works. Stuyvesant: Pendragon Press, 1991.
16. Schraffl I., Niubo M. Paisiello's La Frascata: Dramaturgical Transformations on Its Journey Through Central Europe. In: *Musicologica Austriaca: journal for Austrian Music Studies* (January 29, 2017). Available at: <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/30> (accessed 30.01.2022).

Сафонова Александра Анатольевна

кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Научно-исследовательский центр методологии исторического музыкознания, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Alexandra A. Safonova

PhD, Researcher, Research Centre of Methodological Studies in Historical Musicology, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

sashasafon@mail.ru