

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

На правах рукописи

Сафонова Александра Анатольевна

**МОСКОВСКИЕ ВЕРСИИ ОПЕР АНДРЕ ГРЕТРИ  
И ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ  
(ПОСЛЕДНЯЯ ЧЕТВЕРТЬ XVIII ВЕКА)**

**Том I**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Специальность 17.00.09 — Теория и история искусства

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель —  
доктор искусствоведения,  
профессор Михаил Александрович Сапонов

Москва — 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

## Том I

ВВЕДЕНИЕ .....	5
ЧАСТЬ 1. ОРИГИНАЛ И ЕГО ИНОКУЛЬТУРНЫЕ ВЕРСИИ: ОПЕРЫ ГРЕТРИ ВО ФРАНЦИИ И ЗА ЕЁ ПРЕДЕЛАМИ.....	31
Глава 1. Андре Гретри и музыкальная жизнь Франции.....	31
1.1. Столичные музыкально-театральные миры последней трети XVIII века.....	31
1.1.1. Придворный театр и театр Внутренних покоев .....	31
1.1.2. Театр Королевы в Версале .....	33
1.1.3. Частные, салонные театры .....	37
1.1.4. Королевские театры Парижа и реформа Дени Дидро.....	39
1.1.5. Королевская академия музыки (Опера) и преобразования её репертуара .....	46
1.1.6. Театр итальянской комедии и становление драмы .....	50
1.2. Опера с диалогами и опера с речитативами Гретри.....	57
1.2.1. Андре Гретри в парижской Королевской академии музыки (оперы с речитативами) .	57
1.2.2. Андре Гретри в Театре итальянской комедии (оперы с разговорными диалогами).....	68
1.2.2.1. Гретри и преобразование оркестра Театра итальянской комедии .....	68
1.2.2.2. Соотношение вокальной и оркестровой партий в операх с диалогами Гретри	72
1.2.2.3. Вокальный ансамбль в операх с диалогами Гретри.....	74
1.2.2.4. Литературные жанры, воплощенные в операх с диалогами Гретри .....	77
Глава 2. Феномен перемещения оперы в инокультурную среду: прижизненные постановки произведений Гретри в Европе .....	80
2.1. Оперы Гретри в театрах Франции и Бельгии.....	80
2.2. Постановки опер Гретри в нефранкофонных странах Европы.....	85
2.2.1. Оперы Гретри в европейских театрах .....	85
2.2.2. Произведения Гретри в немецкоязычных странах .....	88
2.3. Гретри в России в XVIII – начале XIX веков .....	93
2.3.1. Опера в программе «гуляния» .....	93
2.3.2. Постановки в Санкт-Петербурге .....	94
2.3.3. Гретри на сцене частных (домашних, усадебных) театров .....	98
2.3.4. Оперы Гретри в московском Петровском театре.....	103
2.3.5. Данные о московских версиях опер Гретри последней четверти XVIII века по косвенным источникам (переводное либретто, описи костюмов и пр.).....	106

Часть 2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ ФРАНЦУЗСКИХ ОПЕР В ТЕАТРЕ ГРАФОВ ШЕРЕМЕТЕВЫХ.....	120
Глава 3. Шереметевские версии опер французских композиторов.....	120
3.1. «Деревенский колдун» Жан-Жака Руссо .....	120
3.2. «Три откупщика» Николя-Александра Дезеда .....	126
3.3. «Алина, Королева Гольконская» Пьер-Александра Монсиньи .....	131
3.4. «Аземия» Николя-Мари Далеирака (д'Алейрака) .....	138
3.5. «Роза и Колась» Пьер-Александра Монсиньи .....	142
Глава 4. Шереметевские версии опер Андре Гретри .....	146
4.1. Либретто оперы «Браки самнитянь» и его перевод.....	146
4.2. Московская музыкальная редакция оперы «Браки самнитянь» .....	164
4.3. Декламация в шереметевских редакциях опер «Опыт дружбы», «Говорящая картина» и «Браки самнитянь» Андре Гретри .....	200
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	212
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ .....	221
РУКОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ .....	222
СТАРОПЕЧАТНЫЕ НОТЫ.....	226
ЛИТЕРАТУРА.....	228
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	266

## **Том II: ПРИЛОЖЕНИЯ**

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ИЛЛЮСТРАЦИИ.....	4
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ТАБЛИЦЫ.....	22
Таблица 1.1. Оперы Андре-Эрнест-Модеста Гретри для труппы Королевской академии музыки (после 1789 года – Театр искусств) в Париже.....	23
Таблица 1.2. Произведения Андре-Эрнест-Модеста Гретри для труппы Театра итальянской комедии в Париже.....	28
Таблица 2.1. Вокальные номера в русской версии оперы «Говорящая картина».....	36
Таблицы 3.1 – 3.5. Московские (шереметевские) версии опер французских композиторов.....	37
Таблица 3.1. Жан-Жак Руссо «Деревенский колдун» (Le Divin du village), 1782.....	40
Таблица 3.2. Николя-Александр Дезед «Три откупщика» (Les Trois fermiers), 1784 .....	53
Таблица 3.3. Пьер-Александр Мосиньи «Алина, Королева Гольконская» (Aline, Reine de Golconde), 1786.....	79

Таблица 3.4. Николя-Мари д'Алейрак (Далейрак) «Аземия» (Azémia ou les sauvages), 1789 – 1790.....	93
Таблица 3.5. Пьер-Александр Монсиньи «Роза и Колась» (Rose et Colas).....	101
Таблицы 4.1 – 4.4. Шереметевские версии опер Андре Гретри.....	110
Таблица 4.1. Сопоставление текстов либретто оперы «Браки самнитян» разных редакций.....	111
Таблица 4.2. Музыкальные номера шереметевской редакции оперы «Браки самнитянь».....	120
Таблица 4.3. Шереметевская редакция оперы «Браки самнитянь» Андре Гретри, 1785.....	121
Таблица 4.4. «Опыт дружбы» и «Говорящая картина».....	189
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ЛИБРЕТТО.....	192
Говорящая картина.....	192
СИНОПСИСЫ ЛИБРЕТТО.....	214
Браки самнитян.....	214
Двое скупых.....	215
Земира и Азор.....	216
Люсиль.....	218
Опыт дружбы (Испытание дружбы).....	218
Сильван.....	220
Антошина свадьба (Свадьба Антонио).....	221
Аземия.....	222
Алина, Королева Голкондии.....	223
Деревенский колдун.....	224
Роза и Колас.....	224
Три откупщика.....	224



## ВВЕДЕНИЕ

Оперы Андре-Эрнест-Модеста Гретри (1741 – 1813) сыграли особую роль в истории театра графов Шереметевых. Их показы в подмосковных усадьбах неоднократно приурочивали к торжественным приёмам или большим праздникам, сопровождавшимся «гуляниями», в которых участвовали представители разных сословий. Об этих праздниках остались документальные свидетельства. Главным «парадным» спектаклем шереметевского театра стала опера «Браки самнитянь» Андре Гретри на либретто Барнабе Фармиана Дюрозуа в переводе на русский язык Василия Григорьевича Вороблевского. Именно её, как свидетельствовал граф Николай Петрович Шереметев (1751 – 1809) в письме парижскому корреспонденту Ивару<sup>1</sup>, Императрица Екатерина II назвала лучшим спектаклем, который ей когда-либо устраивали<sup>2</sup>. Этот факт тем более примечателен, что в Париже эта опера Гретри не относилась к числу популярных. Закономерно встает целый ряд вопросов. Чем обусловлен выбор графом Н. П. Шереметевым этой оперы к постановке? Было ли это произведение преобразовано и какова степень его русификации? Все ли французские оперы в это время (последняя четверть XVIII века) подвергались на московской земле русификации в равной степени? Каков характер изменений? Появились ли самобытные черты? Сходны ли условия московских постановок с парижскими? Влияла ли атмосфера московских и подмосковных «гуляний» на восприятие произведений?

Надо признать, что наиболее показательные свойства и результаты взаимодействия форм бытования французского и русского музыкально-театрального искусства в XVIII веке не всегда становились предметом серьёзного научного исследования. Перемещение музыкально-театрального произведения через государственные, культурные границы нередко сопровождается его преобразованием. Одни характерные черты (иногда даже значимые) утрачиваются, но обретаются новые, самобытные. В результате формируется произведение,

---

<sup>1</sup> Встречается двойное написание на французском языке: Hivart и Hivard. Ивар был принят виолончелистом в Королевскую академию музыки в Париже в 1763 году. Когда граф Николай Петрович Шереметев останавливался в Париже (1772), Ивар давал ему уроки игры на виолончели. Видимо, этим временем и следует датировать начало консультаций Ивара по музыкально-театральному делу.

<sup>2</sup> В письме от 5 / 16 ноября 1787 года граф Н. П. Шереметев писал Ивару: «Её Величество сказала с обыною доброю, что это был самый великолепный и приятный спектакль из всех, какие ей когда-либо устраивали» [130, с. 445].

становящееся частью той художественной культуры, в которую оно привносится. Отсюда и предпринятый в данной диссертации исследовательский акцент на феномене перемещения оперы в инокультурную среду.

Казалось бы, жизнь музыкально-театрального произведения всегда сопровождается его видоизменением вслед за сменой исполнителей, но это не говорит о формировании «нового» произведения. Сами композиторы при жизни отмечали неизбежную трансформацию оперы на театральной сцене. Так Андре Гретри писал, что в ходе репетиций и от спектакля к спектаклю, по мере того как артисты проникались произведением, воплощавшееся на сцене всё больше соответствовало его замыслам, и, напротив, по мере обновления состава исполнителей произведение многое утрачивало [120]. Вместе с тем, известно, что граф Н. П. Шереметев стремился к созданию в Москве аналога парижского оперного театра, хотя и предпочитал ставить французские оперы в переводе. Заметим, что сам феномен переводных версий опер в отношении XVIII века совершенно иной, чем в первой половине века XX, когда повсеместно ставились оперы в переводах на национальные языки. В режиссёрской практике перестановка номеров, купюры делались всегда, но в XVIII веке при переводах была своя специфика, и преобразования могли быть радикальными, но не такими, как мы наблюдаем в современной авангардной режиссуре. Таким образом, проведен анализ московских версий опер Андре Гретри и его современников (из европейской франкофонной среды) последней четверти XVIII века из репертуара театра графов Шереметевых.

**Актуальность выбранной темы исследования** обусловлена особым общественным вниманием к сохранению национального культурного наследия (в том числе ценного старинного театра). Важным моментом названной тенденции стала концепция сохранения также и нематериального культурно-художественного наследия (языка, исполнительских искусств, обычаев, обрядов, празднеств и т. д.). В соответствии с Конвенциями ЮНЕСКО «Об охране всемирного культурного и природного наследия» (1972), «Об охране нематериального культурного наследия» (2003), «Об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения» (2005), элементы этой же концепции вошли и в основы культурной политики России<sup>3</sup>. Именно к особо ценному **нематериальному наследию** относятся и музыкальные спектакли в театре графов Шереметевых, которые целиком или фрагментами можно было бы представлять и в наши дни благодаря тому, что на территории Москвы сохранился уникальный для Европы и всего Мира памятник архитектуры — деревянный оперный театр XVIII века в усадьбе Останкино<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> См.: Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г.

<sup>4</sup> В настоящее время ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба Останкино».

**Степень разработанности темы.** Феномен перемещения французской оперы в художественную среду московского и подмосковного усадебных обществ в научной литературе до настоящего времени не разрабатывался. Изучение истории французской оперы как таковой в Москве и подмосковной усадьбе последней четверти XVIII века состояло в следующем:

1) Выявление московских и подмосковных частных театров, на сцене которых ставились французские оперы.

2) Каталогизация репертуара и уточнение дат премьер произведений.

3) Выявление в архивных и музейных фондах документов и объектов, связанных с музыкально-театральной деятельностью рассматриваемого периода.

Это нашло отражение в составлении списков крепостных театров и оркестров, а также репертуарных списков этих театров и соответствующих перечней. Но порой и эти данные оказываются неполными, а иногда и противоречивыми, что показывает необходимость внесения уточнений даже в общепризнанные опубликованные каталоги.

Сами же источники — русские рукописные нотные материалы, рукописные и старопечатные переводные либретто — в их сопоставлении с французскими оригиналами ранее не исследовались.

Музыкальные произведения Андре Гретри играют значимую роль не только в истории театра графов Шереметевых, но и в истории французской оперы последней трети XVIII — первой половины XIX веков. Напомним, что оперное наследие Гретри разделяется на оперы с разговорными диалогами (оперы с диалогами) и целиком музыкальные спектакли — оперы с речитативами. Напомним, что во второй половине XVIII века это два разных жанровых направления. Они сложились в разной художественной среде, порождены разными обстоятельствами, у них разные жанровые идеалы. Именно для подчеркивания этой жанровой разницы здесь и далее в работе используются термины «опера с (разговорными) диалогами» (вместо «комическая опера», перевод с фр. «opéra-comique»)<sup>5</sup> и «опера с речитативами» (полностью музыкальные спектакли из репертуара парижской Королевской академии музыки, или Оперы).

Оперы с диалогами Гретри изучены достаточно хорошо. Это нашло отражение в зарубежных диссертационных исследованиях, а также в публикации как отдельных статей, так и целых монографий, прежде всего, на французском и английском языках. При этом почти не

---

<sup>5</sup> Напомним, что в исторической реальности «опера-комик» (фр. opéra-comique) — это не всегда произведение комическое по своему характеру, но, напротив, особенно в рассматриваемый период, серьёзное. Тогда как комедия (фр. comédie) — это не только оперы с диалогами, но и оперы с речитативами. Обращает на себя внимание тот факт, что для человека XVIII века оперный жанр ассоциировался с определённым театром, где это произведение ставилось.

рассматривалась драматургическая роль оркестровой партии с её специфическими тонкостями — детализацией ритмических штрихов, нюансов тембра и т. д. В публикациях на русском языке освещаются лишь некоторые, наиболее популярные оперы с диалогами Гретри.

Оперы с речитативами Гретри из репертуара парижской Королевской академии музыки изучены недостаточно даже в зарубежном музыковедении. Если признается ведущая роль Гретри в формировании французской оперы с разговорными диалогами последней трети XVIII века, ставшей классическим образцом жанра, то его роль в реформе парижской Оперы второй половины XVIII века в зарубежных трудах освещена слабо, а в публикациях на русском языке почти не рассматривалась. Монографии о творчестве Гретри на русском языке нет.

**Объект** научного исследования — бытование опер Гретри и его французских современников в московской музыкальной жизни последней четверти XVIII века. Под бытованием понимается как жизнь самих произведений, так и их роль в формировании художественной культуры столичного французского, московского и подмосковного усадебного обществ, в обмене художественными ценностями между Парижем и Москвой. Под московскими постановками понимаются как спектакли публичных и домашних («домовых») театров Москвы, так и те, что устраивались в подмосковных усадьбах. В XVIII веке в московских театрах готовились к постановке не только оперы с диалогами, но и оперы с речитативами. В работе идёт речь о произведениях обоих жанров, для краткости иногда объединяемых одним термином «опера».

**Предметом** исследования стали московские редакции опер Гретри и его французских современников из репертуара театра графов Шереметевых; и их приобретённые самобытные черты по сравнению с оригинальными версиями.

**Материалами** исследования послужили:

- 1) Оперы Андре Гретри с речитативами и с разговорными диалогами:
  - a) представленные на сцене московских и подмосковных усадебных театров в последней четверти XVIII — начале XIX века;
  - b) предполагавшиеся графом Н. П. Шереметевым к постановке;
  - c) ставившиеся в зарубежных переводных — немецких — редакциях.
- 2) Московские редакции опер Гретри и его французских современников:
  - a) сохранившиеся рукописные нотные материалы — фрагменты партитур, так называемые «репетиторы»<sup>6</sup>, и отдельные партии опер французских композиторов из фондов графов

---

<sup>6</sup> Термин «репетитор» используется вслед за Галиной Викторовной Копытовой. В статье «Шереметевское собрание» им исследовательница обозначает нотные материалы, в которых помимо строк с вокальными партиями записана также партия баса и партия верхнего облигатного инструментального голоса, как правило, первой скрипки или

Шереметевых в сопоставлении с оригинальными гравированными экземплярами XVIII века;

- b) старопечатные русские переводные либретто (или их рукописные копии) в сопоставлении со старопечатными французскими либретто опер Гретри и его современников из репертуара московских театров.
- 3) Документальные свидетельства о постановках опер французских композиторов в театре графов Шереметевых:
- a) сообщения в прессе;
  - b) мемуары современников;
  - c) описи театральных костюмов и театральных декораций, а также сохранившиеся в архивных фондах эскизы и предметы театральных костюмов и декораций;
  - d) переписка графа Н. П. Шереметева с парижским корреспондентом — виолончелистом парижской Королевской академии музыки Иваром.
- 4) Литературные труды Андре Гретри.
- 5) Теоретические и критические труды либреттистов, с которыми работал Гретри.

**Цель** исследования — выявить феномен перемещения оперы в иную художественную среду на примере преобразований и самобытных черт в московских версиях опер Андре Гретри и его современников в последней четверти XVIII века для использования результатов исследования в возможных реконструкциях исторических спектаклей в музеях-усадьбах Останкино и Кусково.

Для достижения поставленной цели ставились следующие **задачи**:

- по литературным источникам и архивным документам определить французский репертуар (осуществлённые постановки) московских театров, прежде всего, театра графов Шереметевых, игранный в последней четверти XVIII века (заметим, что под французским репертуаром подразумеваются произведения композиторов, для которых французский язык был родным; произведения итальянских и немецких композиторов, работавших во Франции и сочинявших музыку на французское либретто, не рассматривались);
- дать представление об основных музыкально-театральных центрах Франции;
- кратко охарактеризовать явление французского частного театра;
- выявить роль произведений Гретри (опер с речитативами и опер с диалогами) в осуществляемой реформе французского музыкального театра, предложенной Дени Дидро;

---

первой флейты [148]. Подобные материалы Евгений Михайлович Левашёв называл «валовой партией». Как он указывал, «это нечто среднее между партитурой и дирекционом: вокальные партии, “окаймленные” партиями первой скрипки (наверху) и басов (внизу)» [156, с. 9].

- проследить трансформацию опер Гретри при переносе в иную, провинциальную, но франкоязычную среду;
- сравнить репертуарные списки опер Гретри, поставленных в переводе на национальные языки в некоторых европейских странах, с московским перечнем;
- охарактеризовать роль французской оперы в художественной жизни Москвы в последней четверти XVIII века и сопоставить особенности бытования французской оперы в Москве с особенностями её бытования в Санкт-Петербурге, губернских городах, дворянских усадьбах;
- провести анализ редакций опер с диалогами Гретри в Петровском театре на материале оригинальных и русских переводных старопечатных либретто, французских гравированных партитур;
- объяснить вероятные причины выбора репертуара графом Н. П. Шереметевым;
- определить сохранность и идентифицировать нотные материалы московских редакций французских опер в фондах графов Шереметевых, рассредоточенных в различных хранилищах;
- провести сравнительный текстологический анализ нотных рукописных материалов московских версий и французских оригиналов и выявить особенности преобразований;
- провести сравнительный анализ переводного и оригинального либретто исследуемых произведений на предмет выявления купюр и, напротив, добавлений;
- сопоставить роль отдельных произведений Гретри как в творчестве композитора, так и в музыкальной жизни Парижа и Франции, с их ролью в художественной жизни Москвы и подмосковной усадьбы, в том числе в контексте «гуляний»;
- дать характеристику шереметевским редакциям опер Гретри, их самобытности;
- выявить особенности трансформации вокального стиля Гретри в московских редакциях его опер на основе анализа нотных материалов;
- определить необходима ли редакция перевода В. Г. Вороблевского в случае реконструкции постановок опер Гретри на сцене останкинского театра в наши дни;
- выяснить, нужно ли сохранять особенности орфографии в подтекстовочной строке при подготовке русских рукописных нот к публикации;
- предложить варианты показа в современных условиях старинных (XVIII в.) форм бытования московских редакций французских опер (имеется в виду не только представления на сцене, но и их репетиционная подготовка в повседневной жизни).

#### **Научная новизна.**

1. Впервые московские редакции французских опер последней четверти XVIII века рассматриваются как феномен перемещения оперы в иную художественную среду.

2. Впервые российское бытование опер Гретри рассмотрено в контексте московских и подмосковных «гуляний».
3. Впервые проведен сравнительный текстологический анализ музыкальных редакций опер французских композиторов в театре графов Шереметевых и их парижских оригиналов: «Браки самнитянь»<sup>7</sup> Андре Гретри, «Деревенский колдун»<sup>8</sup> Жан-Жака Руссо, «Три откупщика» Николя-Александра Дезеда, «Алина, Королева Гольконская» и «Роза и Колась» Пьер-Александра Монсиньи и «Аземия» Николя-Мари Далеярака, и выявлены характерные черты преобразований в московских редакциях этих опер: определена степень трансформации драматургического действия в целом и отдельных мизансцен, охарактеризованы изменения, обусловленные сменой просодии, в том числе в сопоставлении с аналогичными изменениями в немецких редакциях и пр.
4. Впервые установлено, что прозаический текст, выполненный В. Г. Вороблевским, стал переводом не прозаической, а стихотворной версии оперы «Браки самнитянь» на либретто Б. Ф. Дюрозуа.
5. Впервые охарактеризованы редакции опер с диалогами Гретри в Петровском театре.
6. Впервые сопоставлено наличие переводных версий опер Гретри в репертуаре столичных театров некоторых европейских стран с московским репертуарным списком. Определены повсеместно популярные произведения и ставившиеся только в Москве, в том числе выявлена особая роль опер Гретри в театре графов Шереметевых.
7. Впервые нотные рукописи московских редакций опер французских композиторов рассматриваются как источник фиксации произносительной нормы русского сценического языка последней четверти XVIII века.

**Теоретическая значимость работы** заключается в том, что на примере московских редакций французских опер последней четверти XVIII века разработан исследовательский и отчасти методический подход к феномену перемещения оперы как художественного

---

<sup>7</sup> В современном переводе «Les Mariages samnites» должны были бы звучать как «Браки самнитов» (в литературе встречается также: «Самнитские свадьбы» и «Брак самнитской»). Но в тексте диссертации используется переводное название этой оперы согласно старопечатному либретто XVIII века. Старинная орфография используется в том случае, когда речь идёт о русской редакции этой оперы. В отношении других опер Гретри и его французских современников принято иное решение. Когда речь идёт об оригинальной французской версии, то даётся современный вариант перевода. Когда упоминается русская версия, то название приводится согласно тому, как оно зафиксировано в рукописных нотных материалах, или в старопечатном либретто, или в других документальных свидетельствах эпохи.

<sup>8</sup> В этом случае используется современная орфография, так как репетитор шереметевской версии [37] утратил титульный лист, а рукописное либретто и вовсе не сохранилось. В описи графской библиотеки опера называлась «Колдунь» [187, с. 406, 522, 529]. В рукописных материалах чаще встречается: «Калдунь».

произведения в инокультурную среду. Освещены вопросы трансформации музыкального произведения при смене просодии. Подчеркнута важность рукописных нотных материалов московских редакций опер как источника для исторического языкознания.

**Практическая значимость работы.** Результаты исследования могут быть использованы:

- при реконструкции французских оперных спектаклей из репертуара московских театров последней четверти XVIII века на сцене останкинского театра и на территории усадьбы Кусково, а также в иных исторических музейных комплексах и театральных площадках;
- при разработке примеров бытования французской оперы в художественной жизни Москвы и подмосковной усадьбы последней четверти XVIII века как представления нематериального культурного наследия в форме музыкальной экскурсии, исторического концерта или спектакля в московских и подмосковных музеях и музеях-усадьбах;
- при подготовке к публикации рукописных нот московских редакций французских опер последней четверти XVIII века;
- при подготовке к публикации комментированного издания переписки графа Н. П. Шереметева с Иваром;
- в аутентичном исполнении, в том числе при изучении истории произносительной нормы русского театрально-сценического языка;
- при подготовке партий (оригинальных и переводных версий) вокалистами, а также в учебно-методических целях;
- в дальнейших исследованиях русского и французского искусства XVIII века и обмена художественными ценностями между Францией и Россией;
- в курсах лекций для студентов музыкальных ВУЗов и циклах общедоступных просветительских бесед и лекций-конcertов по истории французской музыки, французского театра, европейского и русского искусства последней трети XVIII – начала XIX веков, по истории домашнего музицирования.

**Методология и методы исследования.** Исследование феномена переноса французской оперы в художественную среду московского общества последней четверти XVIII века проводилось на основе искусствоведческого анализа всех слагаемых оперного спектакля как художественного произведения и историко-культурного события. Во Франции на момент приезда Андре Гретри в Париж в ноябре 1767 года сложилась своя концепция синтеза искусств в опере. Многообразие составляющих оперного спектакля определило необходимость использовать системный подход, комплексные методы исследования, в том числе языковедческие, текстологические. Для работы с литературными памятниками (либретто) использованы принятые в либреттистике и общем литературоведении подходы, основанные на анализе поэтических приёмов. В отношении



московских редакций опер французских композиторов применялись методы источниковедческого анализа. При сопоставлении московских и оригинальных версий опер использован компаративный, или сравнительно-исторический метод. При анализе партитур применялся метод экстраполяции. Само исследование стало возможным благодаря развитию информационных технологий<sup>9</sup>.

**Методика исследования и обзор литературы.** Основная проблема перемещения французского музыкального спектакля в среду московского дворянского театра ранее не рассматривалась, а обозначенный выше круг проблем и задач затрагивался лишь отчасти, но существует достаточно обширный комплекс литературы обзорного и справочно-энциклопедического характера. Присутствие французской оперы в Москве и подмосковной усадьбе в последней четверти XVIII века освещалось в работах Роберта-Алоиза Моозера [376 – 379]. Однако из-за частых фактических ошибок приводимые им данные нуждаются в уточнении. В работе над обзорными разделами исследования использован очерк о положении французской оперы в XVIII веке в Санкт-Петербурге и Москве, представленный Еленой Филипповной Бронфин в лекционном материале [105]. Изучаемый сюжет кратко освещается и в монографии Мишеля Максимовича [373].

Большая часть исследований посвящена формированию и уточнению французского репертуарного списка в России. Музыкаловедческие и эстетические аспекты рассматривались мало. Следует отметить работы Григория Борисовича Бернандта «Словарь опер...» [425], Тамары Николаевны Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века...» [163], Ольги Евгеньевны Левашёвой «Французская комическая опера» [160], Всеволода Николаевича Всеволодского-Гернгросса «Русский театр второй половины XVIII века» [117], Сергея Владимировича Литвинова по истории культурного обмена между Россией и западноевропейскими странами в XVI – XIX веках [164]. В сборниках «Опера XVII – XVIII веков» [172], «Россия – Европа. Контакты музыкальных культур» [203], «Россия – Франция. Век просвещения: русско-французские культурные связи» [204], «Созвездие славных имен» [216], «Русская комедия и комическая опера XVIII века» [205], «Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы» [206], «Музыка и музыкальный быт старой России» [181], работе Ии Дмитриевны Немировской [182], в ряде учебных пособий<sup>10</sup> освещается не только присутствие французской оперы в России XVIII века, но и её влияние на формирование русской

<sup>9</sup> Электронная библиотека Gallica BNF предоставляет свободный доступ к электронным копиям старопечатных и рукописных литературных и нотных материалов XVIII века и возможность сохранять электронную копию. В результате сопоставление французского оригинала с рукописными материалами московских версий можно осуществлять в архивах на месте.

<sup>10</sup> Например, Рыцарева М. Г. Русская музыка XVIII века (Москва, 1987) и др.

оперы и на русское искусство в целом. Многотомный энциклопедический словарь «Музыкальный Петербург. XVIII век» [430] и справочные издания: «Драматический словарь...» [124], «Российский театр...» [202] содержат информацию по исполняемому репертуару и исполнителям XVIII века. Сведения о постановках в Петербурге можно почерпнуть из издания «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ» [100].

В освещении вопросов истории театра в XVIII веке на московской земле во многом опирались на известные работы Людмилы Михайловны Стариковой «Москва стародавняя» [219], «Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII века» [220], а также её статью «К истории русского театра» [218] и на публикации других авторов в сборнике «Мир – Театр. Архитектура и сценография в России» (2017) [175]. При рассмотрении контекста московских постановок оказались полезными положения, разработанные Мариной Владимировной Коротковой и Верой Ивановной Юдиной на другом материале, в том числе не музыкальном. Первая исследовательница воссоздает повседневную культуру московского дворянства в XVIII – первой половине XIX веков [150], вторая – музыкальную культуру российской провинции [229]. В диссертации Надежды Александровны Яранцевой содержатся переключки со сходной проблематикой – поднимаются вопросы преемственности и взаимовлияния культур в художественной жизни общества того времени [233].

Представление о театральной и праздничной жизни московского общества последней четверти XVIII века составлено на основе литературы, хронологически близкой изучаемому периоду и использующей материалы, ныне не всегда доступные, частью утраченные во время пожара Москвы в Отечественной войне 1812 года, а также на протяжении XIX века. Большая часть архивов (особенно рукописных архивов личных фондов) утрачена в ходе революций 1917 года, гражданской войны, а также в период Великой отечественной войны. Речь идёт об известных работах Михаила Ивановича Пыляева [195 – 197], Сергея Михайловича Любецкого [167; 168], воспоминаниях Елизаветы Петровны Яньковой, записанных её внуком Дмитрием Дмитриевичем Благово (в монашестве Пимен) [103], а также «Описи библиотеки находившейся въ Москвѣ, на Воздвиженкѣ, въ домѣ графа Дмитрія Николаевича Шереметева до 1812 г.» [187]. Источниковедческим подспорьем в отношении лакун послужила статья Галины Викторовны Копытовой «Шереметевское собрание» [148]: в ней освещена судьба архива нотных материалов фонда графов Шереметевых из Фонтанного дома<sup>11</sup>. Почти одновременно с исследованием

<sup>11</sup> Г. В. Копытова указывает, что первой работой об истории театра графов Шереметевых стала книга П. А. Бессонова «Прасковья Ивановна графиня Шереметева, ее народная песня и родное село Кусково» (Москва, 1872), в которой приводятся данные о постройке и оборудовании театральных зданий, о труппе и репертуаре, о составе музыкальной библиотеки. Исследовательница также упоминает, что работа Бессонова основана на материалах семейного архива графов Шереметевых, и что проверить точность сведений сложно, так как большую

Г. В. Копытовой издан каталог «Репертуар крепостного театра Шереметевых» Лии Александровны Лепской [162]. В нём приведены подтвержденные архивными материалами данные на основе работ Петра Алексеевича Бессонова «Прасковья Ивановна графиня Шереметева, её народная песня и родное село Кусково» (Москва, 1872), Владимира Константиновича Станюковича «Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века» (Москва, 1886, 1927) [217], упомянутых выше трудов Р.-А. Моозера, и не во всем точной монографии Надежды Алексеевны Елизаровой «Театры Шереметевых» с приложением переписки графа Н. П. Шереметева с парижским корреспондентом Иваром в переводе на русский язык Владимира Константиновича Станюковича [130]. Уточнён репертуарный список, даты премьер и повторных показов спектаклей шереметевского театра с указанием на архивные документы, служащие доказательством осуществления постановки. Тем не менее, анализ названной выше «Описи библиотеки...» [187] показывает, что и каталог Л. А. Лепской требует уточнения<sup>12</sup>. В отношении постановок отдельных произведений Г. В. Копытова и Л. А. Лепская делают, порой, противоположные выводы. Поэтому за достоверные в настоящей работе принимались те, что сделаны на основе анализа нотных материалов. Сведения о личности графа Н. П. Шереметева, его предпочтениях и музыкальных предприятиях приведены в коллективном сборнике «Граф Николай Петрович Шереметев» [114].

В поиске свидетельств эпохи важнейшими информационными источниками стали справочные издания: «Воспоминания и дневники XVIII – XX вв.» [426], «Архивы России» [424], труды Андрея Григорьевича Тартаковского [434], материалы исследований научных

---

часть документов он не возвратил, или они были утрачены позднее. Второй – стала работа В. К. Станюковича «Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века», изданная в журнале «Русская старина» в 1886 году и переизданная в 1927 году. Эту работу продолжила Н. А. Елизарова – монография «Театры Шереметевых» (1944) с публикацией переписки графа Н. П. Шереметева с Иваром. Как отмечает Г. В. Копытова, раздел, посвящённый театру Шереметевых, в трехтомной монографии Р.-А. Моозера «*Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe s.*» (Geneve, 1948 – 1951), основан на материале книг Бессонова и Станюковича без учета монографии Елизаровой. Она подчеркивает, что Моозер для составления каталога пользовался косвенными источниками [148].

Первое описание шереметевскому собранию в фонде Кабинета рукописей РИИИ дано самой Г. В. Копытовой. Исследовательница утверждает: «По своему составу шереметевское нотное собрание нашего института перекликается со списком произведений, входивших в музыкальную библиотеку Николая Петровича, представленным в книге Станюковича (в этот список включено 90 названий). Похожий список опубликовал в своей летописи Моозер (в нём 100 названий с ценными указаниями, какие из них были представлены в виде рукописей). Можно с абсолютной уверенностью утверждать, что ни Станюкович, ни Елизарова, ни Моозер шереметевского нотного собрания не видели и с ним не работали. Таким образом, настоящий обзор является первым опытом характеристики нотной музыкальной библиотеки Шереметевых не по косвенным свидетельствам, а de visu. В него входит описание материалов с грифом “Из книг графа Николая Петровича Шереметева”» [148, с. 209].

<sup>12</sup> Л. А. Лепской не учтена, по крайней мере, одна опера Гретри (подробнее см.: 209).

сотрудников музея-усадьбы Останкино [53]. Здесь же следует назвать не лишённые субъективности трактовки исследования жизни и творчества Прасковьи Ивановны Жемчуговой, написанные Дугласом Смитом [215] и Натальей Николаевной Поповой [192].

В решении вопросов реконструкций в ходе исследования опирались на известную работу Евгения Михайловича Левашёва [158], предлагающую полную классификацию способов, существующих и необходимых методов для профессиональной реконструкции старинного произведения. Полезными стали сведения монографии Иры Фёдоровны Петровской, посвященной архивам музыкальных фондов России [191], а также её критико-методический очерк «За научное изучение истории!» [190]. В нём исследовательница подчеркивает, что без картины художественной жизни не может стать полноценным образ эпохи, а сама история художественной жизни – создание произведений искусства и их бытование, их роль в жизни людей, вызванные ими мысли и чувства, как их толковали – изучена крайне недостаточно [190, с. 99]. При этом задачу историка художественной жизни она видит в воспроизведении явлений этой жизни в связи с отношением к ним общества.

Частный театр изучен меньше, чем придворный. Татьяна Александровна Дынник обобщила сведения о городских и усадебных частных театрах в сводной таблице [127]. В приложении известной монографии Израиля Марковича Ямпольского приводится перечень крепостных оркестров России [232]. Репертуар и жизнь московского Петровского театра стали предметом двухтомного справочного издания Василия Васильевича Фёдорова [224] и монографии Ольги Эммануиловны Чайновой [227]. Представление о том, каким был Петровский театр даёт издание его архитектурных чертежей Михаилом Егорьевичем Медоксом (Маддоксом) [173]. Справочную информацию можно отчасти почерпнуть и на интернет-ресурсах<sup>13</sup>.

Материалом для контекстных сопоставлений послужили статьи и монографии целого ряда современных авторов, в том числе их подход к анализу и отбору архивных данных [54; 112; 113; 115; 125; 126; 128; 133 – 135; 151; 153; 155; 184 – 185; 194; 208; 214; 223; 230; 231]. В начале 2017 года вышло издание «Мир – театр. Архитектура и сценография в России» [175], в котором впервые архитектура и строительство зрелищных сооружений рассматривается совместно с театральным действием и освещается история театральных пространств от эпохи барокко до настоящего времени. Об исполнении произведений Гретри кратко упоминается в издании «Кусково и Останкино» [154], а также в ряде диссертационных исследований<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> История Большого театра в период деятельности антрепризы Медокса освещается и на страницах электронных ресурсов. Их сведения [466 – 468; 470; 472] оказались полезными при первоначальном сборе информации.

<sup>14</sup> Речь идёт о диссертационных исследованиях различных аспектов культуры и музыкально-театрального искусства России XVIII – XIX веков. Как например, О. Е. Казьминой «Музыкальная культура Тамбовского края, 1786 – 1917» (Москва, 2000), А. В. Вострякова «Взаимодействие русской и французской культур в российской городской среде:

В зарубежных исследованиях вопросы бытования французской оперы с разговорными диалогами за пределами Франции рассматривал Брюс Алан Браун [253]. В работе «Распространение и влияние комической оперы в Европе в XVIII веке» он не ставит проблемы перемещения спектакля в иную художественную среду и не проводит культурологических сопоставлений, ограничившись кратким обзором присутствия французской оперы с разговорными диалогами в европейских странах (Австрии, Великобритании, Германских государствах, России, Испании) и во франкоговорящих регионах Нового Света (Квебек и Новый Орлеан). При этом повторяет спорное суждение о посредственности русских переводов французских либретто, заимствованное у Моозера. Судьбу произведений Гретри в европейских нефранкоязычных странах освещали Дэвид Чарлтон [261; 262] и Шарлотта Вольф [423]. И, как отмечает Д. Чарлтон, эта тема на настоящий момент является наименее изученной [262, с. 42]. Уделяется внимание составлению репертуарного списка, уточнению дат и мест премьер, количества показов спектаклей, но сам феномен перемещения опер Гретри в иноязычную среду почти не освещается. Вопросы преобразования его произведений на материале шведских редакций частично рассматривались Ш. Вольф. Она указывает на точность переводов и на авторов музыкальных редакций, так как часто постановка произведений Гретри в Швеции сопровождалась добавлением пролога и новых музыкальных номеров. Представление о более раннем французском музыкальном присутствии в России XVIII века сформировано во многом при опоре на работы Константина де Грюнвальда [326] и Эмиля Гомана [327].

Репертуарные справочники составляются на основе упоминаний некоторых пьес, но не дают точных сведений, осуществлялась ли постановка на самом деле или речь лишь о предварительных намерениях, а может быть и об ошибке в каталоге. В ходе исследования важнейшим стал вопрос выявления реальности постановки той или иной оперы, напрямую или косвенно упомянутой в архивных материалах. Потому первоначально уточнялись данные именно об осуществленных постановках опер Андре Гретри в Москве.

Главным свидетельством осуществленной постановки являются сохранившиеся в архивных фондах нотные материалы московских версий опер композитора. Как показало исследование нотных фондов графов Шереметевых [209], по-видимому, из всех поставленных на московской земле опер Гретри сохранились нотные материалы только первых двух действий оперы «Браки самнитянь» [1] (в фондах Большого театра нотных материалов к операм Гретри, ставившимся на сцене Петровского театра<sup>15</sup>, до настоящего времени не обнаружено).

---

1701 – 1796» (Тольятти, 2009), М. П. Черных «Музыкальная жизнь Ростова-на-Дону от середины 18-го века до 20-х годов XX века» (Москва, 1993).

<sup>15</sup> Даты премьер и наличие в репертуаре см. по: В. В. Фёдоров «Репертуар Большого театра» [224].

Другим достоверным источником являются старопечатные переводные либретто. На титульном листе таких изданий указывались дата и место премьеры. В последние десятилетия XVIII века опубликовано не менее пяти переводных либретто к операм с диалогами Гретри: «Опыт дружбы» (в типографии Императорского Московского университета, 1779) [82], «Браки самнитянь» (в Москве, в вольной типографии Пономарева, 1785) [79], «Двое скупыхъ» (в Москве, в Университетской Типографии у Н. Новикова, 1783) [81], «Земира и Азоръ» (отпечатано там же, 1783) [80], «Сильванъ» (отпечатано там же, 1788) [83]. В тех случаях, когда старопечатное переводное либретто отсутствует, материалом послужили рукописные копии переводов либретто («Говорящая картина» [49]). Если и этого не обнаруживается, то за свидетельство осуществленной постановки принимались следующие материалы:

- 1) Воспоминания очевидцев событий. Например, описание праздника в Кускове 1 / 12 августа 1779 года [186].
- 2) Описи в подмосковных усадьбах графов Шереметевых, как например, «Опись селу Останкову, 1809 – 1810» [55] и «Опись, учиненная в селе Останкаве...» (1802) [56].
- 3) Упоминания в переписке по театральному делу, а также приказы по изготовлению и перемещению театрального реквизита. Например, в «Отписках Агапова по вопросам театра» в документах от 10 / 21 и от 16 / 27 августа 1796 года свидетельствуется, что в августе 1796 года из останковской библиотеки взято шестнадцать «русских опер» и отправлено в Петербург, в их числе: «Люсиль» и «Опыт дружбы» [50, л. 14об. – 15]. Речь идёт о русских редакциях этих опер, переданных в Фонтанный дом вместе с другими произведениями.
- 4) Указания о наличии русских рукописных нот в «Описи библиотеки...» (СПб, 1883). Например, к операм «Люсиль» [187, с. 414, 523] и «Антошина свадьба» [187, с. 415, 534].

Наличие печатных и рукописных французских партитур опер, как и эскизов костюмов и декораций (с пояснениями к ним) в частных собраниях, переданных на хранение в государственные архивы музеев и библиотек, позволяет предположить, что существовал интерес к произведению. Но эти материалы не доказывают того, что постановка состоялась. Они, как и планы и эскизы театральных построек, сохранившиеся фрагменты декораций и театрального реквизита, а также сведения о заказе и покупке инструментов ценны для формирования более полного представления о таком сложном художественном произведении как опера.

Поскольку в архивах графов Шереметевых обнаружены материалы русских редакций ещё пяти опер французских композиторов помимо Гретри, то для повышения достоверности выводов проводимого исследования оказалось уместным привлечь к сравнительному анализу и эти данные. В Кабинете рукописей РИИИ есть ещё ноты оперы «Рено д'Аст» Н.-М. Далеярака. Это рукописная партитура с двумя вариантами русской подтекстовки первого действия [5] и фрагменты рукописной партитуры с двумя вариантами русской подтекстовки второго

действия [6]. Речь идёт об опере с разговорными диалогами – комедии в двух действиях в прозе на либретто Жан-Батиста Раде (1752 – 1830) и Пьер-Ива Барре (1749 – 1832) – представленной на сцене Театра итальянской комедии 19 июля 1787 года [62]. Два варианта русской подтекстовки свидетельствуют, по крайней мере, о подготовке оперы к исполнению. В каталоге Л. А. Лепской «Рено д’Аст» не упоминается. Г. В. Копытова приводит сведения о возможной постановке этой оперы в Петербурге в 1795 году [148, с. 225]. Подтверждение осуществленной постановки на основе архивных данных может стать предметом дальнейших исследований. На настоящий момент нет оснований относить эту редакцию к московским версиям. Поэтому указанные материалы рассматривались в качестве дополнительного источника.

Объём сохранившихся материалов для каждой из шести рассматриваемых опер различен. Различна и степень трансформации этих произведений в московских версиях. Был предпринят текстологический анализ всех доступных редакций в сопоставлении с оригинальными французскими изданиями XVIII века, экземплярами которых располагал граф Н. П. Шереметев.

Итак, в отношении опер «Деревенский колдун» Руссо, «Три откупщика» Николая-Александра Дезеда, «Алина, Королева Гольконская» и «Роза и Колась» Пьер-Александра Монсиньи и «Аземия» Николая-Мари Далеярака выполнен сравнительный анализ сохранившихся музыкальных материалов русских версий и французских оригиналов. Нотные материалы оперы «Браки самнитянь» Андре Гретри сопоставлены также со старопечатными либретто. Привлекались и другие оперы Гретри из репертуара театра графов Шереметевых, хотя и на материале косвенных источников.

В ходе текстологического анализа для выявления самобытных черт московских версий французских опер в театре графов Шереметевых предпринималось следующее.

1. На основе исторического подхода, принятого в отечественном и зарубежном музыковедении, рассматривался сюжет каждого произведения в контексте господствовавших эстетических взглядов рассматриваемого исторического периода, музыкально-театральных вкусов, а также выявлялись значимые идеи, формирующие данное произведение, оригинальность его сюжета, значимость и судьба в истории французского музыкального театра. Для этого учитывались: философско-эстетические взгляды как либреттиста, так и композитора, события в жизни общества и истории музыкального театра, повлиявшие на принятие авторами решений. Материалами для исследования на этом этапе работы стали литературные труды<sup>16</sup> композитора

---

<sup>16</sup> Речь идёт о трёхтомных «Записках или Очерках о музыке», изданных в 1797 году за государственный счёт по распоряжению Комитета образования (первый том в 1789 году [314] издавался до этого на собственные средства композитора) [315]. В русском сокращённом переводе 1939 года они названы «Мемуары или Очерки о музыке» [120], но в тексте используется уточненное название «Записки...». Запрос на издание подписали Мегюль, Далеярак, Керубини, Лесюэр и Госсек, потому что этот литературный труд считался полезным обществу (свидетельства об

и его переписка [57; 311 – 313; 318; 319], мемуары, критические очерки и собрания сочинений либреттистов, с которыми сотрудничал Гретри<sup>17</sup>, литературная и музыкально-театральная полемика, которая велась не только в стенах салонов, но и в печати<sup>18</sup>.

---

этом можно найти в следующих изданиях: Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции / Пер. с франц. Г. М. Ванькович, Н. И. Игнатовой. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934. С. 25-32; Ортенберг А. Я. Саррет // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. Стлб. 858—859; Constant Pierre, B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation. Paris: Delalain frères, 1895. X, 196 p.). Трёхтомник Гретри стал одним из первых учебных пособий учреждённой Декретом Национального собрания от 3 августа 1795 года парижской Государственной музыкальной консерватории (Conservatoire de musique). О значимости этого труда композитора можно судить по количеству переизданий как на французском языке, так и в переводах: 1) Mémoires ou Essai sur la musique. Paris 1789, à compte d'auteur [314]; 2) Mémoires ou Essais sur la musique [3 v.]. Paris [февраль] 1797 [315]; 3) Nouvelle reliure, Paris: Verdier, 1812; 4) Édition J. H. Mees. Bruxelles, 1829 [316]; 5) Édition nationale belge. Bruxelles, 1924-1925; 6) traduction allemande par Lamberty dans «Französische Museum»; 7) traduction allemande par K. Spazier. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1800; 8) Édition courte. Paris: Delegrave, 1889; 9) Édition P. Magnette. Liège: Vaillant-Carmanne, 1914 ; 10) Издание в переводе на русский язык. М.-Л.: Музгиз, 1939 [120]; 11) Pages choisies des Mémoires. Extraits présentés par R. Depau. Bruxelles: Collection nationale, 1941. Дополнительные сведения можно также почерпнуть из более поздних литературных произведений композитора [310; 317].

<sup>17</sup> Собрание сочинений Жан-Франсуа Мармонтеля (1723 – 1799) [170; 368; 369]; отдельное издание «Нравоучительных сказок» Мармонтеля [366]; «Французская поэзия» [370]; «Очерк о революциях в музыке, во Франции» [367]; «Рассуждение о музыкальной драме» Барнабе Фармиана де Розуа (1745 – 1792) [290]; «Несколько рассуждений о комической опере Мишель-Жана Седена» [404] и др.

<sup>18</sup> Дискуссии в аристократических салонах перекликались с комментариями в критических трудах. В ряду значимых назовём, в первую очередь, «Литературную, философскую и критическую переписку / Correspondance littéraire, philosophique et critique» Фридриха Мельхиора барона фон Гримма (Friedrich Melchior baron von Grimm, 1723 – 1807), выходящую в свет в период 1748 – 1793 годов. До 1753 года она именовалась «Новости литературы / Nouvelles littéraires». С 1769 года в её названии указывались авторы: Гримм, а также: Дени Дидро, Рейналь (Raynal), Жак-Анри Мейстер (Jacques-Henri Meister). Точное число подписчиков и их имена не известны. В основном это царствующие особы, наследные принцы и принцессы европейских Дворов, одна из них – российская Императрица Екатерина II. Издание в печати начато в 1812 году, но многие фрагменты были изъяты цензурой. Более полное издание, под редакцией Мориса Турно, последовало в 1877 – 1882 годах [324]. В настоящее время под редакцией Уллы Кельвинг опубликовано критическое издание «Литературной переписки» за период 1753 – 1773 годов, когда изданием руководил сам барон Гримм [482]. На более широкий круг читателей были рассчитаны печатные периодические издания. Число тех, в которых комментируются произведения Гретри, как указывает Пьер Саби [403], значительно: ежемесячный «Французский Меркурий / Le Mercure de France (1724 – 1823)» (в 1798 году число подписчиков достигало 15 000); еженедельный «Провозвестник / L'Avant-Coureur (1760 – 1773)»; «Парижская газета / Le Journal de Paris (1777 – 1792, с видоизменными названиями до 1840)»; ежегодник «Альманах Муз / L'Almanach des Muses (1765 – 1833)»; «Спектакли Парижа или Исторический и хронологический театральный календарь / Les Spectacles de Paris, ou Calendrier historique & chronologique des théâtres» Жозефа де Лапорта (Joseph de La Porte, 1714 – 1779); «Музыкальный альманах / L'Almanach musical (1775 – 1783)» или «Всеобщий музыкальный календарь / Calendrier musical universel (1788 – 1789)»; «Музыкальная газета / le Journal de Musique» (1770 – 1777, до 1773 года именовался



2. Неизбежным в этой связи становится анализ свойств литературного жанра в ходе сравнения либретто с первоисточником сюжета, а также амплуа и характеров героев.

3. Важно выявить насколько ощутимо переработки либретто повлияли на изменение характера героя, на ход действия и на их восприятие московской публикой. При аналитической работе с либретто использованы принятые в отечественном и зарубежном литературоведении подходы, основанные на анализе роли аллегорий, метафор, гипербол и других стилистических фигур, ритмического рисунка, характера рифм и т. д.

4. Сравнительный анализ оригинальной и переводной версий одного произведения приводит, прежде всего, к констатации наличия внесённых при переводе изменений и интерполяций. Наиболее показательным признаком московских версий становятся изменения музыкального текста, в том числе вызванные сменой просодии. Зафиксированные отличия этих русских редакций представлены в соответствующих сравнительных таблицах (Табл. 3.1-3.5, 4.3).

5. Шифры нотных примеров в таблицах 3.1-3.5, 4.3 формируются следующим образом:

- указывается номер (№N) и без пробела буквенное обозначение версии (Ш или ФР) – например, №5Ш означает пятый номер в шереметевской редакции (Ш), а №4ФР – четвёртый номер во французской партитуре (ФР);
- после точки, стоящей за буквенным указанием редакции, следует номер нотного примера – так №4Ш.2 означает «нотный пример 2» на материале фрагмента из №4 шереметевской редакции; или №7ФР.1 – первый нотный пример из №7 французской партитуры.

6. Прослеживались изменения музыкальной характеристики героев и самого действия в русских редакциях.

7. Делалась попытка найти причины вносимых изменений, в том числе анализировался состав исполнителей и уровень их профессионального мастерства.

8. В качестве материалов для исследования привлекались фрагменты рукописных русских партитур (репетиторов) и отдельных партий из произведений других композиторов, ставившихся

---

«Историческая, теоретическая и практическая музыкальная газета о музыке старинной и современной, драматической и инструментальной у всех народов, посвященный Госпоже Дофине / Journal de Musique historique, théorique, pratique Sur la musique ancienne et moderne, dramatique et instrumentale chez toutes les nations, dédié à Mme la Dauphine») Никола-Этьенна Фрамери (Nicolas-Etienne Framéry, 1745 – 1810); «Политическая и литературная газета, в которой освещаются основные События при всех Дворах и новости Литературной республики / le Journal de politique et de littérature, contenant les principaux Evénements de toutes les Cours; les Nouvelles de la République des Lettres (1774 – 1778)» Симона-Никола Анри Ланге (Simon-Nicolas Henri Linguet, 1736 – 1794) и Жан-Франсуа де Ла Гарпа (Jean-François de La Harpe, 1739 – 1803); «История республики Литературы и Искусств Франции / Histoire de la république des Lettres et Arts en France (1779 – 1783)». Ознакомиться с многообразием периодических изданий можно на электронном ресурсе «Европейские газеты 18 века / Gazettes européennes du 18<sup>e</sup> siècle» [484].

в театре графов Шереметевых. Но если материалы к операм французских композиторов [2; 3; 7 – 29; 37; 40] рассматривались подробно (Глава 3), то материалы к операм итальянских композиторов – только как дополнительные. Речь идёт о сохранившейся в фондах Московского музея-усадьбы Останкино партитуре<sup>19</sup> оперы «Колония, или Новое селение / La Colonie» Антонио Мария Гаспаро Саккини на либретто Николя-Этьенна Фрамери [38], в которой Прасковья Ивановна Жемчугова в возрасте 13 лет исполняла заглавную партию; рукописи партии кларнета из «Ренальда» Саккини на либретто Жана Лебефа [39]; а также о сохранившихся в шереметевских фондах партии Юлии и инструментальных партиях из «Инфанты Заморы» Джованни Паизиелло на либретто Н.-Э. Фрамери [30 – 35].

9. Для повышения достоверности выводов проводимого исследования также привлекались рукописные нотные материалы из фонда Апраксиных, как например, сводная партия певцов из «Аземии» Н.-М. Далеирака в переводе В. А. Левшина [4] и русская партитура оперы Никколо-Марчелло-Антонио-Джакомо Пиччини «Притворный лорд» («Ложный лорд», «Мнимый лорд») на либретто Джузеппе-Мария Пиччини [36]. Использование названных дополнительных материалов позволило сделать выводы о: правилах подтекстовки, наличии купюр, изменениях тональностей отдельных номеров, изменениях в составе оркестра и исполнителей главных ролей. Выводы использовались при реконструкции музыкальных редакций исследуемых опер Гретри, а также при объяснении причин вносимой правки.

10. Важны и контекстуальные сопоставления сценических свойств и историко-культурных обстоятельств, в которых осуществлялась постановки во Франции и у графов Шереметевых.

Большая часть произведений (Табл. 1.1 – 1.2) написана Гретри в период с 1767 по 1789 год, до французской революции. При жизни композитора его боготворили многие, не зависимо от политических взглядов. В настоящее время о роли Гретри в истории французского музыкального театра вспоминают реже, а ведь почти каждое его произведение оказывалось событием, вносило новизну в музыкальную жизнь Франции. Можно сказать, что композитор сам дал ключ к пониманию своих произведений. Помимо музыкального наследия он оставил также и уже упомянутые выше литературные труды. Ромен Роллан говорил, что во Франции нет другого, столь же хорошо всем известного композитора, как Гретри благодаря его «Запискам...» (*Mémoires ou les essais sur la Musique*), написанным, как и его музыка, понятно для каждого [201].

---

<sup>19</sup> Экземпляр [38] представляет собой рукопись партитуры с подтекстовкой на французском языке со всеми вокальными и инструментальными голосами, записанными с использованием, помимо скрипичного и басового, сопранового, альтового и тенорового ключей. Красными чернилами вписан русский переводной текст либретто (в переводе В. Г. Вороблевского) и сделаны пометки. Причём есть два варианта подтекстовки: «неправильный» перечеркнут линией (коричневой), а «правильный» подписан красными чернилами другого оттенка. В музыкальном тексте правки нет, но есть номера, в которых русская подтекстовка отсутствует полностью или частично.

В первом томе, выбрав хронологический порядок подачи материала, в форме воспоминаний о событиях и постановках, совместной работе с литераторами, актёрами и музыкантами Андре Гретри изложил своё понимание музыкального театра и роли всех участников в успехе спектакля. Во втором томе, подчеркивая важность изучения характеров и чувств людей (для театрального композитора), он рассуждает о сложной палитре нюансов чувств и страстей (или психологических состояний) и о том, что испытываемые каждым героем чувства зависят от его характера, возраста, образа жизни, пристрастий, культурных традиций, климата и т. п., и даёт рекомендации, с помощью каких музыкальных средств можно выразить то или иное чувство (передать психологическое состояние). В третьем томе Гретри предлагает проект нового театра, говорит о музыкальном образовании как необходимой составляющей воспитания, объясняет необходимость комедийных сцен или комического начала для школы нравов (каковой и является музыкальный театр), чтобы во время спектакля каждый извлекал свой урок морали. Имея природную склонность к комедийному жанру, композитор находил именно его самым доходчивым для публики. По мнению Гретри, музыкальный театр должен являть панораму психологических портретов. Композитор также говорил об аналогии между различными цветами спектра и звуками, проводил параллель между поэзией и музыкой, рассуждал о подражании и возможности передачи идей в музыке, о стиле и пр.

Особенно ценными сегодня оказываются фрагменты, раскрывающие особенности интерпретации, не зафиксированные в партитурах<sup>20</sup>. Это касается не только «Записок», но и последующих литературных трудов композитора, не переведившихся на русский язык: трёхтомник «Правда, или кем мы были, кто мы есть и кем мы должны были бы стать» [310] и четырёхтомник «Размышления одинокого», изданный только в XX веке [309; 317]. Этим фактом объясняется обращение к литературным трудам Гретри в ходе комментирования рассматриваемых музыкальных произведений и аргументации выдвигаемых положений (Раздел 1.2, Глава 2 и Глава 4). Отдельные аспекты творчества освещены в упомянутой выше

---

<sup>20</sup> Приведём слова самого Гретри: «Эта книга – завещание, которое я Вам оставляю; чтобы Вы смогли извлечь урок из моих ошибок и освоить принципы, которые я столько раз советовал. [...] Подобно отцу счастливого семейства я заранее радуюсь успехам моих детей; эта мысль делает меня счастливым, она меня успокаивает, она меня очаровывает. Да, я словно утомлённый путник после долгого перехода: он предаётся сладости восхитительной ночи, и надеется на ещё более прекрасный день / *Ce livre est un dépôt que je vous laisse; puissiez vous profiter de mes erreurs, autant que des principes certains que je vous ai tant de fois recommandés. [...] Tel qu'un père entouré de sa joyeuse famille, je jouis d'avance du succès de mes enfans; cette idée fait mon bonheur, elle me repose, elle est pour moi pleine de charmes. Oui, je me crois ce voyageur fatigué de sa course journalière: il se livre aux douceurs d'une belle nuit, il espère un plus beau jour encore*» (пер. А. Сафоновой) [316, III, с. 323].

переписке композитора, а также в письмах современников Гретри к другим корреспондентам, но в которых речь идёт о его творчестве [359].

Дополнительным, но необходимым источником стала литература по истории музыкального театра Франции. Во вступительной статье к коллективному сборнику «Комическая опера во Франции в XVIII веке» [361], освещающему историю жанра с момента её зарождения до 1789 года, Филипп Вандрикс отмечает [415, с. 5-6], что интерес к французской опере с разговорными диалогами восемнадцатого столетия после полувекового молчания вновь пробудился в 70-80-х годах XX века, когда на афишах театров Европы и Северной Америки появились имена Гретри, Монсиньи, Далеярака, Франсуа-Андре Даникана Филидора (1726 – 1795), Этьенн-Николя Мегюля (1763 – 1817).

Возобновлению интереса к французской комической опере способствовали исследовательские инициативы известных англоязычных историков музыки. Так, проблемы происхождения комической оперы удачно разработал в своей диссертации (1939) Доналд Гроут<sup>21</sup>, эволюции парижского ярмарочного театра (1965) – Клиффорд Барнс<sup>22</sup>, музыкальной драмы и эстетики Комической оперы в 1762 – 1791 годах (1982) – Джеймс Батлер Копп<sup>23</sup>. Ценными для понимания опер с диалогами Гретри на либретто Мармонтеля стали работы Карины Пендл [387 – 389]. Элизабет Бартлет провела детальный анализ отдельных произведений композитора, в том числе революционного периода [242 – 244]. Особенно ценен её разбор сохранившейся авторской рукописной партитуры оперы «Роже и Оливье»<sup>24</sup>, представляющей переработку музыки оперы «Браки самнитян» на новое либретто [245]. Наиболее обстоятельно проблематику опер с разговорными диалогами Гретри разработал Д. Чарлтон [260 – 263; 266]. Он исследует не только сами произведения, но и анализирует эволюцию стиля композитора, а также достаточно полно характеризует парижский Театр итальянской комедии и преобразование постановок там под руководством Гретри. Свои наблюдения и выводы мы соотносим также и с положениями этого исследователя в тексте диссертации. Полезной для понимания элементов реформы в трагедиях Глюка является и монография Д. Чарлтона «Опера в век Руссо» [265].

<sup>21</sup> На его работу (Grout D. J. *The Origins of the Opéra-Comique* (thèse). Harvard University, 1939) ссылаются почти все последующие исследователи истории жанра оперы с разговорными диалогами.

<sup>22</sup> Положения, высказанные в диссертационном исследовании (Barnes C. R. *The Théâtre de la Foire* (Paris, 1697 – 1762): its Music and Composer (diss.). University of Southern California, 1965) и научных статьях [237; 238], в дальнейшем использованы не только Д. Чарлтоном, но и франкоязычными историками этого жанра.

<sup>23</sup> Это ещё одна работа (Kopp J. B. *The Drame lyrique: a Study in the Esthetics of Opéra-comique, 1762 – 1791* (thèse). University of Pennsylvania. 1982), упоминаемая почти всеми зарубежными исследователями жанра оперы с разговорными диалогами.

<sup>24</sup> Рукописные материалы этой редакции частично сохранились в фондах BNF [43 – 45].

В русском музыковедении творчество Гретри освещалось в работах Ольги Евгеньевны Левашёвой [159], Веры Николаевны Брянцевой [106], Анны Валентиновны Булычевой [107; 108; 110; 465]. Упомянем «Письма русского путешественника» Николая Михайловича Карамзина, в которых он приводит сюжет «Петра Великого» [142], поскольку, по замечанию Юрия Михайловича Лотмана: «Образ царя-реформатора приобретал в Москве иной смысл, чем в Париже» [165, с. 146]. Однако, в этих работах рассматриваются лишь некоторые, наиболее известные произведения композитора, прежде всего, «Люсиль», «Ричард Львиное сердце», «Рауль Синяя борода» и «Пётр Великий». Отдельные произведения Гретри кратко упоминаются в диссертационных исследованиях, посвящённых изучению искусства и художественной жизни общества второй половины XVIII – первой половины XIX веков<sup>25</sup>; говорится о творчестве Гретри и в энциклопедических статьях.

В переводе на русский язык издавались: монография Лионеля де Ля-Лоранси «Французская комическая опера XVIII века» [169], монография Жюльена Тьерсо «Песни и празднества французской революции», где упоминается квартет из «Люсили», но не как гимн семьи, а как

---

<sup>25</sup> Юлии Владимировны Антиповой «Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века» (Новосибирск, 2005), Евгении Юрьевны Шигаевой «Русская тема в Западноевропейском музыкальном театре: конец XVIII – начало XX вв.» (Казань, 2014), Александры Евгеньевны Максимовой «Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад» (Москва, 2008), Анны Петровны Груцыновой «Западноевропейский романтический балет. Становление музыкально-театральной стилистики» (Москва, 2005), Елены Эдуардовны Эльц «Франко-русские культурные связи во второй половине XVIII в.» (Санкт-Петербург, 2007), Дианы Закировны Хазиевой «Музыкальная драматургия балетов К. В. Глюка в контексте балетной реформы XVIII века» (Санкт-Петербург, 2012), Екатерины Николаевны Дуловой «Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII – начала XX века» (Москва, 2000), Аллы Германовны Коробовой «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра» (Москва, 2007), Андрея Александровича Митрофанова «Образ России в общественном мнении революционной Франции конца XVIII в.: по материалам публицистики и печати» (Москва, 2010), Инги Федоровны Ковшарь «Проблемы истории и теории массовых музыкальных представлений Нового времени» (Москва, 2003), Всеволода Юрьевича Богатырева «Взаимодействие драмы и музыки: Вокальная эстетика оперного спектакля» (Санкт-Петербург, 2004), Григория Рафаэльевича Консона «Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов: на материале музыкального искусства» (Москва, 2010), в ней подчеркивается целостность этико-эстетических взглядов Гретри, его интерес к речевой интонации и близости понятий интонации и интонирования; Елены Валентиновны Эйкерт «Реминисценция и лейтмотив как факторы драматургии в опере» (Магнитогорск, 1999), она указывает на понимание Гретри реминисценции как драматургического приёма; об особенностях состава духовых в партитурах Гретри кратко упоминает Валерий Владимирович Березин «Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма» (Москва, 2000), о партии солирующего кларнета в операх Гретри пишет Сергей Евгеньевич Артемьев «Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольера к Моцарту» (Нижний Новгород, 2007); Наталия Ивановна Полякова приводит примеры номеров из опер Гретри, которые могут быть использованы в учебных целях в период постановки голоса – «Сольное академическое детское пение: охрана и развитие голоса, выбор репертуара» (Москва, 2011).

одна из первых песен революции [222, с. 11]. Бытование и миграцию сюжета «Земиры и Азора», его последующее заимствование Сергеем Тимофеевичем Аксаковым рассматривают вслед за Юрием Константиновичем Бегуновым [102] Татьяна Владимировна Воронцова [116], Марина Александровна Гистер [119] и Лилия Камилевна Ишкиняева [138, с. 29]. Об исполнении отдельных номеров из опер Гретри, прежде всего хоров, во второй половине XIX – начале XX века свидетельствуют Отчеты Московского отделения Императорского Русского музыкального общества<sup>26</sup>, эти же сведения приводит Элеонора Абевна Фрадкина [225, с. 119].

Вопросы художественного перевода и сравнительного изучения культур освещаются в сборнике «Художественный перевод...», в котором упоминаются переводы Марии Васильевны Сушковой [226, с. 13]. Проблема художественного перевода затрагивалась лишь в связи с просодией, но при этом методологическим подспорьем для работы оставались известные труды<sup>27</sup>. При рассмотрении особенностей сценического языка в театре графов Шереметевых полезными оказались работы, освещающие становление русского литературного и театрального языка и произношения в последней четверти XVIII века: Михаила Викторовича Панова [189], Наталии Александровны Еськовой [131], Василия Михайловича Круглова [152], а также «Словарь русского языка XVIII века» [473].

Обзор франкоязычной литературы по вопросам французского музыкального театра XVIII века мог бы стать отдельным исследованием. Полезными оказались труды и очерки XVIII века, в которых даётся представление об истории оперы с диалогами, о реформе музыкального театра, в результате которой на сцене появилась музыкальная драма<sup>28</sup>, и о существовавшей по её поводу полемике, а также работы конца XIX – начала XX века<sup>29</sup>. Несмотря на то, что труды

<sup>26</sup> В программах концертов Московского отделения Императорского Русского музыкального общества указывается на исполнении хора из «Двух скупых» и пр. (см.: Отчет Московского отделения Императорского Русского музыкального общества... за 1868 – 1869 год. 1870. С. 9; Тоже за 1875 – 1876 год. 1877. С. 9; Тоже за 1897 – 1898 год. 1898. С. 19; Тоже за 1888 – 1889 год. 1890. С. 9; Тоже за 1902 – 1903. 1903. С. 101; Тоже за 1904 – 1905. 1906. С. 94).

<sup>27</sup> Всеволода Евгеньевича Багно [101] и Александра Викторовича Михайлова [176].

<sup>28</sup> «История комедийной оперы...» Андре-Гийома Контана Дорвиля (1730 – 1800) [271]; «Ярмарочный театр или комическая опера» Ален-Рене Лесажа (1668–1747) и Жак-Филиппа Дорневаля (17... – 1766) [349]; «Краткая история французского театра, от истоков до 1 июня 1780 года» Шарля де Фье Муги [380]; «Летопись Итальянского театра» Антуана д’Ориньи (1734 – 1798) [384]; теоретические труды Николя-Этьенна Фрамери (1745 – 1810) «Об устройстве парижских спектаклей...» [300] и «О театрах» [301]; критика графом де Латурайем «Люсилли» Мармонтеля в «Письме Вольтеру о философско-комических операх» (1769) [344]; «Письмо об операх-драмах» Франсуа-Луи Ган Леблана Дюрулле (1716 – 1786) [291]; «Ответ автору Письма об операх-драмах» Николя ли Бургийона де Ласалля [343]; «Письмо господину де Милсену о буржуазных или слёзных драмах» господина де Ла Вьевиля [348] и др.

<sup>29</sup> Артура Пужана [394 – 397], Жоржа Кукейля [275], Наполеон-Мориса Бернардина [246], Эмиля Женеса [305], Альбера Субье и Шарля Малерба [407] и др.

франкоязычных музыковедов второй половины XX века об опере с разговорными диалогами, как правило, напрямую не связаны с основной проблематикой данной диссертации, их положения и основные исторические сведения необходимы здесь в контекстуальном плане, а также в целях формирования представления об исполняемом произведении в родной среде для последующего сопоставления с московской версией. Из таких работ наиболее значимыми оказались сборники под редакцией Филиппа Вандрикса [322; 361], монография Мориса Бартеlemi «Метаморфозы французской оперы в век Просвещения» [241], Жана Гурре «История комической оперы» [308], Рене Дюмениля «Опера и Комическая опера» [286], Беатрисы Дидье «Музыка Просвещения» [282], статьи разных авторов в сборнике «История западной музыки» под редакцией Жана и Брижитты Массан [371], статья Шарля Эдмунда Коха «Драматический ансамбль в комической опере восемнадцатого столетия» [337], статья Алена Нидерста «Мармонтель и музыка» [382], «Барокко и Классицизм» Виктор-Люсьена Тапье [409], справочное издание под редакцией Франсиса Клодона «Словарь французской комической оперы» [448] и другие словари, репертуарные таблицы, справочная документация.

Помимо музыковедческих работ для понимания реформы французского театра второй половины XVIII века важным дополнением служат монографии Феликса Гэффа (1874 – 1934) «Драма во Франции в XVIII веке» [303] и Пьера Лартомаса (1915 – 2000) «Театр во Франции в XVIII веке» [456], а также труд Алена Мишеля «Слово и красота. Риторика и эстетика в западной традиции» [375], Марка Фумаролли «История риторики в современной Европе (1450 – 1950)» [302], к положениям которых обращаемся в тексте диссертации.

Усиление интереса к французской опере с диалогами в начале XXI века вызвано переосмыслением роли этого жанра в истории французского музыкального театра и художественной жизни общества. Прежде всего, это проявилось в работе Николь Уайлд и Д. Чарлтона (2005) «Театр комической оперы, Париж: репертуар 1762 – 1972» [422] и монографии исследовательниц Рафаэлле Легранд и Н. Уайлд «Взгляды на комическую оперу: три века театральной жизни» [347]. Кроме того, возросло внимание к частному театру и его репертуару<sup>30</sup>. Речь идёт как о постановках во внутренних королевских покоях, например, в статье Филиппа Уркада (2005) «Комический репертуар театра Малых Апартаментов» [330], так и о частном салонном театре<sup>31</sup>. Феномен ставшего популярным в аристократических кругах XVIII века жанра «салонного балагана» (*la parade de société*) раскрывает Руими Женнифер (2015) в

<sup>30</sup> См., например, статью Девида Эннебеля [329].

<sup>31</sup> Упомянем монографию Мари-Эммануэль Планьоль-Диеваль «Салонный театр: другой театр?» [392]; сборник статей под редакцией М.-Э. Планьоль-Диеваль и Доминика Керо «Салонные театры в XVIII веке» [353]. Библиографию по теме можно найти на электронном ресурсе: [489].

монографии «Салонный балаган в XVIII веке. Забытая драматическая форма» [402]. Материалы научных конференций, освещающих эстетические особенности жанра и его историю, нашли отражение в сборниках: «Сверхъестественное на музыкальной сцене: от чуда эпохи барокко до фантастики периода романтизма» [355] и «Парижская Опера, Театр французской комедии и Комическая опера: сравнительный анализ, 1669 – 2010» [362].

Западная научная литература об операх Гретри достаточно обширна<sup>32</sup>. Её положения и исторические сведения использованы в контекстуальном плане. В 2009 году к постановке «Ревнивого влюблённого» на сцене Королевской оперы в Версале изданы сборники под редакцией Жана Дюрона «Гретри в свете» [321] и «"Ревнивый влюблённый" Андре-Эрнест-Модеста Гретри и Томаса Халя: либретто, исследования и комментарии» [341]. Ж. Дюрон привлекает внимание к особенностям тонкой нюансировки оркестровой партии в операх Гретри, которой большинство исследователей ранее пренебрегали. Другой вехой стало издание (2007) монографии Рональда Лессанса «Андре-Эрнест-Модест Гретри или Триумф Комической оперы» [351]. В 2013 году по материалам международной конференции к 200-летию со дня смерти композитора вышел сборник «Гретри, музыкант в Европе эпохи Просвещения» [323], в котором затронуты малоизученные аспекты творчества Гретри. Речь идёт: 1) об освещении Бенуа Дратвики роли Гретри в истории парижской Королевской академии музыки – осуществленной им «реформе» – обновлению жанра «музыкальной комедии» (*comédie lyrique*), наиболее популярного в предреволюционные годы; 2) об особенностях оркестрового письма композитора, рассмотренных Ж. Дюроном; 3) об отдельных аспектах феномена перемещения опер Гретри в ряд европейских стран (Д. Чарлтон и Ш. Вольф).

Как известно, слагаемыми музыкального театра являются также и само театральное здание со зрительным залом и техническими возможностями сцены, и публика, и актеры. Для раскрытия феномена перемещения французской оперы в среду московского частного театра использовались исследования французского, в первую очередь, парижского общества XVIII века: Жермена Бапста [235], Эмиля Кампардона [255; 256], Мориса Дескота [280] и другие труды, связанные с историей театра, его публики и т. д. [234; 335; 336; 356; 364; 390; 400; 406].

---

<sup>32</sup> Помимо упомянутых выше работ назовем: 1) Culot P. *Le jugement de Midas: opéra-comique d'André-Ernest-Modeste Grétry*. Bruxelles, 1978; 2) *Fêtes et musiques révolutionnaires: Grétry et Gossec (1990)* [297]; 3) Jobe R. D. *The Operas of André-Ernest-Modeste Grétry (Ph.D.diss)*. University of Michigan, 1965; 4) *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique* [322]; 5) *Chantiers révolutionnaires: science, musique, architecture (1992)* [258]; 6) Brenet M. *Grétry, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1884; 7) Van Hulst F. *Grétry*. Liège, 1842; 8) Clercx S. *Grétry, 1741–1813*. Bruxelles, 1944; 9) Clercx S. *Le rôle de l'Académie Philharmonique de Bologne dans la formation d'A.M. Grétry // Quadrivium*. 1967 (7). P. 75-85; 10) Curzon H. (de) *Grétry*. Paris, 1907; 11) Long des Clavières P. *La jeunesse de Grétry et ses débuts à Paris* [360]; 12) Revoil F. *La musique en dentelles: Grétry, Philidor, Monsigny* [398] и др.



Сопоставление парижской действительности и условий московского бытования французских произведений позволило выявить феномен перемещения оперы в иную художественную среду. При его рассмотрении значимы и особенности интерпретации актёрами-певцами и музыкантами-инструменталистами. Вопросы театральной интерпретации во Франции XVIII века достаточно хорошо изучены и освещены в литературе<sup>33</sup>. На самом деле, декламация актёров в театре графов Шереметевых, как драматическая, так и музыкальная, опиралась на опыт актёров московского университетского и Петровского театров. Поэтому ценны неопубликованные русские рукописные нотные материалы и списки переводных либретто, в которых оказались зафиксированы не только особенности русских музыкальных редакций, решение вопросов подтекстовки при смене просодии, но и примеры колоратур и каденций вокальных партий, не фиксировавшихся в гравированных партитурах, а также формировавшаяся в то время произносительная норма русской сценической речи последней четверти XVIII века.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- При перемещении на московскую землю в последней четверти XVIII века французская опера обретала самобытные черты, сделавшие её частью художественной жизни и искусства московского общества.
- Обстановка, в которой показывался спектакль, сама атмосфера «гуляния», «праздника», «сказочного дворца» во многом предопределяла благодушное расположение публики и, порой, наделяла спектакль иными смыслами, чем в оригинале.
- Неожиданные переключки элементов сюжета с реальными событиями русской истории привели к появлению в московских редакциях аллегорий, не предполагавшихся французскими авторами, что, в свою очередь, отчасти превращает французскую оперу в шереметевской редакции в произведение русского искусства.
- Сравнительный текстологический анализ переводной версии и оригинала необходим для проведения исторической реконструкции спектакля, а также для выявления особенностей исторической интерпретации.
- Творчество Гретри стало ключевым в ходе реформы французского музыкального театра последней трети XVIII века, как в жанре оперы с диалогами (появление на сцене разных видов

---

<sup>33</sup> Подробнее эта тема освещается в заключительных разделах диссертационного исследования. Полезными являются следующие издания: 1) сборник «Musique et geste en France de Lully à la Révolution: études sur la musique, le théâtre et la danse» [381]; 2) поэма Клод-Жозефа Дора «Театральная декламация» [283]; 3) труд Франсуа Буаке об искусстве певца-актёра [248]; 4) сборник по материалам конференции, посвящённой вопросам европейского речитатива в XVII – XVIII веках [294]; а также статья Мориса Вильмота о произношении согласных на концах слов в XVIII веке (Wilmotte M. La prononciation des consonnes finales au XVIII siècle // La France Moderne. 1937. № 5. P. 11-12).

музыкальной драмы), так и в жанре оперы с речитативами (обновление музыкальной комедии / *comédie lyrique*).

- В нефранкофонных странах постановок опер Гретри в переводах на национальные языки было больше, чем на языке оригинала, поскольку в оперном театре последней трети XVIII века важно, чтобы публика понимала смысл текста.
- Репертуар театра графов Шереметевых определялся интересом Николая Петровича как к наиболее популярным произведениям, ставившимся на сцене парижской Королевской академии музыки и Театра итальянской комедии, так и к тем, что большого успеха не имели, но в них ярко проявились реформаторские идеи, предложенные Дени Дидро для музыкального театра.
- Именно новаторские идеи определили выбор к постановке таких опер Гретри как «Опыт дружбы», «Люсиль» и «Браки самнитянь».
- Степень преобразования произведений французских композиторов на сцене графского театра позволяет называть эти редакции «шереметевскими».
- Изменения в вокальных партиях чаще вызваны сменой просодии, оркестровые партии при этом сохранялись.
- Уникальными являются эквиритмические переводы Марии Васильевны Сушковой, позволяющие сохранить ритмику и интонации авторского музыкального текста, как в опере «Роза и Колась» Монсиньи, так, по-видимому, и в опере «Земира и Азорь» Гретри.
- Рукописные материалы московских редакций опер французских композиторов служат источником для исторического языкознания. Особенности орфографии в сохранившихся рукописных материалах московских редакций опер французских композиторов являются свидетельствами произносительной нормы сценической речи конца XVIII века.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Диссертация и автореферат обсуждались на заседаниях кафедры Истории зарубежной музыки МГК им. П. И. Чайковского 19.04.2016, 18.04.2017 и 14.11.2017, рекомендованы к защите. Отдельные положения диссертации апробированы в ходе научных дискуссий после докладов на одиннадцати научных конференциях; в циклах музыкально-просветительских лекций-концертов (Москва, 2014 – 2016). Вопросы декламации частично рассматривались в магистерской диссертации (D.E.A.) «*Declamation dans le théâtre musical français du XVIII siècle*», защищенной на факультете истории французской литературы и культуры в Университете Пари-IV – Сорбонна (Paris-IV – Sorbonne) (на французском языке).

## **ЧАСТЬ 1. ОРИГИНАЛ И ЕГО ИНОКУЛЬТУРНЫЕ ВЕРСИИ: ОПЕРЫ ГРЕТРИ ВО ФРАНЦИИ И ЗА ЕЁ ПРЕДЕЛАМИ**

### **ГЛАВА 1. АНДРЕ ГРЕТРИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ФРАНЦИИ**

#### **1.1. Столичные музыкально-театральные миры последней трети XVIII века**

##### **1.1.1. Придворный театр и театр Внутренних покоев**

Феномен перемещения оперы в иную художественную и языковую среду на примере московских (шереметевских) версий французских партитур, как говорилось во Введении, стал средоточием проблематики в данной работе. Однако процедура сравнения возможна лишь при достоверной характеристике сравниваемых явлений. Весь спектр свойств той или иной оперы последней трети XVIII века определялся условиями и особенностями того музыкального центра, в котором она была поставлена. Во французских условиях того времени данный фактор особо важен и многое определяет. Спектакль в Театре Королевы мог разительно отличаться от спектакля в частном театре или в Театре итальянской комедии.

Каждую площадку французских постановок той эпохи уместно охарактеризовать как таковую, прежде чем говорить об иных, тем более российских условиях существования тех же произведений. В последней трети XVIII века во Франции сложилось несколько музыкально-театральных кругов. Каждый из них придерживался своей эстетической нормы. Заметим, только Париж мог позволить себе наличие нескольких Королевских театров, разграничивших между собой репертуар (конечно, в Париже были и другие, частные театры, на сцене которых представлялись в том числе и музыкальные спектакли, но они в ходе исследования не рассматривались). Так на сцене Театра французской комедии (Théâtre de la Comédie Française) представлялись драматические спектакли – трагедии и высокие комедии. Королевская академия

музыки, или Опера (l'Académie Royale de la musique de Paris, ou l'Opéra) предлагала полностью музыкальные спектакли – оперы с речитативами, оперы-балеты, пасторали и т. д. Наконец, Театр итальянской комедии (Théâtre de la Comédie Italienne) – французские оперы с разговорными диалогами, драматические пьесы и пантомимы. Тогда как в Провинции, как правило, на сцене одного и того же театра игрался как драматический, так и музыкальный репертуар всех жанров. Итак, перечислим основные музыкально-театральные миры Франции в период 1767 – 1789 годов:

1) Собственно Придворный театр (Théâtre de la Cour) и театр Внутренних покоев (Théâtre des Petits Appartements).

2) Театр Королевы (Théâtre de la Reine) в Версале.

3) Частные (théâtre privé), салонные театры (théâtre de la société) французской аристократии и дворянства.

4) Парижская Королевская академии музыки (l'Académie Royale de la musique de Paris), или Опера (l'Opéra).

5) Парижский Театр итальянской комедии (Théâtre de la Comédie Italienne).

6) Королевские академии музыки (l'Académie Royale de la musique) или Театры Искусств (Théâtre des Arts) во французских провинциях (см. Главу 2).

Столица во Франции была там, где находился Двор<sup>34</sup>. Людовик XIV (1638 – 1715) перенёс её в Версаль. Время от времени Двор переезжал в более теплую и благоустроенную резиденцию Фонтенбло. Статус придворного композитора означал не только признание таланта, особое социальное положение, наличие денежного пенсионера, но и то, что премьеры его произведений, как правило, осуществлялись на сцене Придворного театра в Версале<sup>35</sup> или Фонтенбло<sup>36</sup>, и только

<sup>34</sup> Музыкальная жизнь Двора освещается в монографии Б. Дратвики «Музыка при Дворе Людовика XV» [285].

<sup>35</sup> Королевская Опера в Версале строилась при Людовике XV (1710 – 1774) архитектором Анж-Жаком Габриели (Ange-Jacques Gabriel), сценическими механизмами её оснастил Блез-Анри Арну (Blaise-Henry Arnoult). Именно им разработана система, благодаря которой, планшет зрительного зала и сцена могли подниматься до одного уровня, превращая тем самым театр в бальный или банкетный зал [200, с. 86]. Зрительный зал был рассчитан на 700 зрителей. Открытие приурочено к торжественной церемонии бракосочетания будущего Людовика XVI и Марии-Антуанетты 16 мая 1770 года (бракосочетание по договоренности состоялось 19 апреля 1770 года, а народные гуляния в Париже устроены 30 мая 1770 года) (см. документальный фильм «Histoire de l'Opéra royal de Versailles» (2008). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=nmmtBjS9-zg> (дата обращения: 21.07.2016)). До открытия Оперы в Версале спектакли устраивали в других помещениях и на свежем воздухе. При Людовике XIV отдавалось предпочтение спектаклям на свежем воздухе, в Версальском парке. В самом Дворце для устройства музыкальных представлений использовались апартаменты, Лестница, а также королевские конюшни и оранжерея [108, с. 28].

<sup>36</sup> В Фонтенбло балеты, балы и концерты до Людовика XIV устраивались в двух залах: «Генриха II» и «Большой зале». Во времена правления Людовика XIV, когда полюбились регулярные театральные представления, они устраивались, как правило, на свежем воздухе; для показов внутри дворца в одном из названных залов устраивали

потом они представлялись в Париже. Иными словами, Двор оставлял за собой право первым знакомится с новинкой. Особенно торжественными становились премьеры, осуществляемые в ходе официальных празднеств, например, по случаю бракосочетания сыновей и внуков Короля. Как правило, придворные постановки завершались красочным балетным дивертисментом, посвященным Королю или Королеве, который в парижских постановках мог опускаться. Для постановок в парижских театрах авторы довольно часто предлагали новую редакцию произведения. Тогда как Придворный театр был официальным, театр Внутренних покоев удовлетворял потребности частной жизни королевской фамилии<sup>37</sup>. Упомянем традицию посвящения произведения лицам королевской фамилии и иным высокопоставленным особам: человек, которому произведение посвящалось, как правило, оказывал финансовую помощь на осуществление премьеры, издание нот и становился «покровителем» произведения, ратуя за его дальнейшие показы.

### 1.1.2. Театр Королевы в Версале

Знакомство Марии-Антуанетты (урожденная Мария Антония Йозефа Иоганна Габсбург-Лотарингская; нем. Maria Antonia Josepha Johanna von Habsburg-Lothringen; фр. Marie Antoinette Joséphe Jeanne de Habsbourg-Lorraine, 1755 – 1793) с музыкой Андре Гретри произошло осенью

---

сцену. Спектакль показывали днём и в 5 часов пополудни, после спектакля начинался ужин. При Людовике XV в 1725 году началось обустройство зала для театра. В 1733 году театр устроен в Каминной зале (примерно 40 x 12 м при высоте 8 м), она стала называться «залой Комедии». В 1743 году произведена её реконструкция. Зрительный зал представлял собой три яруса, вытянутые подковой: первый ярус занимали министры, принцы и принцессы крови, первый лекарь Короля, второй — Дофин и Дофина, Королева, напротив них шесть послов, третий ярус — горничные и слуги. «Зала Комедии» сгорела 24 октября 1856 года. В 1854 – 1855 годах в крыле Людовика XV Наполеон III обустроил новый театр, сохранившийся до наших дней (подробнее см.: 251).

<sup>37</sup> Репертуар театра Внутренних покоев исследован менее подробно, чем репертуар Придворного и парижских Королевских театров. Но ряд исследователей к этой теме обращается. Наиболее известен изданный в XIX веке двухтомник Ж. Тушара-Лафосса, охватывающий период с начала правления Людовика XIV до конца правления Людовика XVI [412]. Следует упомянуть статью Филиппа Уркада, посвящённую комическому репертуару в театре Внутренних покоев [330]. Музыкально-театральная жизнь Версаля до революции 1789 года освещается в монографии Филиппа Боссана и Патрисии Бушено-Дешан «Развлечения в Версале. Музыка и театр» (Beaussant Ph., Bouchenot-Dechin P. Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique. Paris: Fayard, 1996. 552 p.).

1770 года. Второго ноября принцессе исполнилось 15 лет, и празднества в её честь при Дворе продолжились (весной 1770 года шли пышные празднества по случаю бракосочетания Дофина, будущего Людовика XVI, и Марии-Антуанетты). Во дворце Фонтенбло публике предложили несколько премьер. Две из них – оперы с диалогами Андре Гретри. 27 октября показана буффонная опера «Двое скупых» [66] на либретто Шарль-Жоржа Фенуйо де Фальбера де Кинже (Fenouillot de Falbaire de Quingey, Charles Georges (1730 – 1800) – французский драматург и либреттист, мастер комедийного жанра; был дружен с Дени Дидро<sup>38</sup>); а 13 ноября – комедия в стихах с ариеттами «Испытание дружбы» [65; 88] на либретто Шарль-Симона Фавара<sup>39</sup> и аббата

---

<sup>38</sup> Подробнее см.: 383.

<sup>39</sup> Favat, Charles-Simon (1710 – 1792) – французский драматург, одна из центральных фигур в истории французской оперы с диалогами 1740 – 1770 годов. Его именем назван Государственный театр Комической оперы (Théâtre national de l'Opéra-comique) или «Зал Фавара» (Salle Favart). Как свидетельствуют исследователи жизни и творчества Ш.-С. Фавара, родился он в Париже. Первая пьеса «Полишинель граф де Паонфье / Polichinelle comte de Paonfier» (пародия «Гордеца / Glorieux» Филиппа Нерико Детуша, 1680 – 1754) представлена в 1732 году анонимно в театре марионеток. Дебютировал в Театре комической оперы (Opéra-Comique) в 1734 году пьесой «Близняшки / Deux Jumelles». За семь лет написал около двадцати пьес (большая часть из 150 произведений наследия Фавара – это свободный перевод итальянских пьес). Успех пришёл после премьеры в 1741 году на Ярмарке Сен-Жермен оперы с диалогами «Умница / La Chercheuse d'Esprit» с музыкой Жан-Клода Триалья (Jean-Claude Trial, 1732 – 1771). В 1743 году по приглашению директора Театра комической оперы Жана Моне стал художественным руководителем (directeur des pièces). Тогда же познакомился с юной актрисой Жюстиной Дюронсере (Justine Duronceray, 1727 – 1772), выступавшей под псевдонимом мадемуазель де Шантийи (M<sup>lle</sup> de Chantilly). Став его женой, она прославилась как мадам Фавар (Madame Favart). Успех ярмарочных представлений был велик. Но под давлением трёх главных королевских театров Парижа: Оперы, пытавшейся запретить петь в ярмарочных представлениях, Театра французской комедии, желавшего запретить разговорные диалоги, и Театра итальянской комедии, стремившегося наложить запрет на пантомиму, в 1744 году был найден предлог для закрытия театра. Фавар с супругой покинули Париж и поступили на службу к маршалу Морицу Саксонскому. В период 1746 – 1748 годов Шарль-Симон руководил театром в Брюсселе. Мадам Фавар вернулась в Париж и 5 августа 1749 года дебютировала на сцене Театра итальянской комедии. Сам Фавар смог вернуться в Париж только в 1750 году. К этому времени мадам Фавар проживала с аббатом Вуазеноном. Так началась их совместная жизнь и творчество втроем. В 1757 году Фавар стал соруководителем Театра комической оперы (восстановлен в 1752 году). Писал для Театра итальянской комедии и для Театра комической оперы до их объединения в 1762 году. «Аннета и Любим / Annette et Lubin» (1762) стала примером нового жанра «комедии с ариеттами / comédie à ariettes». Выступил либреттистом к произведениям Монсиньи, Гретри и Филидора. Среди лучших из них: «Нинетта при Дворе / Ninette à la Cour» (1755), «Три султанши или Солиман Второй / Les Trois Sultanes ou Soliman Second» (1761), «Фея Ургела или То, что женщинам по нраву / La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames» (1765), «Избранница из Саланси / La Rosière de Salency» (1769) и «Прекрасная Арсена / La Belle Arsène» (1773). Фавар написал «Записки / Mémoires» [296], опубликованные его внуком в 1808 году (подробнее о чете Фавар см.: 287 и др).

Вуазенон<sup>40</sup>. Опера с диалогами «Испытание дружбы» посвящена «Госпоже Дофине»<sup>41</sup>. Несмотря на прохладный приём, оказанный произведению<sup>42</sup>, с этого момента начинается история дружбы<sup>43</sup> Гретри и австрийской принцессы, будущей Королевы Франции, окончательно покоренной талантом композитора после премьеры 9 ноября 1771 года, также в Фонтенбло, комедии-балета «Земира и Азор» [70; 90] на либретто Жан-Франсуа Мармонтеля<sup>44</sup> (подробнее об операх с диалогами Гретри см. Раздел 1.2.2 и Табл. 1.2). Принцесса выбрала Гретри своим учителем музыки<sup>45</sup>. И, как указывает биограф Гретри – Люсьен Грожан, став Королевой<sup>46</sup>, она

---

<sup>40</sup> Клод-Анри де Фюзье, граф де Вуазенон, аббат Жар (Claude-Henri de Fusée, comte de Voisenon, abbé du Jard), которого чаще называли «аббат де Вуазенон / l'abbé de Voisenon» (1708 – 1775) – французский писатель, драматург и либреттист. Значимая фигура в большинстве литературных салонов. По протекции Вольтера в 1762 году избран во Французскую академию.

<sup>41</sup> «Госпоже Дофине. Госпожа, Все Искусства должны выразить Вам своё почтение, Вам уже выразили его все сердца. Но я знаю, что музыкальное произведение должно Вас, Госпожа, опасаться, Вас, с детства привыкшую слушать многочисленные итальянские шедевры в жанре Оперы знаменитого Метастазियो. Ежели я осмелился предложить Вам это произведение, то только потому, что сочинил его в продолжение празднеств в честь Вашего августейшего Брака, и Ваша доброта развеивает мои страхи перед тонкостью Вашего вкуса. С глубочайшим почтением, Госпожа, Ваш смиренный и преданный слуга Гретри» (перевод А. Сафоновой) [65].

<sup>42</sup> Как указывал Д. Чарлтон, после премьеры в Фонтенбло, в парижском Театре итальянской комедии осуществлено всего двенадцать показов, оговоренных первоначальным контрактом; не пользовалась популярностью опера и в провинциальных театрах [261].

<sup>43</sup> Даниэль Жоцик, биограф Гретри, упоминает, что крёстными родителями Шарлотты-Антуанетты-Филиппины (Charlotte-Antoinette-Philippine), третьей дочери Андре Гретри и его супруги Жанны-Мари (Jeanne-Marie, младшей дочери художника Жак-Ирене Грандона / Jacques-Irénée Grandon), стали граф д'Артуа, будущий Карл X, и Мария-Антуанетта, дофина Франции [334, с. 50].

<sup>44</sup> Jean-François Marmontel (1723 – 1799) – французский писатель, будучи старше бельгийского композитора, к моменту их знакомства уже был известен как драматург. Его перу принадлежали трагедии, например, «Денис, тиран» (1748), «Клеопатра» (1750) и либретто (1751 – 1753) к операм Жан-Филиппа Рамо (Jean-Philippe Rameau, 1683 – 1764). Наиболее удачным сочинением стали «Нравоучительные сказки / Contes moraux» (1755 – 1759), в которых Мармонтель отобразил нравы общества и подчеркнул ценность добродетели. В 1767 году вышел в свет его исторический роман «Белизар», а также философская повесть его друга, Вольтера, «Простодушный / l'Ingénu». Именно эта философская повесть, или роман воспитания, станет основой для первого либретто, созданного Мармонтелем для Андре Гретри «Гурон / Huguon». Вплоть до 1775 года Мармонтель оставался главным либреттистом композитора. «Земира и Азор» (1771) считается его лучшим либретто.

<sup>45</sup> В «Записках» Гретри упоминает, что позднее на эту должность вместо себя предложил Марии-Антуанетте Никколо Пиччини [316, I].

<sup>46</sup> Образ последней Королевы Франции был искажен, как во время царствования с целью подрыва королевской власти, так и в последующие эпохи для оправдания казни. Ряд публикаций позволяет составить более достоверный портрет принцессы и королевы, страдавшей от того, что брак не становился физическим, и преобразившейся после рождения первого ребёнка (старшая дочь Мария Тереза Шарлотта, герцогиня Ангулемская, родилась только в

назначила его своим музыкальным руководителем (*Directeur Musical de la Reine*) [325, с. 7]. На Гретри были возложены обязанности по устройению концертов и музыкальных спектаклей для Королевы<sup>47</sup>. Она отдавала предпочтение комедиям, не любя нравоучительный тон. Вероятно, именно этим свойством характера объясняются её симпатии и, напротив, холодность к произведениям одного и того же композитора, не зависимо от их музыкальной ценности. В этом сказываются и общепринятые взгляды эпохи, когда публика сначала оценивала достоинства и недостатки либретто и уже потом наслаждалась красотой музыки. Так и критика, обрушившись на неудачливого либреттиста, порой достаивала композитора всего парой слов, а само произведение не становилось популярным. Потому Гретри в «Записках» указывал на необходимость хорошего либретто, так как можно испортить хорошие стихи плохой музыкой, но никакая музыка не спасёт плохих стихов [316, I].

Благодаря увлечению Марии-Антуанетты лицедейством в Версале выстроен (1779) сохранившийся до наших дней «Театр Королевы» на 120 мест<sup>48</sup> (в оркестре насчитывалось 16 человек [200, с. 83-86]). Помимо «тайных» спектаклей, в которых королева выступала как актриса<sup>49</sup>, на его сцене устраивали и «публичные», то есть придворные, но рассчитанные на более узкий круг лиц [479]. На одном из них, «Земире и Азоре» Гретри, в ходе торжественного приёма (1782) побывали будущий российский Император Павел Петрович с супругой<sup>50</sup>.

---

декабре 1778 года; другие дети: Людовик Жозеф Ксавье Франсуа – 1781, Людовик Карл – 1785, София Елена Беатриса – 1786). Назовем: две книги искусствоведа Версальского дворца Елены Делалекс «Один день с Марией-Антуанеттой» [279] и «Мария-Антуанетта» [278], а также «Мария-Антуанетта: тайный дневник королевы» Бенджамина Лакомба [339], «Трианон: частное владение Марии-Антуанетты» Кристиана Дувернуа [293], издание начала XX века «Мария-Антуанетта и масонский заговор» Луи Дасте [276] и др.

<sup>47</sup> Кратко о репертуаре Театра Королевы говорится в статье А. В. Булычевой «Оперный репертуар театра Марии-Антуанетты в Версале и театры Шереметевых (1775 – 1797)» [108].

<sup>48</sup> Как указывают исследователи исторических театров Европы, *Théâtre de la Reine* построен в период 1777 – 1779 годов под руководством архитектора Ришара Микю (*Richard Mique*). Внешне здание не напоминает театр, но его внутреннее оборудование предусматривало возможность использовать декорации других королевских театров, т. е. располагал 7 кулисными планами с 2 кулисами в каждом. Машинное оборудование сцены хорошо сохранилось. После реставрации сцену украшает декорация «Храм Минервы», одна из старейших сохранившихся декораций в Европе (первоначально заказывалась мадам Помпадур для постановки оперы Люлли в замке Клюи) [200, с. 83-85].

<sup>49</sup> То, что Королева играла на театральной сцене, держалось в тайне, а зрителями оказался узкий круг доверенных лиц, среди них Людовик XVI.

<sup>50</sup> В монографии «Павел Первый» историк Анри Труайя указывает, что в честь торжественного приема Людовик XVI и Мария-Антуанетта устроили праздник, длившийся несколько дней. В программе приёма были ужины в узком кругу, гала-обеда, костюмированные балы и музыкальные спектакли, а на показе «Земире и Азора» Гретри в Театре Королевы графиня Северная «продемонстрировала очень оригинальную прическу» [221, с. 36].



### 1.1.3. Частные, салонные театры

В XVIII веке во Франции по примеру Придворного стали появляться и частные театры<sup>51</sup>. Во второй половине столетия это явление становится повсеместным<sup>52</sup>, и почти каждый аристократ считает обязанностью устраивать праздники, во время которых предлагались спектакли, в том числе музыкальные<sup>53</sup>. «Театр» обустраивали либо в отдельном, специальном помещении, как правило в загородных резиденциях, либо это был, по замечанию ряда авторов, так называемый «салонный театр» (фр. *théâtre de société*) [353; 392; 489].

Парижские салоны – культурообразующее явление XVIII века<sup>54</sup>. Они были не местом распространения идей энциклопедистов, но, как утверждает Антуан Лилти, центрами светского общения, когда просвещённый досуг и художественные занятия стали отличительной чертой аристократии, когда равно получали удовольствие от кушаний и от игры ума, от театра и политических интриг; здесь получали литературное и политическое признание прежде, чем быть приглашёнными ко Двору [358]. В частном театре вельможа мог располагать собственной труппой и музыкантами. Часто в домашних спектаклях аристократы играли сами.

Самым значимым частным парижским театром стал театр принца де Конти<sup>55</sup>. В своей

---

<sup>51</sup> Как отмечал историк французского театра Жермен Бапст, во Франции первый опыт создания театра со сценой, ложами, партером и амфитеатром в частном доме приходится на 1700 год, когда канцлер Понтшартрен устраивал приём герцога и герцогини Бургундских, герцога Анжуйского и герцогини Орлеанской [235, с. 420-423].

<sup>52</sup> Исследователи французского театра 1700 – 1779 годов указывают на наличие более 350 частных театров [489].

<sup>53</sup> Музыкальная жизнь частного, салонного театра рассматривается Д. Эннебеллем в статье «Музыкальная жизнь салонных театров в XVIII веке» [329].

<sup>54</sup> Это положение рассмотрено Полем Лакруа в монографии, посвященной XVIII веку [340, с. 433-452].

<sup>55</sup> Людовик-Франсуа де Бурбон-Конти (Louis-François de Bourbon-Conti), 1717 – 1776 – одна из центральных фигур среди принцев крови во время правления Людовика XV, был знатоком искусств и одним из крупнейших коллекционеров второй половины XVIII века. В период 1740 – 1750 годов он играл одну из главных ролей в жизни Двора в Версале, а в период 1760 – 1770 годов – определял настроения в Париже. Заметим, что, находясь якобы в оппозиции ко Двору (мадам де Помпадур, опасаясь влияния принца на Людовика XV, постаралась как можно скорее отстранить его), принц де Конти являлся одним из самых доверенных лиц Короля, так как руководил тайной внешнеполитической жизнью государства, которая значительно отличалась от официальной королевской политики. Людовик-Франсуа покровительствовал философам, прежде всего Жан-Жаку Руссо. Можно сказать, что Принц «контролировал оппозицию» (см. монографию Жан-Фреда Варлена «Ж.-П. Терсье. Тайный советник Людовика XV» [421] и телевизионную передачу с его участием «Внешняя политика Людовика XV» (Warlin, J.-F. La politique

парижской резиденции – Тампль (Temple) – он устраивал приёмы и праздники<sup>56</sup>, соперничавшие с королевскими, присутствие на которых почиталось за честь<sup>57</sup>. О самом театре<sup>58</sup> в резиденции, как указывают современные исследователи, сохранились весьма скудные сведения [354, с. 100]. Известно, что в январе 1768 года здесь состоялось прослушивание произведения Ж.-Ж. Руссо «Девять муз» (Neuf Muses). В период 1767 – 1771 годов Жан-Клод Триаль, состоявший на службе у принца де Конти, одновременно руководил парижской Оперой. Потому репетиционные прослушивания в Тампле в этот период можно считать традиционными. Как правило, они устраивались для произведений, успех которых представлялся сомнительным для дирекции Королевской академии музыки, или если автор был в Париже не известен. Таковым стал показ первой редакции «Браков самнитян» Андре Гретри на стихотворное либретто Пьера Лежье (Pierre Légier) в 1767 году (см. Раздел 1.2.1).

Придворный, частные театры существовали для узкого круга лиц – это аристократия и приближенная к ним часть интеллектуальной элиты. На придворных спектаклях отводилось место и слугам (горничным и камердинерам). Публика прочих сословий получала доступ в городские театры<sup>59</sup>.

---

étrangère de Louis XV // Les Rois souterrains. Légitimoscopie III. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=rLsuofpRf00> (дата обращения: 20.07.2016)).

<sup>56</sup> Как писал Гастон Капон в монографии, посвященной частной жизни принца де Конти, в Парадном зале устраивали концерты в сопровождении оркестра по понедельникам. В них часто принимали участие артисты принца – Жан-Клод Триаль (Jean-Claude Trial, 1732 – 1771) и Жейот (Jélyotte). Драматург и либреттист Франсуа-Антуан Кетан (François-Antoine Quétant, 1733 – 1823, состоявший на службе у Принца секретарем, – самой известной его работой стало либретто к опере Филидора «Кузнец» (1761) – в сборнике «Музыкальные безделицы, игранные у Монсеньора принца де Конти / Bagatelles lyriques exécutées chez Monseigneur le prince de Conty» объединил все собственные романсы, ариетты и ригурнели, прозвучавшие на вечерах в Тампле. И он был не единственным, как отмечал Гастон Капон, чьи неопубликованные произведения здесь исполнялись [257, с. 131]. Первой пьесой (1761), представленной в Тампле, стала одноактная комедия Пьера Наке (Pierre Naquet) «Воды Пасси или модные кокетки / Les Eaux de Passy, ou les Coquettes à la mode».

<sup>57</sup> «В огромном Парадном зале, расположенном на первом этаже, в “зале четырех зеркал”, за двадцать лет побывали все, с кем считались в Париже по праву рождения или благодаря известности» (цит. по: 257, с. 113; перевод А. Сафоновой).

<sup>58</sup> О театре, музыке и музыкантах в резиденции принца де Конти см. статью Тома Верне «Театр, музыка и общество в резиденции принца де Конти» [416].

<sup>59</sup> С эволюцией парижских театров со времен Средневековья до конца XVIII века можно познакомиться в монографии Жермена Бапста (1853 – 1921) «Очерк по истории театра: постановка, декорации, костюмы, архитектура, освещение, гигиена» (1893) [235].

#### 1.1.4. Королевские театры Парижа и реформа Дени Дидро

В середине 1760-х годов в Париже существовало три Королевских театра, или театра первого ранга, предлагавших общедоступные спектакли, – один драматический, один музыкальный и ещё один – и музыкальный, и драматический. Каждый из них получил королевскую привилегию на исполнение определенного репертуара. Они строго разграничили его между собой из-за конкуренции: Театр французской комедии предлагал публике французскую трагедию и высокую комедию<sup>60</sup>; Королевская академия музыки, или Опера<sup>61</sup> –

<sup>60</sup> В качестве примера приведём «Каталог пьес из репертуара Театра французской комедии / Catalogue de pièces choisies du répertoire de la Comédie française» 1775 года издания. Предисловие предупреждает читателя, что каталог состоит из пяти частей: Трагедии, Комедии в пяти действиях, Комедии в трех действиях, Комедии в двух действиях и Комедии в одном действии [443].

<sup>61</sup> История парижской Оперы хорошо изучена, как в зарубежных, так и в отечественных исследованиях (см. в том числе справочные электронные ресурсы [483; 486]). Для освещения истории театра периода правления Короля-Солнца важными являются монографии Эжена Депуа «Французский театр в период правления Людовика XIV» [281] и Филиппа Боссана «Людовик XIV, король-артист» [104]. Приводимая краткая историческая справка составлена на основе предшествующих исследований. Известно, что 28 июня 1669 года Пьер Перран (Pierre Perrin) получил Королевскую привилегию учреждать Оперные академии или давать музыкальные представления на французском языке во всех городах Королевства (*l'établissement des Académie d'Opéra ou Représentations en Musique en Vers François, et dans les autres villes du Royaume*) сроком на двенадцать лет. Монополия на показ оперных спектаклей (*représentations lyriques*) по всей Франции оказалась в руках одного человека. В отличие от Театра французской комедии и Театра итальянской комедии, получавших королевский пенсион, Академия Перрана должна была обеспечивать себя сама. Здание, приспособленное для использования машинерии, выстроено за пять месяцев Анри Гишаром на месте Залы игры в мяч, то есть на пересечении улицы Сены и улицы Фосе-де-Несле. Совместно с композитором Робером Камбером (Robert Cambert) Перран готовил премьеру первой оперы с ариями и речитативами «Ариана / Ariane». Во время репетиций принято решение играть другую их совместную оперу – 3 марта 1671 года состоялась успешная премьера «Помоны / Pomone». Трудное финансовое положение вынудило Перрана продать Привилегию (монопольное право) Жан-Батисту Люлли. Заручившись Королевской поддержкой, 13 марта 1672 года Люлли получил Привилегию учредить Королевскую академию музыки (*l'Académie Royale de Musique*) в Париже. Привилегия позволяла давать публичные спектакли, предварительно представленные Королю, при условии, что не будут задействованы придворные музыканты. В первые годы репетиции и декорации финансировались Людовиком XIV. Игались исключительно произведения Люлли. После смерти Мольера (1673) композитор со своей труппой обосновался в зале Пале-Рояля (в этом помещении Опера размещалась с 1673 по 1763 годы), выгнав труппу Французских комедиантов. В 1684 году Пьеру Готье удалось открыть ещё один – Оперный театр – в Марселе.

После смерти Люлли (1687) управление Оперой перешло к Жан-Николя де Франшину (Jean-Nicolas de Francine). Он не был композитором, потому в период 1687 – 1704 годов игрались произведения не только Ж.-

оперы и оперы-балеты с речитативами, то есть полностью музыкальные спектакли<sup>62</sup>; и, наконец,

---

Б. Люлли, но и других композиторов, как например, М.-А. Шарпантье, Э. Жаке де ла Гер и пр. Открылись Оперные театры в Лионе, Лилле, Руане и Бордо. В период 1704 – 1728 годов парижской Оперой руководил Пьер Гийене (Pierre Guynet), с 1728 по 1749 – Андре Кардинал Детуш (André Cardinal Destouches). В 1749 году руководство парижской Оперой передано городу (за исключением периода 1776 – 1778 годов, когда управление осуществлялось королевским министерством / Menus-Plaisirs du Roi). Несмотря на ежемесячные королевские ассигнования, позволявшие сопровождать спектакли богатыми декорациями (альбом гравюр с примерами декораций [277] можно найти в электронной библиотеке Gallica.BNF.fr), машинерией и костюмами (постановочная сторона достаточно хорошо освещена в литературе [235]), Королевская академия музыки никогда не была процветающим предприятием. После пожара 6 апреля 1763 года труппа до 1770 года обосновалась во дворце Тюильри. В период 1770 – 1781 годов Опера находилась во вновь обустроенном зале Пале-Рояля. Пожар 1781 года вынудил переместить театр к Воротам Святого Мартина (Portes Saint-Martin), где он находился вплоть до 1794 года.

<sup>62</sup> История французского оперного спектакля освещалась, как в зарубежных, так и в отечественных исследованиях. Приводимая краткая историческая справка составлена с учётом этих исследований. Известно, что получив Королевскую привилегию, Ж.-Б. Люлли ввёл новый жанр – музыкальную трагедию (*tragédie mise en musique*), в котором сочетались черты итальянской оперы (впервые при Французском дворе она прозвучала в 1650 году благодаря кардиналу Мазарини), Придворного балета (*ballet de Cour*, ставший традиционным придворным спектаклем с конца XVI века), французской классицистской трагедии Пьера Корнеля и Жан-Батиста Расина и комедии-балета (*comédie-ballet*, жанра, примеры которого представлялись Люлли в сотрудничестве с Мольером в начале 1660 годов). С 1673 по 1686 годы каждый сезон в ходе Карнавала Люлли представлял новую музыкальную трагедию (четырнадцатая «Ахилл и Поликсена» завершена Паскалем Колласом после смерти композитора). Создавая зрелищный спектакль в сотрудничестве с лучшими поэтами, машинистами-декораторами, костюмерами и хореографами, будучи требовательным к исполнителям: солистам, хору, оркестру и балету, Люлли удалось добиться того, что парижская Опера стала одним из лучших театров Европы. Его произведения, в которых сила воздействия слова усиливается с помощью всех музыкально-театральных средств, на протяжении последующего XVIII века считались эталоном, согласно которому в оперном произведении (*œuvre lyrique*) равную роль играли музыкальные, акустические, сценические и драматургические эффекты. На протяжении столетия не было сезона, в котором бы ни звучала одна из опер Люлли. После смерти композитора его произведения стали основой репертуара Королевской академии музыки, а потом и театров в других городах Франции.

Последующие французские оперные композиторы: Андре Кампра, Андре Кардинал Детуш, Маран Маре, Марк-Антуан Шарпантье, Анри Демаре и Жан-Жозеф Муре в своих произведениях усложняли гармоническое письмо, добавляли в речитатив театральные эффекты, обогащали тембральную красочность инструментовки. В период Регентства Филиппа Орлеанского (1715 – 1723) повысился интерес к пасторали и опере-балету. В этих жанрах отдаётся предпочтение легкой развлекательности (незатейливая интрига с элементами комического), итальянской вокализации, изобилующей сложными фиоритурами (не принятыми в строгих речитативах Люлли); в операх-балетах возросла доля танцевальных номеров. С началом царствования Людовика XV (1723) связано появление жанра героического балета (*ballet héroïque*) – оперы-балета серьёзного характера как в музыкальной трагедии. Героический балет стал ведущим жанром на протяжении почти полувека.

В 1733 году дебют Жан-Филиппа Рамо положил начало так называемой войне «люллистов» и «рамистов», завершившейся тем, что композитора признали «первым музыкантом» королевства. Он представил музыкальные

Театр итальянской комедии<sup>63</sup> предлагал французские и итальянские комедии, пантомимы, а

---

трагедии, героические балеты, несколько одноактных спектаклей, буффонный балет или комедию-балет (*ballet bouffon ou comédie-ballet*) «Платея / *Platée*» и комедию-балет «Странствующие рыцари / *Les Paladins*». В это же время на сцене Оперы ставились произведения Франсуа Франкёра и Франсуа Ребеля, Антуана Доверни, Жан-Жозефа Кассанеа Мондовилля, Жан-Мари Леклера.

Появление «Платеи» и «Странствующих рыцарей» на сцене Оперы связано с показом итальянскими артистами с августа 1752 по февраль 1754 итальянскими артистами свыше десятка комедийных опер (*opéra buffa*), а также разгоревшейся впоследствии «войны буффонов» (фр. *la Querelle des Bouffons*), полемики вокруг вопроса «Какой должна быть французская опера?» (этот период подробно разбирается в целом ряде отечественных и зарубежных исследований, в качестве справочной литературы можно рекомендовать работу Рене Думениля «Опера и комическая опера» [286] и ряд других [307]. В этом «противостоянии» большая часть энциклопедистов ратовала за «обновлённый, итальянский» стиль (к этому же периоду относится появление «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо). Вместе с тем, музыкальные трагедии Люлли как символ «великого французского стиля» оставались в репертуаре. Во время управления Оперой Франкёром и Ребелем (1757 – 1767) большая часть музыкальных трагедий Люлли давалась в роскошной постановке.

<sup>63</sup> История Театра итальянской комедии, образованного королевским указом в 1762 году, начинается с парижского Ярмарочного театра, парижского Театра комической оперы и собственно Театра итальянской комедии, в котором играли итальянские актёры. История и репертуар каждого из этих театров-предшественников достаточно полно освещена в литературе. Справочные сведения, приведённые ниже, основаны, в первую очередь, на данных Жана Гурре [308], Эмиля Кампардона [256], Эмиля Женеса [305] с привлечением дополнительных источников. Как отмечает Ж. Гурре, первый Ярмарочный театр (Сен-Жермен), предложивший парижской публике множество представлений, открылся в 1678 году [308, с. 16]. Он также упоминает, что большая часть продовольствия и необходимых товаров в Париже продавалась на шести Ярмарках: 1 – на паперти собора Парижской Богоматери, 2 – ярмарка во дворе Тампля, 3 – ярмарка Святого Овидия в августе месяце, поблизости от того места, где сейчас находится Вандомская площадь, 4 – ярмарка Сен-Клэр в июле месяце в квартале Королевского Ботанического сада, 5 – ярмарка Сен-Лоран, летом рядом с Воротами Святого Мартина, и, наконец, 6 – ярмарка Сен-Жермен на «полях» Аббатства Сен-Жермен-де-Пре, осенью и зимой [308, с. 15]. Становясь центрами притяжения людей, Ярмарки предлагали не только товары и услуги, но и разнообразные представления, традиция устройства которых восходит к Средневековью. Первые представления на ярмарках Сен-Жермен и Сен-Лоран Эмиль Кампардон датирует 1595 годом [256, I, с. viii]. Как указывает Э. Женес, возникновению Ярмарочного театра предшествовали: 1) приезд итальянских актёров и музыкантов (впервые итальянские актёры выступили на территории Франции в Лионе 1 октября 1548 года – перед Генрихом II и его двором была показана музыкальная трагикомедия), они привезли с собой и саму музыкальную комедию, и её героев [305, с. 42]; и 2) театр марионеток [305, с. 35-36].

Исследователи истории театра марионеток семейства Бриоше указывают, что сами куклы появились ещё за 2000 лет до н.э. в Индии и Китае и вместе с религиозными учениями распространились позднее в Индонезии, Японии и Египте; и что, попав в Грецию и Рим, они постепенно утрачивали священную роль – в средневековой Европе куклы также использовались в службах Святой церкви, но позднее появились и новые персонажи, которые во Франции стали именовать марионетками [239, с. 211]. Они также упоминают, что на Ярмарках предлагали свои услуги лекари и зубодеры. До введения Людовиком XIV в 1699 году патента на лечение (указ 1699 года дополнен указами Людовика XV в 1754 и 1768 годах; но он не затрагивал дантистов – зубных врачей обязали получать право на ведение

---

практики лишь в 1719 году в Версале, 1725 году в Лионе, 1759 году в Бордо, 1769 году в Марселе, во многих же городах дантисты продолжали работать, не имея диплома), практика врачей ничем не регулировалась и потому расплодилось невиданное число шарлатанов, предлагавших чудодейственные средства [239, с. 203-204]. Чтобы найти клиентов, дантисты старались привлечь внимание. В 1610 году в Париж приехал Джованни Бриоччи или Пьер Дателин, именуемый Бриоше, который привез из Италии burattini, или марионеток [239, с. 204]. Популярность представлений «возросла с появлением знаменитых героев итальянской комедии: Доктора Панталоне, Арлекина, Тривелина и Коломбины, к которым в скором времени добавились их французские соперники: Полишинель, Пьерро и дама Жигонь» [305, с. 35-36]. В 1650 году подле Нового Моста, на набережной Несле, в доме, именовавшемся Шато-Гайяр (у начала улицы Генего), Бриоше открыл свой театр Марионеток – Отель Генего (Hôtel de Guénégaud) [239, с. 204; 305, с. 36]. Как отмечают исследователи, задор и остролюбие пьес быстро сделали этот театр популярным. Самым плодотворным стал период 1650 – 1660 годов. К 1665 году Бриоше превратился в настоящего театрального антрепренёра: в ходе представления нашлось место и короткому балету, он заключал контракты с музыкантами, аккомпанировавшим его спектаклям на ярмарке Сен-Жермен (получил право показывать спектакли в 1657 году). В 1669 году Бриоше обрёл статус артиста королевской труппы, а здание отеля Генего переоборудовали под нужды Академии музыки [239, с. 204; 305, с. 36].

В 1673 году согласно Королевскому указу объединили труппу театра Маре и труппу Мольера – комедианты заняли здание на улице Генего. 21 октября 1680 года Людовик XIV объединил труппы Бургундского отеля (Hôtel de Bourgogne) и Театра Генего (Théâtre Guénégaud) – образовалась постоянная труппа Театра французской комедии в отеле Генего. Зал Бургундского отеля поступил в распоряжение артистов Театра итальянской комедии, которые в 1697 году покинули Францию, и вернулись лишь в 1716 году, когда у них появился соперник – ярмарочная труппа Театра комической оперы Жана Моне (в 1697 году, когда король прогнал итальянцев, Александр Бертран взял в аренду Бургундский отель) [305, с. 43-44; 308, с. 18]. До 1710 года ярмарочные труппы руководились тремя наиболее известными семьями театральных антрепренёров: Шарля Алара, Мориса фон дер Бека и Александра Бертрана; позднее это были господин и госпожа Сен-Эдме и, наконец, дама Барон [308, с. 17]. Успех представлений породил противостояние с Театром французской комедии («война» длилась около 15 лет: 1699 – 1714), в результате артисты Ярмарочного театра нашли новые театральные приёмы и создали свой собственный стиль, репертуар и жанр.

В 1708 году вдова Мориса совместно с Аларом заключили соглашение с Королевской академией музыки в том, чтобы делать в её пользу отчисления за право исполнения арий. И так, на сцене Ярмарочного театра ставились комедии в музыкальном сопровождении, украшенные балетом и декорациями. Постепенно ярмарочные представления стали похожи на спектакли Оперы. И в 1714 году вдова Катрин Барон вместе с Готье де Сен-Эдме сформировали из всех ярмарочных трупп одну – ярмарки Сен-Жермен и получили от Королевской академии музыки право на официальное название «Комическая опера / l'Opéra comique» [308, с. 18-21]. Из-за большого успеха представлений у парижской публики Королевская академия музыки попыталась запретить петь в Театре комической оперы, Театр французской комедии хотел лишить ярмарочные представления слов, и, наконец, Театр итальянской комедии добивался запрета на пантомиму. В результате показ спектаклей в 1718 году прекратился.

Театр комической оперы вновь открылся в 1724 году благодаря Морису Оноре, в это время в качестве композитора выступал иногда Ж.-Ф. Рамо. Благодаря деятельности директора Жана Монне (с 1743 года), который сумел выстроить прекрасное помещение, творчеству драматурга и либреттиста Шарль-Симона Фавара и его супруги, мадам Фавар, талантливой танцовщицы, актрисы, певицы Театр комической оперы достиг расцвета [240], поэтому по настоянию конкурирующих королевских трупп театр в период 1745 – 1751 годов был закрыт.

также музыкальные спектакли в жанре оперы с (разговорными) диалогами<sup>64</sup>.

В ходе разгоревшейся в 1750-е годы «войны буффонов» Жан Монне принял решение «ассимилировать данный жанр» [308, с. 26]. Особо популярными в это время, как свидетельствовал Контан Дорвиль, стали французские пародии на итальянские музыкальные комедии [271, I, с. 38], в которых принимали участие и другие участники ярмарочных представлений: учёный медведь, акробаты и пр. Но постепенно становилось всё больше собственно французских сочинений.

Документальные свидетельства показывают, что кампания по объединению Театров комической оперы и итальянской комедии началась в 1760 году [345]. 3 февраля 1762 года состоялось официальное объединение трупп [305, с. 123; 308, с. 33; 388, с. 79]. Если в период 1724 – 1761 годов в Театре комической оперы играло 8 актёров и 13 актрис [236], то в объединённой труппе Театра итальянской комедии (Théâtre de la Comédie Italienne), игравшей на сцене Бургундского отеля, в 1762 году было: 14 актёров и 12 актрис, 20 танцоров и танцовщиц, о хоре упоминаний нет (так как с одной стороны, не тратились средства на его содержание, а с другой, действовал запрет со стороны Королевской академии музыки на использование хоров в спектаклях, то есть хоровые номера оставались привилегией Оперы), 21 музыкант в составе оркестра, 7 рабочих сцены, 1 консьерж и 2 слуги [178, с. 303-304; 266, с. 87; 308, с. 38-41].

В 1780 году театр стал официально именоваться Театром комической оперой (Théâtre de l'Opéra Comique), но по привычке его называли «Итальянским». В 1783 году новый сезон (28 апреля) открылся в новом здании – Театр Фавара (Salle Favart) со зрительным залом на 1255 мест – в присутствии королевы Марии-Антуанетты. С 1793 года театр стал именоваться Государственным театром комической оперы (Théâtre national de l'Opéra Comique).

<sup>64</sup> Как указывала Вера Николаевна Брянцева, спектакль, в котором сочетаются драматическая декламация и музыкальные номера, берёт начало по крайней мере со времён Средневековья [106, с. 4]. Включение диалогов, из которых складывались сценки, перемежающиеся с пением солистов и хора, характерно для литургической драмы. Позднее такая форма сохранялась и в полулитургической (светской) драме, и в моралите, и в мистериях. Также и гистрионы были одновременно поэтами, рассказчиками, певцами и музыкантами. В ярмарочных фарсах – бытовых историях, гротескно отображающих характеры людей, – актеры бегали, прыгали, танцевали, смеялись и бранились.

Историки жанра оперы с диалогами отмечают, что 3 февраля 1715 года на афишах театра ярмарки Сен-Жермен впервые появился анонс «комическая опера / opéra-comique». Это была опера «Телемак» – пародия не столько на эпический роман «Приключения Телемака / Les Aventures de Télémaque» Франсуа де Салиньяка, маркиза де Ла Мот-Фенелона (François de Salignac de La Mothe-Fénelon, 1651 – 1715), сколько на музыкальную трагедию Андре Кардинала Детуша «Телемак и Калипсо / Télémaque et Calypso» (1714). Текст сочинён Ален-Рене Лесажем (Alain-René Lesage, 1668 – 1747) и Луи Фюзелье (Fuzelier Louis, 1672 – 1752), музыка – Жан-Клодом Жилье (Gillier Jean-Clode, 1667 – 1737) [106, с. 3; 179, с. 282; 305, с. 67; 308, с. 21; 386].

В начале XVIII века опера с разговорными диалогами – произведение литературное, с музыкой. Благодаря Лесажу возрос литературный уровень ярмарочных произведений. Он сочинял пьесы с последовательным действием, включавшие куплеты для пения и сцены в прозе; в них всегда находилось место комическому. Жилье собрал небольшой оркестр: 8 скрипок, 1 контрабас, 1 флейта, 1 гобой, 1 фагот и 2 валторны [237; 238; 305; 308]. Помимо Лесажа и Фюзелье, в этом жанре работали Шарль-Франсуа Панар (Panard (Pannard) Charles-François, 1689 – 1765), Жак-Филипп Дорневаль (d'Orneval Jacques-Philippe (Dorneval), ? – 1766) и Алексис Пирон (Piron Alexis, 1689 – 1773) [179; 213; 246; 308]. Они писали пьесы в стихах и прозе, в сочетании с куплетами для пения и с заключительным водевилем. Сюжеты менялись до бесконечности. В результате, как отмечает Ж. Гурре, появилось выражение «pièces

à tiroirs / пьесы с ящиками», которые состояли из несвязанных между собой сцен, соединявшихся за счёт участия второстепенных персонажей [308, с. 21]. И как показывают исследователи эстетики французского театра XVIII века, понятие трёх единств (действия, места и времени), сформулированных в комментариях к «Поэтике» Аристотеля (1570) Лодовико Кастельветро (Castelvetro Lodovico, 1505 – 1571) и понятие правдоподобия, ставшие основными требованиями в литературе и театре французского классицизма (также, как и трёхчасовая продолжительность спектакля) в этих произведениях, чаще предназначенных для развлечения, не выполнялись [139; 179].

Ж. Гурре указывает на три источника музыки в этих произведениях: 1) пародировались арии из репертуара Королевской академии музыки; 2) старинные народные песни и припевы, или короткие задорные песенки-куплеты на известные мотивы – «водевили / vaudeville» (от «vau de vire / постоянные повороты, смена»); 3) специально сочиненные музыкальные номера [308, с. 22]. Наполеон-Морис Бернардан отмечает, что чаще пародировались итальянские арии [246], причём, как пишет Эмиль Женес, узнать их можно было не по вокальной партии, а по аккомпанементу, т. е. французский автор пародии должен был быть одновременно и поэтом, и музыкантом [305, с. 66]. Так было положено начало жанру «пьес с ариеттами / pièce à ariettes».

Первоначально обозначение «пьеса с ариеттами» указывало на французские пародии итальянских арий. Но как показывает Морис Бартеlemi, сохранившиеся ноты первоисточника (произведения, которое пародировалось на Ярмарке) не позволяют представить, что звучало в ярмарочном спектакле – нет почти никаких сведений о том, как эти музыкальные номера переделывались и аранжировались, тогда как разница между оригиналом и его «пародией» может быть не меньшей как в случае аутентичного исполнения арии Баха и заимствования фрагмента из неё в джазовой импровизации [240, с. 74]. Затем, как указывает Ж. Гурре, обозначение «пьеса с ариеттами» стало указывать, что публика услышит новые ариетты, специально написанные для представления. Исполнение на Ярмарке превращало их в «шлягеры». Первыми композиторами этого жанра следует считать Жан-Клода Жилье и Жан-Жозефа Муре (Mouret Jean-Joseph, 1682 – 1738) [308, с. 22].

В 1753 году на сцене нового ярмарочного театра Сен-Лоран публике представлены «Менялы / Les Troqueurs» Антуана Доверня (Dauvergne Antoine, 1713 – 1797) на либретто Жан-Жозефа Ваде (Vadé Jean – Joseph, 1719 – 1757) [106]. Впервые французские поэт и композитор выступили как равноправные сочинители [305, с. 101; 308, с. 28]. Уже нет песенок, но исключительно ариетты, сочинённые композитором специально, а точнее это, как писал Контант Дорвиль, «комедия в сочетании с сольными ариеттами или дуэты в сочетании с разговорными диалогами, что правильнее это было бы назвать комедия-опера, а не комическая опера» (пер. А. Сафоновой) [271, I, с. 46-47]. Равноправным союзом композитора и драматурга стало сотрудничество Шарль-Симона Фавара и Эджидио Ромуальдо Дуни: «Нинетта при Дворе / Ninette à la Cour» (1755) и «Фея Ургела / Fée Urgèle» (1765) [271, I, с. 47; 305, с. 105; 308, с. 26; 380]. Дуни на либретто Луи Ансома напишет для ярмарки Сен-Лоран «Художника, влюблённого в свою модель / Peintre amoureux de son modèle» (1757) – первую оперу с диалогами после «Менял», музыка которой написана композитором полностью. В Ярмарочном театре появились новые композиторы: Ф.-А.-Д. Филидор, П.-А. Монсиньи и Жан-Луи Ларуэт (Larurette Jean-Louis, 1731 – 1792) [106; 308, с. 28]. В 1759 году показаны «Нескромные признания / Les Aveux indiscretes» Монсиньи, в 1760 – «Сапожник Блаз / Blaise le savetier» Филидора на либретто М.-Ж. Седена и «Солиман второй, или Три султанши / Soliman II ou Les Trois sultaines» Поля-Сезара Жилбера (Gilber Paul César, 1717 – 1787) на либретто Фавара [305, с. 105-120; 384]. И как указывает Ж. Гурре, именно эти произведения стали первыми классическими образцами жанра оперы с разговорными диалогами [308, с. 28-32].



Дени Дидро в «Беседах о “Побочном сыне”<sup>65</sup>» (1757) и «В размышлении [рассуждении] о драматической поэзии» (О драматической поэзии моему другу господину Гримму) (1758) заявляет о необходимости театральной реформы, формулируя её как для драматического<sup>66</sup>, так и для музыкального театра. Стремление к реформированию связано с влиянием масонских обществ. Теперь театр призван стать «школой воспитания нравов», т. е. тем местом, где бы прививалась любовь к добродетели и отвращение к пороку [121, с. 159]. Для формирования нравственного общества необходим «новый», доходчивый, язык<sup>67</sup>. Таким языком представляется драма, или домашняя (бытовая) трагедия (*tragédie domestique*). На простых и естественных примерах, понятных большинству, в ней даётся руководство к действию в привычной жизни. Реформа, затеянная энциклопедистами, по-своему преломилась в каждом из трёх Королевских театров Парижа (Королевской академии музыки, Театре итальянской комедии и драматическом Театре французской комедии). «Рождение» французской драмы XVIII века, её разновидности и история в драматическом театре подробно освещены в монографии Феликса Гэффа [303]. Представление о характерных чертах французских спектаклей на сценах разных театров даёт целая серия исследовательских работ. Для примера назовем монографии: «Театр и Просветители» Мориса Лева [357], «Театральная жизнь во Франции в XVIII веке» Мартина де Ружмона [401], «Театр XVIII века» Давида Тротта [414], а в качестве справочного издания – «Театр во Франции в XVIII веке» [456]. Вопросы идеологии французского театра XVIII века, его стремления «цивилизовать Европу», то есть распространение французского театра в странах Европы, рассматриваются Раулем Марковицем [365]. Остановимся на реформе в двух главных музыкальных театрах<sup>68</sup> Парижа.

---

<sup>65</sup> «Побочный сын, или Опыт добродетели» в русском переводе издан в Санкт-Петербурге в 1766 году.

<sup>66</sup> Дидро предложил 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 несчастья; и трагедия, предмет которой — общественные катастрофы и несчастья великих мира сего» [122, с. 345].

<sup>67</sup> Марьон Сиго подчёркивает, что заявление о стремлении к формированию нравственного общества и понимание разностороннего знания как средства достижения добродетели объясняют тот факт, что первоначально иезуиты оказывали поддержку энциклопедистам и издание заручилось протекцией Людовика XV; но когда стало очевидным, что главная цель – уничтожение не столько королевской власти, сколько христианской церкви, последовала череда запретов (подробнее см. монографию М. Сиго «От централизованной монархии к буржуазной революции» [405] и запись лекции (Sigau, Marion *Les lumières, un antihumanisme*. 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FrQyhVh-U> (дата обращения: 21.07.2016)).

<sup>68</sup> Документы, освещающие историю этих театров вплоть до революции, опубликованы в шеститомном издании Эмиля Кампардона (Campardon Emile) «Театры Парижа до революции / *Les théâtres à Paris, avant la Révolution*», включившем два тома «Ярмарочные спектакли / *Les spectacles de la foire*» (1877) [256], два тома «Королевские

### 1.1.5. Королевская академия музыки (Опера) и преобразования её репертуара

В парижской Королевской академии музыки со времени основания<sup>69</sup> при Людовике XIV согласно придворному этикету, как отмечалось в прессе, было не принято смеяться даже в период Регентства, отличавшийся большими вольностями<sup>70</sup>. К началу 1770-х годов в основной репертуар этого театра входили произведения, представлявшие разные музыкальные эпохи в истории Оперы. Это музыкальные трагедии (*tragédie en musique*) или трагедии, положенные на музыку (*tragédie mis en musique*)<sup>71</sup> Ж.-Б. Люлли, созданные в период 1673 – 1686 годов<sup>72</sup>. Вокальные номера в его операх были речитативного характера. Но в XVIII веке поменялась манера их исполнения – и теперь, как отмечает ряд исследователей, задуманные свободными от украшений они ими изобиловали [333]. В репертуаре Оперы были также представлены жанры оперы-

---

комедианты из труппы итальянской комедии / *Les comédiens du Roi, de la troupe Italienne*» (1880) [255] и два тома «Академия музыки в XVIII веке / *L'Académie de musique au XVIII siècle*» (1884).

<sup>69</sup> Напомним, что Академия музыки основана 28 июня 1669 года. «Королевской» она стала именоваться с 13 марта 1672 года.

<sup>70</sup> См. вырезку из газеты «*Le Panurge de Grétry*» (1785) [59].

<sup>71</sup> Жан-Батистом Люлли в 1673 году предложен жанр – французская опера, в основу либретто которой положена трагедия. В жанре комедии-балета Люлли работал совместно с Жан-Батистом Мольером в период 1664 – 1671 годов: «Брак поневоле» (1664), «Принцесса Элида» (1664), «Любовь-целительница» (1665), «Жорж Данден» (1668), «Господин де Пурсоньяк» (1669), «Блистательные любовники» (1670), «Мещанин во дворянстве» (1670); переходным к музыкальной трагедии следует считать опыт создания трагедии-балета «Психея» (1671) в сотрудничестве с П. Корнелем.

<sup>72</sup> Тринадцать прижизненных музыкальных трагедий: «Кадм и Гермiona» (1673), «Альцеста» (1674), «Тезей» (1675), «Атис» (1676), «Изида» (1677), «Психея» (1678), «Беллерофонт» (1679), «Прозерпина» (1680), «Персей» (1682), «Фаэтон» (1683), «Амадис» (1684), «Роланд» (1685), «Армида» (1686); и завершённая Паскалем Колласом опера «Ахилл и Поликсена» [109]. На протяжении столетия не было сезона, чтобы ни прозвучала одна из них. Оркестровые и балетные номера сочетались с вокальными ансамблями и сольными номерами. Значимым у Люлли стал именно речитатив, в котором ему удалось передать особенности французской декламационной речи, принятой в трагедии Жан-Батиста Расина (1639 – 1699).

балета<sup>73</sup> и пасторали<sup>74</sup>. Ведущим же оставался – героический балет (*ballet héroïque*)<sup>75</sup>. Помимо опер Люлли каждый сезон представлялись и произведения Ж.-Ф. Рамо, создавшего, как писал Ж.-Ф. Мармонтель, «патетический речитатив» и сумевшего «приблизиться к акцентам Трагедии более Люлли» [367, с. 3], в их числе и комедии-балеты<sup>76</sup>. Возрос интерес к зрелищности: оперы Люлли и Рамо представлялись в пышных постановках. Но, по замечанию Б. Дратвики, к концу 1760 – началу 1770-х годов только одна из трёх премьер в сезон соответствовала жанру трагедии (*tragédie en musique*) [284]. В результате в интеллектуальных кругах стали говорить, что необходимо вернуть на сцену благородный жанр. Для этого оперный спектакль следовало обновить – появились трагедии, изложенные новым музыкальным языком.

Рассуждая о реформе в музыкальном театре, Д. Дидро говорил: «Найдется ли гений, который оказал бы ту же услугу оперной<sup>77</sup> поэзии и низвел бы ее из волшебных стран на обитаемую нами землю? Тогда уж не будут говорить об оперных либретто, что в этих произведениях все шокирует [...]. Великий музыкант и великий либреттист исправили бы все зло. [...] Пусть появится гений, который утвердит подлинную трагедию, подлинную комедию на оперной сцене. [...] Если бы певец стал подражать в каденции только однозвучным выкрикам

---

<sup>73</sup> К 1697 году относится появление жанра оперы-балета. В нём соотношение танцевальных и вокальных номеров становится равным, каждое действие характеризуется собственным сюжетом. Этот жанр становится ведущим во время Регентства Филиппа Орлеанского (1715 – 1723), покровителя итальянского искусства и итальянской вокализации. Психологизм трагедии уступил место развлекательности. Именно об опере-балете писал Шарль Компан: «Балетом во Франции называют некоторые странные оперы, в коих танцевание совсем не так расположено, как в других и не причиняет никакой приятности. В сих балетах каждое действие имеет различные содержания, соединенные между собой единственно некоторыми общими соотношениями, коих зритель никогда не может приметить, если действующее лицо не старается его в этом уведомить в предисловии или Прологе» (цит. по: 109, с. 16).

<sup>74</sup> Первый пример «героической пасторали» предложил ещё Люлли: «Ацис и Галатя» (1686). Его последователей часто привлекали незатейливые сюжеты с участием пастушков и пастушек. Но несмотря на усиление развлекательности во французской опере усложнялось гармоническое письмо, в речитатив добавлялись театральные эффекты, шло обогащение красочности за счёт тембрового разнообразия оркестровки.

<sup>75</sup> Произведения жанра «героический балет» – оперы-балеты серьёзного характера как в трагедии – вошли в репертуар Оперы с начала царствования Людовика XV (1723) и занимали ведущее положение до 1773 года.

<sup>76</sup> Буффонный балет или комедия-балет (*ballet bouffon ou comédie-ballet*) «Платея, или Ревнивая Юнона / *Platée, ou Junon Jalouse*» (1745, 1749) и комедия-балет «Странствующие рыцари / *Les Paladins*» (1760) отразили, по мнению Рене Думениля, стремление обратиться к жанру комедии и перекликались с полемикой «войны буффонов», разразившейся после гастролей 1752 – 1754 годов итальянской труппы [286].

<sup>77</sup> В цитируемом переводе «лирическая поэзия» – так переведено французское «*poésie lyrique* / поэзия, предназначенная для оперного театра», то есть поэтическое оперное либретто. Потому везде «лирический» заменено на более точное «оперный».

страсти в чувствительных ариях или главным явлениям природы в ариях, рисующих картины, а поэт знал бы что его ариетта должна представлять собой сцену, реформа значительно продвинулась бы. [...] Танец ждет ещё своего гения. [...] Танец – это поэма. Такая поэма должна бы иметь своё отдельное представление. Это подражание посредством движений, которое требует содействия поэта, художника, музыканта и пантомимиста. Эта поэма имеет свой сюжет, и этот сюжет можно разбить на акты и сцены. В сцене есть свой речитатив, есть своя ариетта» [121, с. 168-170]. Он приводит пример балета-поэмы и снова возвращается к теме трагедии. Дидро указывает на необходимость утверждения на сцене Оперы именно античной, а не бытовой трагедии: «У трагедии, и вообще всякого произведения, предназначенного для оперной сцены, должен быть ритм (*en mesure*), а бытовая трагедия, как мне кажется, исключает версификацию» [121, с. 175]. И в качестве примера приводит три способа положить на музыку слова Клитемнестры, у которой только что отняли дочь: первый вариант речитатив и ария, второй – когда гром и молнии будут звучать не в оркестровой партии, как в первом варианте, а в голосе Клитемнестры, третий – попытается объединить первые два [121, с. 175-179].

Опыты представить обновлённые жанры в Опере делались ещё до французских премьер произведений Кристофа Виллибальда Глюка (1714 – 1787)<sup>78</sup>. Один из них – премьера 30 декабря 1773 года в Королевской опере в Версале музыкальной трагедии (*tragédie lyrique*) «Цефал и Прокрис, или Супружеская любовь» Гретри на либретто Мармонтеля (Табл. 1.1). При этом композитор понимал своё произведение, как обновлённую музыкальную трагедию, а либреттист как «музыкальную поэму» (*poème lyrique*), то есть балет (см. Раздел 1.2.1). Обновлённым у Гретри стал, в первую очередь, речитатив.

К числу обновлений в Опере в последней трети XVIII века следует отнести появление на её сцене жанра драмы<sup>79</sup> и становление классического европейского<sup>80</sup> музыкального стиля (*le style classique européen*)<sup>81</sup>. Премьеры опер Глюка породили споры о том, какой стиль больше подходит

<sup>78</sup> Реформаторские оперы Глюка подробно рассмотрены в монографии Ларисы Валентиновны Кириллиной [146].

<sup>79</sup> Преобразования оперы с диалогами на сцене Театра итальянской комедии сказывались и на произведениях для Оперы композиторов, которым довелось работать в обоих театрах: Ф.-А. Д. Филидора и П.-А. Монсиньи.

<sup>80</sup> См. «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков» Ларисы Валентиновны Кириллиной [143 – 145].

<sup>81</sup> Ключевыми произведениями этого периода стали: опера-трагедия (*tragédie-opéra*) «Исмена и Исменияс / *Ismène et Isménias*» (1763, 1770) Жан-Бенжамина де Лаборда (Jean-Benjamin de La Borde, 1734 – 1794) и Пьера Лежона (Pierre Lejaun), героический балет «Сильвия / *Sylvie*» (1766) Жан-Клода Триалья и Пьера Монтана Бертон (Pierre Montan Berton, 1727 – 1780), героический балет, позднее героическая опера «Алина, Королева Голкондии / *Aline reine de Golconde*» (1766, 1781) Монсиньи, музыкальная трагедия (*tragédie lyrique*) «Эрнелинда, принцесса Норвегии / *Ernelinde princesse de Norvège*» (1767) Филидора, героическая драма (*drame héroïque*) «Исменор / *Isménor*» (1773) Жан-Жозефа Родольфа (Jean-Joseph Rodolphe, 1730 – 1812), «Цефал и Прокрис» Гретри и музыкальная трагедия «Сабинус / *Sabinus*» (1773) Франсуа-Жозефа Госсекса (François-Joseph Gossec, 1734 – 1829) [483; 487].

для использования во французской опере – итальянский (с доминированием вокального начала) или немецкий (с доминированием оркестрового начала). В качестве главного контраргумента противники Глюка, прежде всего Ж.-Ф. Мармонтель, указывали на непонимание им самой природы вокальной музыки<sup>82</sup>. Гретри<sup>83</sup>, считавший, что «ради пения следует всем пожертвовать» [316, I, с. 389], в первом томе «Записок» указывает на те особенности письма Глюка, которым лучше не следовать. Речь идёт о слишком плотном оркестровом звучании, губительном как для голоса, так и для слуха и чистоты интонирования<sup>84</sup>. После отъезда Глюка, до революции 1789 года, наиболее удачными оказались: «Амадис Галльский / *Amadis de Gaule*» (1779) Иоганна-Кристиана Баха, «Андромаха» (1780) Гретри, «Дидона / *Didon*» (1783) Никколо Пиччини и «Эдип в Колоне / *Edipe à Colone*» (1787) Антонио Саккини. В 1787 году последовал Королевский запрет на использование произведений французских классиков в качестве основы оперных либретто<sup>85</sup>.

Другими новинками в Королевской академии музыки стали пантомимный балет (*ballet pantomime*), прародитель романтического балета, и предложенная Гретри музыкальная высокая комедия (*comédie lyrique*), которая после пожара в Пале-Рояле и переезда (1781) стала спасением для администрации театра. Музыкальная (высокая) комедия (*comédie lyrique*) Гретри – это комедийная опера с речитативами, то есть без разговорных сцен (см. Раздел 1.2.1). Публика<sup>86</sup> теперь смеялась и в Опере. Композиторы пробовали силы в этом жанре, и казалось, как отмечает Б. Дратвики, о трагедии забыли [284, с. 102].

---

<sup>82</sup> Мармонтель считал именно себя реформатором французской оперы в противовес Франсуа-Луи Ган Леблану, или Дюрулле (*Du Roulet, François-Louis Gand Le Bland*, 1716 – 1786), выдвигавшему на первый план роль Глюка и свою собственную [291; 292; 367].

<sup>83</sup> Заметим, Андре Гретри полагал, что говорить о ком-то как о реформаторе, не разумно, так как искусство композиции в том и заключается, чтобы композитор в каждом сочинении предлагал нечто новое.

<sup>84</sup> Гретри указывал, что оркестр в произведениях Глюка порой перекрывает не только солистов, но и хор так, что становится невозможно разобрать слова; и в результате, певцы вынуждены форсировать звук, а это губит голос. Кроме того, Гретри полагал, что постоянное звучание плотного оркестра обязательно скажется на слухе исполнителей – он станет более грубым, нечувствительным к тонким нюансам (то есть к микротонам), а это повлияет на чистоту интонирования.

<sup>85</sup> С одной стороны, либреттисты не всегда удачно переделывали произведения французских классиков. С другой, Театр французской комедии терял своих зрителей и, соответственно, доходы. В результате растущее недовольство со стороны артистов Театра французской комедии и среди почитателей французской трагедии, чувствительных к искажению текста, повлекло за собой Королевский запрет (1787).

<sup>86</sup> Представление о том, кто составлял публику театра даёт монография Эрнеста Буассе «Абоненты Оперы в 1783 – 1786 годах» [252]. Различные аспекты восприятия зрителем спектакля во французских театрах XVII – XVIII веков освещаются в сборнике «Театральный зритель в классический век: XVII – XVIII века» под редакцией Бенедикта Лува-Молозе и Франка Салауна [350].

Революция 1789 года и последующая Диктатура сменили не только политический строй, привычный уклад жизни, но и названия театров, их репертуар и жанровые предпочтения<sup>87</sup>. В августе 1793 года Национальное собрание упразднило все академии. В Театре искусств (Théâtre des Arts)<sup>88</sup> приветствовались военные марши и изображения восстаний угнетаемых. Возродился интерес к трагедии<sup>89</sup>, сменился репертуар. Нехватка средств и страх перед произволом власти объясняли его частую сиюминутность и посредственность.

#### 1.1.6. Театр итальянской комедии и становление драмы

Воплощением реформы, заявленной Дидро, в Театре итальянской комедии (образованном в 1762 году объединением трупп двух Театров – Итальянской комедии и Комической оперы) стало появление на его сцене опер с диалогами в жанре драмы (причём, музыкальный спектакль в жанре драмы появился на этой сцене раньше, чем в Опере). Как отмечает Д. Чарлтон, до 1765 года в нём представлялись: комедии на итальянском языке, смешанные итало-французские комедии, полуимпровизационные арлекинады, французские пьесы, водевили и оперы с

---

<sup>87</sup> Отменены королевские запреты и привилегии. 13 января 1791 года издан декрет «О свободе театров». Каждый гражданин волен открыть театр и играть тот репертуар, что пожелает. Конечно, если произведение не будет противоречить революционным настроениям и вызывать симпатии к монархии. Теперь сначала надо представить пьесу в полицию. Та назначала двух цензоров, имевших право изменить пьесу: изгонялась малейшая двусмысленность, пристальное внимание уделялось каждой детали. Такой порядок сохранялся до 1807 года, когда декретом о театрах Наполеон сократил их число в Париже до 8, определив репертуар. Репертуар парижских театров в период 1789 – 1795 годов освещён Андре Тиссье в работе «Спектакли в Париже во время революции» [410; 411].

<sup>88</sup> С 1793 года парижская Опера именовалась Театром искусств. В период 1797 – 1802 годов – Театром Республики и искусств (Théâtre de la République et des Arts). В период 1794 – 1820 годов она занимала здание на улице Ришелье, известное как Зал Монтансье (salle Montansier), напротив Государственной библиотеки. Это здание построено в 1792 – 1793 годах по проекту архитектора Луи. 15 апреля 1793 года в нём был открыт Государственный театр. Но поскольку во время Террора директриса театра госпожа Монтансье оказалась в тюрьме, то театр был передан Театру искусств (Декрет от 14 апреля 1794 года). Декретом от 25 июня 1795 года установлено, что отныне театр принадлежит французскому народу и на его содержание выдаётся ежегодное содержание. Спектакли парижской Оперы в здании на улице Ришелье давались с 7 августа 1795 года по февраль 1820, когда Людовик XVIII приказал разрушить здание после убийства герцога Беррийского (duc de Berry) 13 февраля 1820 года [342].

<sup>89</sup> Ситуация словно иллюстрирует слова Д. Дидро: «Трагедия, мне кажется, ближе республиканскому духу, а комедия, особенно веселая, ближе к монархическому» [122, с. 411].

диалогами комедийного характера [266, с. 87]. В 1760-х годах, как показывает Лионель де Лаланси, либреттисты французской оперы с диалогами превратили её в «умную комедию» с образцами блестящего диалога [169, с. 86], а композиторы стали играть в этом жанре равную роль с либреттистами. Это, прежде всего, произведения Эджидио Ромуальдо Дуни (Egidio Romualdo Duni, 1708 – 1775), Ф.-А. Д. Филидора и П.-А. Монсиньи<sup>90</sup>.

Жанры опер с диалогами, более 1000 произведений, определялись по-разному. Исследователи насчитывают около двадцати вариантов первого обозначения жанра<sup>91</sup> и семь – последующего определения, раскрывавшего общий характер действия<sup>92</sup> [274, с. 258-259]. Оперы с диалогами сочинялись как в одном, так и в нескольких (до четырех) актов. Текст либретто мог быть написан как рифмованным (*en vers*), так и свободным стихом (*en vers libre*), это могла быть проза (*en prose*) и проза со стихами (*en prose et en vers*). Чтобы определить характер музыкального оформления произведения, как пишут Ф. Вандрикс и М. Куврер, также использовали различные варианты<sup>93</sup> [274, с. 260]. Из этого разнообразия, когда часто не соблюдались никакие эстетические правила французского театра, обязательные для высокой трагедии и высокой комедии, постепенно выкристаллизовался «классический» спектакль в жанре оперы с разговорными диалогами. И, как отмечает Беатрис Дидье, к началу 1770-х годов он обрёл основные черты эстетики классицизма – естественность, формальное «соответствие правилам» и

<sup>90</sup> Историки жанра отмечают, что наиболее популярными в этот период стали: «Художник, влюблённый в свою модель / Peintre amoureux de son modèle» (1757) и «Девушка без присмотра / La fille mal gardée» (1759) Дуни, «Всего не предусмотреть / On ne s'avise jamais de tout» (1761) Монсиньи, «Сапожник Блаз / Blaise le savitier» (1760) и «Солдат-волшебник / Le Soldat Magicien» (1760) Филидора, «Обманутый кади / Le Cadi dupé» (1761) Монсиньи, «Садовник и его господин / Le Jardinier et son seigneur» и «Кузнец / Le Maréchal-Ferrant» (1761) Филидора, «Король и Фермер / Le Roi et le Fermier» (1762) Монсиньи, «Дровосек, или три желания / Le Bûcheron ou les trois souhaits» (1763) и «Колдун / Le Sorcier» (1764) Филидора, «Роза и Колас / Rose et Colas» (1763) Монсиньи, «Том Джонс / Tom Jones» (1765) Филидора, «Колокольчик / La Clochette» (1766) Дуни [305, с. 127; 388, с. 79].

<sup>91</sup> Опера (*opéra*), комическая опера (*opéra-comique*), опера-буффа (*opéra-bouffon*), комедия (*comédie*), комедия-опера (*comédie opéra*), драма (*drame*), трагедия (*tragédie*), пастораль (*pastorale*), дивертисмент (*divertissement*), интермедия (*intermède*), пародия (*parodie*), балаган (*parade*), историческое действие (*fait historique*), пословицы (*proverbes*), чудачество (*folie*), двусмысленность (*ambigue*), бессмыслица (*amphigouri*) и музыкальная комедия (*comédie lyrique*).

<sup>92</sup> Слезная (*larmoyant*), героико-комическая (*héroi-comique*), феерическая (*féerie*), балаганная (*parade*), героическая (*héroïque*), шуточно-балаганная (*burlesque-parade*), героико-комико-сельская (*héroi-comico-rustique*).

<sup>93</sup> Музыкальная (*en musique*), с ариеттами (*mêlé d'ariettes*), с песенками-водевилями (*en vaudevilles*), с песенками-куплетами и ариеттами (*en vaudevilles avec des ariettes*), с напевами и песенками-куплетами (*mêlé de petits airs et de vaudevilles*), с итальянскими ариеттами, подтекстованными французским текстом (*mêlé d'ariettes parodiées de l'italien*), с музыкальными фрагментами (*mêlé de morceaux de musique*), пастиччо (*pastichée de...*), переложение Итальянской... (*imitée de l'italien...*) и с текстом на музыку... (*parodiée sur la musique de...*), с пением и танцами (*mêlé de chants et de danses*).

соблюдение приличий [282, с. 230]. В период 1760 – 1770-х годов наиболее успешными стали творческие союзы Л. Ансома и Э. Р. Дуни, М.-Ж. Седена<sup>94</sup> и П.-А. Монсиньи, в 1768 году к ним добавился ещё один примечательный творческий союз – Ж.-Ф. Мармонтель и Андре Гретри. Они вывели на сцену Театра итальянской комедии новый жанр – сентиментальной или как её тогда называли «слёзной / *larmoyant*» драмы<sup>95</sup> (см. Раздел 1.2.2).

Со страниц «Мемуаров» [368] и «Очерка о переворотах в музыке, во Франции» [367] Ж.-Ф. Мармонтель убеждает читателя, что именно он стал главным реформатором французской оперы. Союз Мармонтеля – Гретри<sup>96</sup> оказался плодотворным. За период 1768 – 1775 годов<sup>97</sup> ими представлено семь опер (Табл. 1.1 – 1.2): шесть из них, за исключением «Цефала и Прокрис», относятся к опере с диалогами, лучшие – в жанре сентиментальной драмы<sup>98</sup> (см. Раздел 1.2.2). Но дело не только в том, что благодаря либреттистам на сцену Театра итальянской комедии вводилась драма, но и в том, что композиторы находили для неё свой красноречивый музыкальный язык<sup>99</sup>. Тонкая палитра слуховых ощущений, посредством которой можно живописать человеческое переживание в различных обстоятельствах, положена Гретри в основу эстетических взглядов<sup>100</sup>: он считал, что язык оперы – это язык тонкого психологизма. Ключевую

<sup>94</sup> Мишель-Жан Седен (Michel-Jean Sedain, 1719 – 1797) – один из лучших драматургов и лучший французский либреттист второй половины XVIII века. Его «Философ поневоле / *Le philosophe sans le savoir*» (1765) – первая философская драма на сцене драматического театра [303].

<sup>95</sup> Наиболее полно оперы Мармонтеля – Гретри рассмотрены Кариной Пендель [387 - 389]. «Люсиль» – одна из хорошо освещённых опер Гретри и в отечественном музыковедении.

<sup>96</sup> Будучи старше Гретри, он подавлял его своим авторитетом (не случайно композитор искал возможности работать и с другими либреттистами) и выбирал «направление» творчества.

<sup>97</sup> С 1775 года Мармонтель стал цензурируемым автором.

<sup>98</sup> Появление сентиментальной драмы связано с увлечением психологией. Оно началось с публикации в 1754 году двухтомного «Трактата об ощущениях» аббата Этьена Боно де Кондильяка [270]. В нём автор, отказываясь от позиций Джона Локка и под влиянием идей Жюльена Офре де Ламетри, показывает, что всё познание о внешнем мире происходит из ощущений: «Суждение, размышление, желание, страсти и т. д. представляют собой не что иное, как само ощущение в различных его превращениях» [147, II, с. 192]. В результате повысилась значимость чувств [269] и стало уделяться особое внимание их передаче в произведении.

<sup>99</sup> Проблеме формирования нового музыкального языка в опере с разговорными диалогами, начиная со второй половины 1760-х годов уделяли внимание как отечественные, так и зарубежные исследователи. Помимо упомянутых публикаций следует отметить статьи М. Виньяля [418; 419], диссертацию Р. Д. Жоба «Оперы Андре-Эрнест-Модеста Гретри» (Jobe R. D. *The Operas of André-Ernest-Modeste Grétry* (thèse). University of Michigan, 1965), монографию Р. Легран и Н. Вайлд [347], работы, посвящённые «музыкальному вкусу» во Франции в XVIII веке, Л. Стрифлинга [408] и Ж. Снайдерса [406].

<sup>100</sup> В третьем томе «Записок» Гретри отмечает, что создание образа на музыкальной театральной сцене, по его мнению, достигается за счёт цепочки слуховых ощущений [316, III]. Через их смену он полагал возможным подвести слушателя и к нравственному выводу.



роль в рождении таких опер сыграли произведения Гретри, а также Дуни, Монсиньи и Филлидора<sup>101</sup>.

В результате успеха опер с диалогами французские драматические пьесы в 1769 году были полностью исключены из репертуара театра. Постепенно оперы с диалогами<sup>102</sup> вытеснили и итальянский репертуар. К 1778 году сложилась опера с диалогами без песенок-водевилей. Её успех был столь велик, что в 1779 году, по утверждению Э. Кампардона, последние итальянские комедианты покинули театр [255, II]. Администрация Оперы, опасаясь конкуренции со стороны Театра итальянской комедии (из итальянского в ней осталось лишь название), добилась, как показывают исследователи репертуара, возвращения французских драматических пьес и пьес с песенками-водевилями на два вечера в неделю [266, с. 87; 308, с. 34; 478].

Но если вклад Монсиньи и Гретри в развитие сентиментальной драмы сопоставим, то в становлении исторической и романической<sup>103</sup> драмы ведущая роль принадлежит именно Гретри (см. Раздел 1.2.2). Благодаря либреттисту М.-Ж. Седену на сцене Театра итальянской комедии одна за другой появились оперы с диалогами в жанре драмы разного типа: сентиментальная «Дезертир / Le Deserteur»<sup>104</sup> (1769) в сотрудничестве с Монсиньи (одновременно с «Люсилью»

---

<sup>101</sup> Библиография, посвящённая творчеству названных четырёх композиторов, обширна и её обзор выходит за рамки проводимого исследования. Назовём несколько значимых работ, в которых освещаются вопросы становления французской психологической оперы. Это монографии М. Бартелеми «Метаморфозы французской оперы в век Просвещения» [241], П. Лартомаса «Театр во Франции в XVIII веке» [456], сборник под редакцией Ф. Вандрика «Комическая опера во Франции в XVIII веке» [361], «История западной музыки» под редакцией Ж. и Б. Массан [371], диссертация Ж. Б. Коппа «Музыкальная драма: эстетика Комической оперы» (Kopp J. V. *The Drame lyrique: a Study in the Esthetics of Opéra-comique, 1762 – 1791 (thèse)*. University of Pennsylvania. 1982), очерк Ж. Кукэля [275], статья Т. Берардана «Музыка комической оперы: её эволюция в XVIII веке» в «Словаре комической оперы» [448], Д. Чарлтона [263]; посвящённые творчеству Филлидора монография Ж. Бонне [249]; диссертация К. Смит о роли Дуни (Smith K. *The Life and Music of Egidio Duni: His Role in the Establishment of the Opéra-Comique (thèse)*. Cornell University, 1980); творчеству Монсиньи статьи А. Бошо (Boshot A. *Un créateur de l'opéra-comique (Monsigny)*, 1922) и А. Брусо (Bruseau A. *Monsigny et l'opéra-comique français*, 1931) и монографии А. Пужана «Монсиньи...» [397], П. Друиля (Druilhe P. *Monsigny*. Paris, 1956) и Д. Гескьера [306]; уже упомянутые выше работы по творчеству Гретри [261; 321; 322; 351; 382] и др.

<sup>102</sup> Помимо произведений Гретри, следует отметить произведения других композиторов этого периода: «Сидонский садовник / Le Jardinier de Sidon» (1768) и «Новая школа для дам / La Nouvelle Ecole des femmes» (1770) Филлидора, «Прекрасная Арсена / La Belle Arsène» (1773) и «Феликс, или Найденыш / Félix, ou l'Enfant trouvé» (1777) Монсиньи.

<sup>103</sup> Под термином романическая драма здесь и далее в работе понимается драма, в которой препятствия на пути к счастью главных героев обретали романические черты, способные сильнее расчувствовать публику. Невинному герою (героине), как правило, угрожала опасность. И сама «опасность» постепенно становилась всё более и более впечатляющей: буря, кораблекрушение, устрашающая темница, смертная казнь, трагические злоключения и т. д.

<sup>104</sup> В качестве примеров называются наиболее яркие произведения, ставшие образцом для подражания.

Мармонтеля и Гретри), а в союзе с Гретри – историческая «Ричард Львиное Сердце» (1784) и романическая «Рауль Синяя Борода» (1789) (Табл. 1.2). В результате благодаря Гретри, как отмечает Ф. Вандрикс, сложилась «совершенная модель» французской оперы с разговорными диалогами [415, с. 5], которая во многом перекликалась с обновлённой им музыкальной (высокой) комедией на сцене Оперы [274, с. 223] (подробнее см. Раздел 1.2).

Как отмечает Ж. Гурре, в 1780-е годы помимо привычного репертуара (опер Дуни, Гретри, Монсиньи и Филидора) в Театре итальянской комедии шли оперы Франсуа-Жозефа Госсека (François-Joseph Gossec, 1734 – 1829), Н.-М. Далеярака (Nicolas-Marie d'Alayrac, 1753 – 1809) (в 1786 году состоялась премьера музыкальной драмы (*drame lyrique en prose mêlé d'ariettes*) «Нина, или С ума сшедшая от любви / Nina ou la Folle par amour» и комической оперы (*opéra-comique*) «Аземия или Новый Робинзон / Azémie ou le Nouveau Robinson») Н.-А. Дезеда (Nicolas-Alexandre Dezède, 1740 – 1792) и др. [308, с. 60]. Продолжились начатые Дидро обсуждения того, какой должна быть драма в музыкальном театре. Мнение высказывали не только либреттисты, но и другие представители интеллектуальной элиты<sup>105</sup>. На этом фоне в 1789 году вышел первый том «Записок» Гретри [314]. Но в истории Франции, как известно, начался новый период.

Как указывает Д. Чарлтон, до 1793 года публика по привычке употребляла название «Театр итальянской комедии» (хотя с 1780 года театр именовался Комической оперой) – 17 марта 1793 года оно официально переименовалось на «Государственный театр комической оперы / Théâtre national de l'Opéra-Comique» [266, с. 88]. Революция ввела в моду злободневные, патриотические произведения<sup>106</sup>. Представлялись пьесы в сопровождении, а часто и без сопровождения музыки. В результате, как отмечают исследователи жанра, в произведениях и Родольфа Крейцера (Rodolphe Kreutzer, 1766 – 1831), и Госсека, и др. появилась смесь пения, танца, декламации и военного парада [247; 297; 304; 356]. И если с начала 1770-х годов в Театре итальянской оперы

<sup>105</sup> Седен «Предисловие к "Розе и Коласу"» (1764), Предисловие к "Великолепному"» (1773), Кателюкс «Очерк о единстве поэзии и музыки» (1765), Кетан «Предисловие к "Слесарю"» (музыка Ля Рибардьера, 1765), Фавар либретто «Процесс ариетт и водевилей» (1765), Нугаре «О театральном искусстве в целом» (1769), Фрамери «Музыкальная газета» (1770), Гарсан «Трактат о мелодраме» (1772), Ле Пилер д'Аплиньи «Трактат о музыке и о средствах улучшения её выразительности» (1779), Дюрозюа «Предисловие к "Двум друзьям"» (1779) и «Рассуждение о музыкальной драме» (1775) [290], Латурай «Письмо господину Вольтеру о философско-комических операх» (1769) [344], Ласепед «Поэзия музыки» (1785) и др. (подробнее см.: 282; 417).

<sup>106</sup> Например, «Осада Лилля, или Цецилия и Жульен / Le Siège de Lille, ou Cécile et Julien» (1792) и «Причина и последствия, или Пробуждение народа в 1789 году / La Cause et les Effets, ou le Réveil du peuple en 1789» (1793) Арман-Эммануэля Триала (Armand-Emmanuel Trial, 1771–1803), «Взятие Тулона / La Prise de Toulon» (1794) Далеярака, «Приношение Свободе / L'Offrande à la Liberté» (1792) и «Триумф Республики, или Лагерь при Гранпре / Le Triomphe de la République, ou Le camp de Grandpré» (1793) Госсека, «Калиас, или Природа и Отчизна» Гретри (подробнее см.: 244; 304).

соблюдись приличия, то, как пишет М. Бижер, в Государственном театре комической оперы на сцене стали изображать распущенность нравов, допустили туда и непристойность [247, с. 98-99]. На сцене, как и в жизни, царила неразбериха, но это уже стало началом иного времени<sup>107</sup>.

Во второй половине XVIII века преобразования затронули и театральные костюмы, и декорации. Речь идёт, как об утверждающемся направлении «реализма», так и о новых способах отображения «волшебного». Поскольку в реформируемом театре второй половины XVIII века подразумевалось, что пьеса будет ставиться затем в других театрах, то либреттист приводил подробное описание декораций и поведения актёров в них. Это делалось для того, чтобы впоследствии избежать искажений замысла. Во второй половине XVIII века боги всё реже спускались с небес на землю, но машинерия создавала не менее зрелищные эффекты, как например, наводнение, кораблекрушение или разрушение крепости. Подобные сценические эффекты подробно обсуждались в постоянной переписке Ивара с графом Н. П. Шереметевым [130]. Он не только описывал спецэффекты, но и присылал модели декораций, иллюстрирующие действие театральных механизмов. По мере того, как возрастали потребности публики в острых театральных ощущениях, драма эволюционировала, а герои были вынуждены претерпевать всё более «ужасающие» препятствия. Так и декорации стали отображать эти «ужасающие» обстоятельства. Одной из излюбленных тем, помимо кораблекрушения, становится изображение тюрьмы – угрюмого замка и темницы – чтобы у зрителя захватывало дух, а радость от счастливого финала становилась ещё большей.

Традиционно считается, что реформа театрального костюма в XVIII веке началась с шерстяного платья и деревянных сабо мадам Фавар<sup>108</sup> на сцене Ярмарочного театра (Рис. 1), театральных костюмов в трагедии Вольтера «Китайский сирота» (1755) на сцене Театра

<sup>107</sup> На рубеже XIX века, как отмечает Ж. Гурре, наиболее интересными стали премьеры: «Адольф и Клара» (1799) и «Жюлистан» (1805) Далейрака, «Жозеф» (1807) Этьенн-Николя Мегюля (Etienne-Nicolas Méhul, 1763-1817), «Моя тетушка Аврора» (1803), «Жан из Парижа» (1812) и «Новый хозяин деревни» (1813) Буальдье [308]. К ним, по мнению Э. Женеса, можно добавить: «Камилла, или подземелье» (1791), «Амбруаз, или вот мой день» (1793), «Американской семейство» (1796), «Дом на продажу» (1800) Далейрака; «Лодоиска» (1791), «Медея» (1797), «Водовоз, или Два дня» (1801) Луиджи Керубини; «Цецилия и Жульен» (1792) Триалья; «Стратоника» (1792), «Мелидор и Прозина» (1794), «Юный Генрих» (1797), «Ариодант» (1799), «Ирато» (1801) Мегюля; «Долг Сюжетты» (1795), «Багдадский халиф» (1801) Буальдье; «Лисбет» (1797) Гретри и др. [305, с. 144].

<sup>108</sup> В пародии с песенками-куплетами «Любовные приключения Бастьена и Бастьены / Les Amours de Bastien et Bastienne» (1753) собственного сочинения совместно с Арни де Гервилем (пародии на «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо в самый разгар «войны буффонов») она вышла на сцену Ярмарочного театра в деревенском шерстяном платье с обнаженными руками, просто убранными волосами, и маленьким золотым крестиком на шее, на ногах у неё были деревянные сабо. Пародия Жюстины имела такой успех, что пьеса распространилась за пределами Франции и в переводе на немецкий язык послужила либретто для юного В.-А. Моцарта.

французской комедии [340, с. 421-422] (Рис. 2); костюмов Антуанетты Сен-Уберти в Опере. Но Натали Ридзони полагает, что реформа театрального костюма началась ещё в начале XVIII века, с 1715 года, так как артисты ярмарочных театров были вынуждены экспериментировать с костюмами, чтобы тот помогал зрителю разобраться в замысловатой интриге, то есть костюм на Ярмарке изначально был «красноречивым» [399, с. 16]. С середины 1750-х годов театральный костюм, его правдоподобие, стал одним из решающих факторов в борьбе за благосклонность публики. Жюстина Фавар при содействии мужа многие эксперименты проводила одной из первых в Париже. Как отмечает Р. Легранд, в 1756 году – это китайская традиционная одежда на актёрах в «Китайце / Le Chinois» Ш.-С. Фавара, а в 1761 – настоящее турецкое платье и тюрбан в «Солимане Втором или Трёх султаншах» Ш.-С. Фавара с ариеттами Поль-Сезара Жибера на сцене Театра итальянской комедии (Рис. 3) [346]. Стремление к правдоподобию костюма на сцене Театра итальянской комедии подхватил выдающийся актёр и певец с диапазоном голоса свыше трёх октав Жозеф Кайо (например, это образ крестьянина Блеза в «Люсили» Гретри, когда он вышел на сцену в платье простого крестьянина<sup>109</sup> и без парика). Другой выдающийся актёр – Жан-Батист Гиньяр, известный под псевдонимом Клерваль, стал участником другого новшества – он предстал в образе безобразного чудища в «Земире и Азоре» Гретри (Рис. 4). Это стало новым этапом в представлении сказочного в музыкальном театре, сказочного, которое затем уступало место фантастическому. Реализм костюма, как и его экзотичность, служил «приманкой» для публики. В «Аземии, или Дикарях» Далеярака единственную женскую роль – Аземии – исполняла Мадам Дюгазон<sup>110</sup> в костюме дикарки (Рис. 5). Исследователи единодушно сходятся во мнении, что в истории театрального костюма для 1787 года это был столь же смелый шаг, что в своё время сделала мадам Фавар [336, с. 158, 182; 352]. Экзотизм и новизна костюма, по-видимому, отчасти определяли и выбор произведений для постановок графом Н. П. Шереметевым (см. Главы 2 – 4).

<sup>109</sup> Платье, как упоминает Гретри в первом томе «Записок», было куплено на улице у крестьянина, оказавшегося в Париже по своим делам [316, I]. Исследования традиционного костюма показывают, что до конца XVIII века крестьяне шили нижнюю одежду из домотканного холста и шерсти, а верхнюю из сукна с добавлением холщевой нити; мужской костюм состоял из: штанов до колен, гетров, рубахи, жилета, куртки и шейного платка [475].

<sup>110</sup> Луиза-Розали Лефевр, псевд. Мадам Дюгазон (Louise-Rosalie Lefèvre, dite Mme Dugazon, 1755 – 1821). Честь раскрыть её талант выпала А. Гретри.

## 1.2. Опера с диалогами и опера с речитативами Гретри

### 1.2.1. Андре Гретри в парижской Королевской академии музыки (оперы с речитативами)

...лучше быть чуть менее благородным и позабавиться<sup>111</sup>.

Андре Гретри

Как уже говорилось во Введении, при изучении творчества Гретри исследовательский акцент был сосредоточен на жанре оперы с разговорными диалогами. Меньше внимания уделялось вкладу Гретри в развитие французской оперы с речитативами для Королевской академии музыки. Тогда как на сцене парижской Оперы за период 1775 – 1803 годов поставлено пятнадцать произведений композитора (Табл. 1.1). Не имея возможности в рамках проводимого исследования останавливаться на характеристике каждого из них, обратим внимание на наиболее яркие примеры. Речь пойдет об операх, привнесших новизну на французскую сцену и потому интересовавших графа Н. П. Шереметева.

В «Записках» Гретри писал, что мечтал положить на музыку настоящую трагедию, но в которой были бы разговорные диалоги: «Я думаю, она произвела бы больший эффект, чем наши оперы с речитативами»<sup>112</sup>. В описании парижских дебютов Полин Лонг де Клавье указывает, что по прибытии в Париж<sup>113</sup> в конце 1767 года композитор поселился близ Пале-Рояля [360, с. 119]

<sup>111</sup> «...il vaut mieux être un peu moins noble et s'amuser davantage» (пер. А. Сафоновой) [310, II, с. 21].

<sup>112</sup> «Je désirerais mettre en musique une vraie tragédie où le dialogue serait parlé j'imagine qu'elle produirait un plus grand effet que nos opéras chantés» (пер. А. Сафоновой) [316, I, с. 117-118].

<sup>113</sup> Ганс Вайсс (Jean Gaspard (Hans Caspar) Weiss (1739 – 1815) – флейтист-виртуоз и композитор – написал автобиографию (1785) на немецком языке, которая хранится в муниципальном Архиве г. Мюлуза. Один из потомков музыканта перевёл «Мемуары» на французский язык примерно в 1925 году (по одним сведениям переводчиком был Камилль Шлюмберже (Camille Schlumberger), так указано в вырезке, хранящейся в фонде Искусства спектакля ГБФ (BNF. Ro 3311. Journal de Genève. 16.08.1932. Menus propos. Grétry à Genève); по другим Мадлен Бретенье-Дезоль [485]). С Гретри Вайсс подружился ещё в Риме, потом уговорил его приехать в Женеву и позднее описал эти события в автобиографии (см.: Journal de Genève 16.08.1932). В ней он свидетельствует об успехе первой оперы композитора на французское либретто «Изабелла и Гертруда / Isabelle et Gertrude» в Женеве в 1767 году и указывает, что на премьере присутствовала маркиза де Луше, пригласившая молодого композитора в Париж, предложив ему гостеприимство до тех пор, пока талант не обеспечит тому достойного места в столице.

и стал дружен с Франсуа Арно<sup>114</sup>, Жан-Батист-Антуаном Сюаром<sup>115</sup> и Клод-Жозефом Верне (1714 – 1789) [360, с. 126]. В «Записках» Гретри отмечал, что в ходе поисков либреттиста познакомился с Пьером Лежье – талантливым молодым поэтом [316, I, с. 129], который охотно согласился сочинить для него либретто. Речь шла о «Браках самнитян». Но Гретри признавался, что ему пришлось нанести тридцать визитов прежде, чем поэт приступил к работе, при этом выбор нравоучительной сказки Мармонтеля [368, III, с. 375-397] был сделан самим Лежье [316, I, с. 130]. Первыми слушателями стали Сюар и аббат Арно. Благодаря их поддержке фрагменты оперы получили одобрение в литературных кругах, а затем Гретри был представлен графу де Крейцу<sup>116</sup>, шведскому посланнику, ставшему его покровителем.

Поскольку артисты Театра итальянской комедии сочли эту оперу слишком благородной для их театра, то как отмечал Гретри, они за месяц переделали её для Оперы, а граф де Крейц содействовал тому, что принц де Конти (см. Раздел 1.1.3) устроил показ «Браков самнитян» у себя в Тампле (Табл. 1.1) [316, I, с. 134]. В день премьеры собрался весь цвет французского Двора. Но после увертюры, ставшей впоследствии частью увертюры «Сильвана», ничто не растрогало

---

<sup>114</sup> Аббат Арно – Франсуа Арно, аббат де Грандшамп (François Arnaud, abbé de Grandchamp, 1721 – 1784). С 1753 года состоял библиотекарем на службе у герцога Вютенбергского. В период 1760 – 1762 годов вместе Жаном Сюаром руководил изданием «Иностранной газеты / Journal étranger»; в 1764 году основал «Литературную газету Европы / La Gazette littéraire de l'Europe»; с 1766 года руководил «Газетой Франции / La Gazette de France»; с 1771 года писал для «Парижской газеты / Journal de Paris». Посещал салоны Сюзанны Некер (1737 – 1794, писательницы, матери будущей мадам де Сталь) и Жюли де Леспинас (1732 – 1776, возлюбленной Даламбера). 11 апреля 1771 года избран во Французскую академию. В противостоянии глюкистов и пиччинистов принадлежал к партии Глюка.

<sup>115</sup> Жан-Батист-Антуан Сюар (Jean-Baptiste-Antoine Suard, 1732 – 1817) – французский писатель и журналист, в возрасте двадцати лет прибыл в Парижи и вошёл в общество госпожи Жоффран (Madame Geoffrin, Marie-Thérèse Rodet Geoffrin, 1699 – 1777). С 1754 года в сотрудничестве с писателем новеллистом, аббатом Прево (Antoine François Prévot d'Exiles, 1697 – 1763) и адвокатом Пьером Жербье (Pierre-Jean-Baptiste Gerbier de la Massillays, 1725 – 1788) издавал «Иностранную газету / Journal étranger», сборник критических статей. Вместе аббатом Арно в 1764 году основал «Литературную газету Европы / La Gazette littéraire de l'Europe». Избран во Французскую академию в 1772 году, но был исключен как один из соавторов «Энциклопедии», для которой он на самом деле ничего не написал, но его кандидатуру поддерживала партия Даламбера. В 1774 году он снова избран академиком, и на этот раз Людовик XV назначил его цензором театральных пьес (вплоть до 1790 года). Писал для периодических изданий «Литературные архивы Европы / Archives littéraires de l'Europe» и «Парижская газета / Journal de Paris». После французской революции Сюар не стал её открытым критиком, но публиковался в монархических изданиях. Был женат на Амели Панкук, сестре издателя Шарля-Жозефа Панкука. Выполнил много переводов с английского. Издал «Избранное из Меркурия / Choix des anciens Mercure», 1757 – 1764 (108 томов) и третью часть «Литературной переписки / Correspondance littéraire» барона Фридриха Мельхиора Гримма (1813; 5 томов).

<sup>116</sup> Gustave-Philippe de Creutz (1731 – 1785) – шведский дипломат. Исполнял обязанности посланника Короля Швеции во Франции в период 1766 – 1783 годов. Известен своей рассеянностью. Знаток и ценитель искусства, более всего он был влюблён в музыку.

равнодушную публику<sup>117</sup>. В «Записках» сказано, что аббат Арно был возмущён подобным приёмом, а принц де Конти выразил непонимание, отчего не аплодировали маршу (Гретри затем использовал его в «Гуроне») [316, I, с. 135]. В «Литературной переписке» барона Фридриха Мельхиора Гримма также есть свидетельство об этом представлении: «Готовилась эта постановка наспех, с таким пренебрежением и неохотой, что ничего из этого не вышло. [...] два единственных человека, умеющих писать музыку во Франции, Филидор и Гретри, также будут единственными, кому не удастся добиться успеха в Опере»<sup>118</sup>. После неудачной премьеры граф де Крейц познакомил Гретри с Мармонтелем, в сотрудничестве с которым композитор написал свои первые оперы с диалогами, получившие полное признание (см. Раздел 1.2.2, Табл. 1.2). Для Оперы Гретри, уже признанный композитор, станет писать снова в 1773 году.

В декабре 1773 года, в Версале во время празднования бракосочетания графа д'Артуа (будущего Карла X) с принцессой Марией-Терезией Савойской на сцене Королевской оперы наряду с другими спектаклями<sup>119</sup> представлена музыкальная трагедия (*tragédie lyrique*) «Цефал и Прокрис, или Супружеская любовь» Гретри на либретто Мармонтеля. Это произведение в исследовательских работах чаще упоминается, как героический балет (*ballet héroïque*). Такое определение жанра указано в партитуре 1775 года [64], это определение жанра значилось и на афишах парижской Королевской академии музыки к премьере 2 мая 1775 года. Однако на титульном листе рукописной партитуры 1773 года указано «музыкальная трагедия» (*tragédie lyrique*) [42]; в «Записках» Гретри также упоминает «Цефала и Прокрис» как «трагедию в трёх действиях / *tragédie en trois actes*» [316, I, с. 225].

В согласии с театральной реформой, предложенной Дидро (см.: Раздел 1.1.4), творческий союз Гретри и Мармонтеля отличало стремление к воплощению на музыкальной сцене новых жанров. В случае «Цефала» композитор понимал произведение как новую форму музыкальной трагедии (*tragédie lyrique*), тогда как для либреттиста речь шла о создании новой формы

<sup>117</sup> Как свидетельствовал барон Гримм в «Литературной переписке», на премьеры у принца де Конти присутствовало «200 представителей французского Двора первого ранга» (цит. по: 360, с. 130).

<sup>118</sup> «Il avait commencé à travailler pour le théâtre de l'Opéra, en mettant en musique *Les Mariages samnites*, poème de M. Légiér, tiré des contes de Marmontel; il y a environ neuf ou dix mois qu'on en fit une répétition chez M. Le Prince de Conti en présence de 200 personnes du premier rang. Cette répétition se fit si précipitamment, avec tant de négligence ou de mauvaise volonté, qu'il n'y eut pas moyen d'y rien connaître; et les directeurs de l'opéra laisseront avec leurs pauvretés sur le théâtre de l'Opéra, vous verrez que les deux seuls hommes qui sachent faire de la musique en France, Philidor et Grétry, seront les seuls aussi qui ne pourront réussir à l'Opéra.» (цит. по: 360, с. 130; перевод А. Сафоновой).

<sup>119</sup> Героической драмой «Исменор» Родольфа на либретто Фуке-Дешай (17 ноября), музыкальной трагедией «Сабинус» Госсекса на либретто Ги де Шабанона (4 ноября), музыкальной трагедией «Эрнелинда, принцесса Норвегии» Филидора на либретто Седена (11 декабря).

пантомимного балета или музыкальной поэмы (*poème lyrique*)<sup>120</sup>. Ещё в 1763 году вышло в свет издание в трёх частях «Французской поэтики / *Poétique françoise*» Мармонтеля, в которой он подвергал нападкам творчество и взгляды Жан-Батиста Расина и Николя Буало-Депрео, утверждая, что для новой французской трагедии, а тем более «современной» французской оперы требуется более подвижный стих. В «Мемуарах» либреттист отмечал, что, приступив к работе над «Цефалом», он встретился с большими сложностями по сравнению с комедийным жанром: «Возвышенный язык меньше подходит музыке, чем комедийный, поскольку в нём 1) нет столько живых, акцентированных и подходящих для певческой выразительности оборотов; 2) намного меньше богатство и свобода выбора экспрессии, но труднее всего было воплотить в задуманной мной театральной форме музыкальную поэму (*poème lyrique*)» [368, II, с.113]. Успех премьеры в Версальской опере был умеренным (критике подверглось, прежде всего, либретто). Премьеру в парижской Опере отложили до 1775 года, но и в 1775 году «Цефал и Прокрис» (Табл. 1.1) был встречен без энтузиазма.

Как верно отмечает Б. Дратвики, в противостоянии глюкистов и пиччинистов Гретри мог занять совершенно особое место, так как не был похож ни на того, ни на другого [284]. Он находился в стороне от этого состязания, и, как уже отмечалось ранее (см. Разделы 1.1.5 – 1.1.6), царствовал в Театре итальянской комедии. Сезон 1778 года открыли прологом Гретри «Три эпохи Оперы» на либретто Альфонс-Мари-Дени Девизма. Пролог стал «рекламой» сезона, рассказывающей о произведениях, которые предполагалось предложить публике. Из этой тонкой работы слушатель узнавал, что в предстоящем сезоне будут представлены три эпохи в истории театра парижской Оперы – прозвучат произведения Люлли, Рамо, Ребея и Франкёра, Глюка, но среди них нашлось место и для «Цефала» (Табл. 1.1).

Несмотря на то, что ни «Цефал и Прокрис», ни музыкальная трагедия (*tragédie lyrique*) «Андромаха» (премьера 6 июня 1780 года<sup>121</sup>) на либретто Луи-Гийома Питра большого успеха в Опере не имели (в «Андромаше», как отмечал композитор, впервые воплощена идея сопровождать роль на всем протяжении спектакля одним и тем же составом инструментов в оркестре – речитативы главной героини поддержаны трио поперечных флейт, звучание которых и даёт гармоническую основу [316, I, с. 279]; до пожара в Пале-Рояле «Андромаха» выдержала двадцать пять представлений – пожар погубил все декорации к спектаклю, а с ними и надежды на возобновление постановки), вскоре Гретри покорила публику, предложив ей другой

<sup>120</sup> Так либреттист вслед за Дидро называет это произведение в своих «Мемуарах».

<sup>121</sup> В то время, когда Глюк задумал поставить «Армиду», Гретри, как следует из «Записок», в короткий срок (за 30 дней) положил на музыку самую французскую (именно её отличает тонкий психологизм) трагедию – «Андромашу» Расина, но она была представлена лишь в июне 1780 года [316, I, с. 278].



обновлённый жанр – музыкальную высокую комедию (*comédie lyrique*). Именно обновлённый – так как сам композитор считал основоположником этого жанра Жан-Батиста Мольера (Рис. 6)<sup>122</sup>.

Музыкальные комедии Мольера, созданные им в сотрудничестве с Ж.-Б. Люлли и Марк-Антуаном Шарпантье известны как комедии-балеты (*comédie-ballet*). Мольер придумал этот жанр, исходя из вкусов Людовика XIV (король отдавал предпочтение музыкальным спектаклям). Благодаря П. Корнелю и Ж.-Б. Мольеру комедия, которой до этого французские теоретики не интересовались, полагая её низким жанром, заняла во французском драматическом театре равноправное место с трагедий. Был создан образец «высокой» комедии – комедии нравов с психологическими портретами<sup>123</sup>. Одновременно Мольер разработал музыкальный вариант комедии – комедию-балет. Придворные дивертисменты, в которых звучала музыка и представлялся балет, не являли собой произведений, ценных в литературном отношении. Мольер же создал спектакль, в котором между текстом комедии, с одной стороны, музыкой и танцем, с другой, возникает связь (лучшие из пятнадцати комедий-балетов Мольера – «Мещанин во дворянстве» и «Мнимый больной»)<sup>124</sup>.

Будет неверным считать, что комедии вовсе не было места на сцене парижской Оперы. Особенно в период Регентства комедийное начало стало процветать в жанре оперы-балета. Например, антре «Комедия» в «Музах» (1703) Андре Кампра, «Празднества Талии» (1714) Жан-Жозефа Муре, «Сельские радости / *Les Plaisirs de la campagne*» (1719) Туссана Бертана де ла Дуэ (Toussaint Bertin de la Doué, 1680 – 1743). Позднее, в период правления Людовика XV, это прежде всего: «Любовные приключения Рагонды, или Вечер в деревне / *Les amours de Ragonde, ou la Soirée de village*» (1742) Ж.-Ж. Муре, комический балет (*ballet comique*) «Дон Кихот в гостях у Герцогини» (1743) Жозефа Бодена де Буамортье на либретто Ш.-С. Фавара, «Платея» (1745) и «Паладины» (1760) Ж.-Ф. Рамо и «Венецианка» (1768) Антуана Довернья. Но произведения с комедийным началом занимали в репертуаре Оперы малозначимое место. После нескольких лет (1774 – 1779) преобладания на сцене «трагедии» и ожесточённых споров вокруг неё часть публики – особенно поэты и литераторы – стала, как отмечает Б. Дратвики, вспоминать о другом, комедийном жанре [284, с. 101].

---

<sup>122</sup> В центре Парижа, в первом округе на пересечении улицы Мольера и улицы Ришелье есть фонтан Мольера – установлен бронзовый памятник драматургу, выполненный скульптором Бернар-Габриэлем Сеге (Bernard-Gabriel Seurre, 1795 – 1875). У мраморного пьедестала две аллегорические женские фигуры работы Жан-Жака Прадьё (Jean-Jacques Radier, 1792 – 1852). Это, как указано в пояснении к поэме «Памятник Мольеру», по правую руку от драматурга – высокая комедия (*haute comédie*), а по левую – музыкальная комедия (*comédie lyrique*) [268, с. 31]. У каждой из них в руках свиток, на котором перечислены произведения драматурга в указанных жанрах.

<sup>123</sup> Подробнее см.: 480.

<sup>124</sup> Подробнее см.: 481.

Будучи хорошо знакомым с Дидро, Гретри знал, что согласно предполагаемой театральной реформе на сцене Оперы должна появиться не только подлинная французская трагедия, но и подлинная высокая мольеровская комедия (см. Раздел 1.1.4). Потому композитор, которому не было равных в комедийном жанре, полагал, что «высокая комедия» должна быть представлена в Опере подобно тому, как артисты театра Французской комедии играют и трагедию, и комедию [316, I, с. 282-283]. «Эмилия, или Прекрасная рабыня» (1781) на либретто Николя-Франсуа Гийяра стала первой пробой (Табл. 1.1).

Музыкальная (высокая) комедия (*comédie lyrique*) Гретри – это полностью музыкальный спектакль, опера с речитативами без разговорных сцен, в которой значимую роль играют также балетные номера, связанные с вокальными номерами общим сюжетом. В концепции Гретри в музыкальной комедии в равной степени уделяется внимание вокальному началу, оркестровому сопровождению, а также танцу и зрелищности, наибольшие возможности для которой существовали именно в парижской Королевской академии музыки. Как говорил Людовик XIV: «Король Франции должен видеть в этих дивертисментах нечто иное, нежели простое развлечение. [...] Народ получает удовольствие от спектакля, целью которого и является его доставить [...]. Так он становится нам преданнее [...]. На иностранцев производится благоприятнейшее впечатление парадности, власти, богатства и величия»<sup>125</sup>.

Итак, музыкальная комедия (*comédie lyrique*) Гретри – это парадный, полностью музыкальный комедийный спектакль без разговорных сцен со сквозным драматургическим развитием (при сохранении номерной структуры). Для создания подобного спектакля композитор объединил усилия лучших певцов, танцоров, художников, костюмеров и создателей театральной машинерии. Успех «Эмилии» он объяснял не только комедийным началом, но и красочным балетом. Поскольку полагал, что к зрелищному балету французская публика имеет исторически сложившуюся склонность. В жанре музыкальной комедии Гретри: 1) представляет мастерство музыкальной декламации в вокальных партиях, точных речитативах; 2) внимателен к драматургической роли оркестровой партии; 3) создаёт законченное музыкальное целое.

«Двойное испытание, или Колинетта при Дворе» (1782) по Ш.-С. Фавару<sup>126</sup> утвердило положение жанра. После «Колинетты» для парижской Оперы Гретри написал ещё шесть

<sup>125</sup> Цит. по: 481; перевод А. Сафоновой.

<sup>126</sup> Имеется в виду «Ninette à la Cour (Нинетта при Дворе)» комедия в трех действиях с ариеттами. Итальянская опера-буфф «Bertoldo, Bertoldino e Sacaseno (Простофиля...)» на либретто Карло Гольдони с музыкой Винченцо Легренцио Кьямпи представлена 26 декабря 1748 года в Венеции. 9 марта 1754 года на Ярмарке Сен-Жермен она показана как комическая опера (*opéra-comique*) «Bertholde à la Ville (Бертольда в городе)» с либретто, переведенным на французский язык Габриель-Шарлем де Латеньяном, Луи Ансомом и Пьер-Августом Лефевром де Маркувилем. 12 февраля 1755 года в Театре итальянской комедии состоялась премьера комедии в трех действиях с ариеттами

музыкальных комедий (Табл. 1.1). Самая удачная из них – «Караван из Каира» (1784). В «Литературной переписке» Гримм заметил, что из всех опер за прошедший год «Караван» стал «единственной, безоговорочно получившей успех» [324, XIV, с. 93]. 25 января 1785 года состоялась премьера музыкальной комедии «Панург на острове фонарильщиков» либретто Шедвиля<sup>127</sup> по Рабле. И газеты писали, что на сцене Королевской академии музыки появился Панург – «предшественник Пьеро и Арлекина» [59]. Как писал Гретри: «“Панург” – первое полностью комическое произведение, с успехом появившееся на сцене Оперы, и смею думать, оно послужит образцом»<sup>128</sup>. Сочетание реализма и сказки в подобных спектаклях отвечало вкусам публики. Восточный колорит «Каравана», когда действие переносилось на берега Нила, или китаизм «Панурга» интриговали и доставляли удовольствие.

Подобно тому, как благодаря Мольеру высокая комедия заняла равноправное место с трагедией во французском драматическом театре, благодаря Гретри музыкальная высокая комедия заняла место, равноправное с другими жанрами в парижской Королевской академии музыки. Композитор задал тон, в котором соперников у него не было. Вслед за ним многие стали уделять внимание музыкальной комедии<sup>129</sup>. В то время как в Королевскую академию музыки проникла новая комедия в концепции Гретри, его оперы с разговорными диалогами (в Театре итальянской комедии) становились более драматичными или героическими (см. Раздел 1.2.2).

После революции 1789 года переменялось не только название парижской Оперы (Театр Искусств), но и её репертуар (см. Раздел 1.1.5). Для Театра Искусств Андре Гретри написал две одноактные оперы на либретто Сильвана Марешаля «Республиканская избранница, или

---

«Нинетты при Дворе» или пародии на «Бертольд в Городе» Шарля-Симона Фавара, положенной на музыку Эджилио Ромуальдо Дуни. 16 августа 1778 года (через три года после смерти Дуни) состоялась премьера в парижской Королевской академии музыки одноимённого балета в одном действии в постановке Максимилиана Филиппа Жозефа Гарделя.

<sup>127</sup> В случае с «Панургом» Этьен Морель де Шедвиль выступил соавтором графа Прованского (comte de Provence), первого принца крови. Вероятно, что авторство Шедвиля состояло только в том, что было указано его имя. Успешный интриган организовал торговлю оперными либретто: он покупал их у бедных поэтов, а затем предлагал композиторам от своего имени. Шедвиль указывал своё имя на либретто любого происхождения, в том числе полученных из королевских рук [59].

<sup>128</sup> «Panurge est le premier ouvrage entièrement comique qui ait paru avec succès sur le théâtre de l'Opéra, et j'ose croire qu'il y servira de modèle» [316, I, с. 295] (перевод А. Сафоновой).

<sup>129</sup> Такое утверждение высказал Б. Дратвики [284]. Для примера назовём музыкальные комедии, либретто или партитуры которых доступны в ГБФ: Champein, Stanislas (1753 – 1830) *Les Dettes*, comédie lyrique en deux actes... (издание 1787 года); Le Moyné, Jean-Baptiste (1751–1796) *Les Pommiers et le moulin*, comédie lyrique en un acte... (издание 1790 года); Kreutzer, Rodolphe (1766 – 1831) *Aristippe*, comédie lyrique (премьера 24 мая 1808 года); Cherubini, Luidgi (1760 – 1842) *Les deux journées*, comédie lyrique en 3 actes (1800) и др.

Торжество Разума»<sup>130</sup> (1793) и «Дионисий – тиран, школьный учитель в Коринфе» (1794) (Табл. 1.1). Провал «Дионисия – тирана» современники объясняли излишней буффонностью произведения<sup>131</sup>, то есть сатирическим характером либретто. В другое время творческий союз дерзкого безбожника Сильвана Марешаля и доброго католика Андре Гретри вряд ли был бы возможен<sup>132</sup>. Но революционные парады и всенародные празднества, когда делалась попытка установления нового культа «*Suprême Intélligence*», предъявляли новые требования к авторам. Вероятно, отношение к происходящему у либреттиста и у композитора было различным. Исследователи творчества Гретри нередко задают вопрос: «Как автор “Избранницы из Саланси, или Торжества Добродетели” (см. Раздел 1.2.2, Табл. 1.2) мог написать “Республиканскую избранницу”?»). Но в этом произведении не только сюжет, но и оркестровка противоречат внутренним потребностям композитора. Каковы же новые тенденции, проявившиеся в оркестровке?

Как показывает автограф увертюры «Республиканской избранницы» (Рис. 7 – 8) в составе оркестра наряду с деревянными духовыми – флейты-пикколо, поперечные флейты, гобои, кларнеты и фаготы – представлены также и медные: валторны, трубы и тромбоны. Гретри пошёл на изменение состава, немислимое для произведений дореволюционного периода. Напрямую или косвенно композитор вынужден был отвечать требованиям властей, публики, новой дирекции. Может быть он надеялся, что когда зритель посмотрит на происходящее со стороны, то ужаснётся и одумается. Гретри не высказывался в отношении власти, но при первой возможности отдалился от Парижа, занявшись литературными трудами. Тогда как многие из его друзей, покровителей, творческих единомышленников были гильотинированы.

Для Театра Искусств и Республики (напомним, что таким название парижской Оперы было в период 1797 – 1802 годов) Гретри выполнил вторую редакцию оперы «Анакреон у Поликрата» (1797) – в первой редакции, как опера с разговорными диалогами, это произведение представлялось на сцене Театра итальянской комедии 26 июня 1786 года, но затем было переработано для Королевской академии музыки – спектакль пользовался большим успехом и представлялся ежегодно вплоть до конца 1821 года, а потом в 1824 – 1825 годах; и написал оперу-

<sup>130</sup> Само название «Республиканская избранница» перекликается с более ранним произведением Гретри, написанным для Театра итальянской комедии в 1773 году. Речь идёт о пасторали «Избранница из Саланси», которая также известна под названием «Торжество Добродетели» (Табл. 1.2). Таким образом, воцарившееся в Париже на момент написания произведения «Торжество Разума» противопоставляется идеалу Добродетели Старого времени.

<sup>131</sup> «*Tableau trop bouffon pour l’Opéra / Чересчур буффонное произведение для Оперы*» (*L’Almanach des Muses pour l’An troisième de la république française*. Paris: Louis, 1795. P. 31).

<sup>132</sup> Об этом, например, красноречиво свидетельствует заголовок статьи, посвященной произведениям композитора в революционный период: «Чёрт и Бог, или невероятная встреча Сильвана Марешаля и Гретри» М. Куврера [273].

балет «Шлем и голуби» (1801) (Табл. 1.1). Сведений о том, что эти произведения ставились в России, нет. Но имеющаяся в фонде РГБ трёхтомная партитура «Анакреона у Поликрата» из иностранных коллекций<sup>133</sup> свидетельствует, что опера ставилась в одном из немецких театров. Речитативы оригинала заменены на разговорные диалоги на немецком языке, то есть изменился жанр произведения – на оперу с диалогами, как в первоначальном варианте (см. Раздел 2.2.2).

В жанре музыкальной комедии (*comédie lyrique*) после революции 1789 года Гретри написал всего одно произведение – «Дельфис и Мопса, или Супружество» (Табл. 1.1.). Но как отмечал Густав Шуке в «Истории драматической музыки во Франции от истоков до наших дней» (1873), успеха у публики эта музыкальная комедия не имела [267, с. 378]. Нет и данных о возможности её постановки в России.

Более ранними, наиболее успешными музыкальными комедиями Гретри – «Колинетта при Дворе», «Караван из Каира» и «Панург на острове фонарийцев» – равно как и музыкальными трагедиями «Андромаха» и «Цефал и Прокрис» молодой граф Шереметев интересовался<sup>134</sup>. Он мечтал о создании в Москве настоящего музыкального театра наподобие парижской Оперы (см. Раздел 2.3.3). При жизни старого графа театральное дело хотя и было поставлено, но всё же являлось частью домашней жизни, а Николай Петрович грезил о большом публичном театре в центре города. Речь шла о создании помещения, оснащенного машинерией и богатыми красочными декорациями, с большой сценической площадкой, необходимой для балета и массовых сцен. Успела появиться только его уменьшенная копия для летнего использования в загородной усадьбе Останкино<sup>135</sup>.

У графов Шереметевых давались спектакли из репертуара всех трёх Королевских театров Парижа: драматические пьесы из репертуара Театра французской комедии, оперы с разговорными диалогами из репертуара Театра итальянской комедии и преимущественно балеты из репертуара Королевской академии музыки. Точно известно о постановках двух опер из репертуара Оперы – «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо и «Алина, Королева Гольконская» П.-А. Монсиньи (см. Главу 3). На основании упоминаний костюмов «Къ опере Армидъ» и «Къ опере

---

<sup>133</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.162.

<sup>134</sup> В перечне нот и различных предметов, высланных графу Шеремеву от 16 августа 1784 указаны следующие оперы Гретри: «Цефал и Прокрис», «Андромаха», «Колинетта при Дворе», «Караван из Каира», «Ревнивый влюблённый» [130, с. 393]. В письме из Парижа 1785 года в комментариях к репертуару Королевской академии музыки Ивар пишет: «“Колинетта”, “Караван” и “Панург” – пользуются наибольшим успехом. Посылаю Вам из них наиболее красивые музыкальные отрывки. Аккомпанемент же достать не удалось, ввиду того, что партитуры ещё не гравированы» [130, с. 394].

<sup>135</sup> Подробнее о театре в усадьбе Останкино можно узнать в трудах научного коллектива музея-усадьбы Останкино и др. [115; 129; 135; 154; 161; 177; 188; 198; 385].

Ренольдъ и Армида» в «Описи селу Останкову» (1809 – 1810) [55; л. 186-204] Л. А. Лепской сделан вывод, что у Шереметевых были поставлены также оперы «Армида» К. В. Глюка и «Рено» А. М. Г. Саккини [162]. Наличие в архивных фондах Московского музея-усадьбы Останкино рукописной партии первого кларнета, отсутствующего в оригинальной партитуре оперы Саккини (в основном он появляется в хоровых сценах и не во всех номерах; совпадает с партией первого гобоя) [39], позволяет предполагать, что ставилось именно это произведение. Но речь могла идти и об опере П. А. Скокова «Ринальдо» (1788), экземпляр рукописной партитуры которой, как указывает Г. В. Копытова, хранится в Кабинете рукописей РИИИ<sup>136</sup>. Г. В. Копытова также указывает на наличие в шереметевском собрании КР РИИИ разрозненных материалов с подтекстовкой на русском языке (№ 830, № 757, № 1292), которые оказались фрагментами упомянутой оперы А. М. Г. Саккини [148, с. 211, 220]. Этот факт подтверждает, что ставилось у графов Шереметевых именно это произведение. Достаточных оснований для утверждения, что осуществлена постановка «Армиды» Глюка, тем более в полной версии, нет. Название «Армида» упоминается в «Записке бывшим балетам» (от 2 июня 1796 года) [162], но также известно, что в Петербурге в 1774 и в 1776 годах ставилась «Армида» Антонио Сальери (Николай Петрович восхищался «Данаидами» А. Сальери) и в 1786 году «Армида и Ринальдо» Джузеппе Сартти [149, с. 55], партитура последней хранилась в графской библиотеке.

В каталоге Л. А. Лепская в разделе «Неосуществлённые постановки» упоминает «Цефала и Прокрис» Гретри. Из переписки графа Шереметева с Иваром известно, что тот выслал партитуру, печатный текст либретто и эскиз декораций<sup>137</sup>. Из всех музыкальных комедий Гретри выбор пал на «Панурга на острове фонарийцев». В письме из Парижа 1785 года в комментариях к репертуару Королевской академии музыки Ивар сообщал: «Вот уже 5 месяцев, как идет эта опера, и публика все не может насытиться ею» [130, с. 394]. «Панург» создан по мотивам третьей книги романа Франсуа Рабле «Пантагрюэль» (Табл. 1.1). Известно, что в графской библиотеке хранились его печатные экземпляры<sup>138</sup>. Что могло привлечь графа Шереметева в музыкальной

<sup>136</sup> Г. В. Копытова указывает на сохранность в шереметевском собрании КР РИИИ первого акта (№ 735) и второго акта (№ 734) этой оперы [148, с. 204].

<sup>137</sup> В письме от 16 мая 1785 года Ивар сообщает, что, закончив «Альцесту», художник приступит немедленно к [изготовлению эскизов декораций к операм] «Королева Голкондская», «Дидона», «Цефал и Прокрис» [130, с. 397]. См. также: 162, с. 118.

<sup>138</sup> В описи графской библиотеки упоминаются два собрания сочинений Франсуа Рабле: 1) трёхтомное издание 1741 года: «№ 1918 – 1920. Œuvres de maître François Rabelais [avec des remarques historique et critiques de M. Le Duchat. Nouvelle édition, ornée de figures de B. Picart, etc., augmentée de quantité de nouvelles plusieurs de M. Le Duchat, de celles de l'édition angloise des oeuvres de Rabelais de ses lettres et de plusieurs pièces curieuses et intéressantes. – Amsterdam : J.-F. Bernard, 1741]. Три тома, по мѣстамъ съ эстампами черной туши въ кожаномъ переплетѣ avec des remarques de

комедии «Панург»<sup>139</sup>? Как писал Гретри, вокальные номера в этой опере написаны таким образом, что могут все без исключения исполняться в концертах [316, I, с. 297], то есть они мелодически красивы и предполагают богатые украшения<sup>140</sup>. Впечатляющим оказалось изображение шторма в первом действии. Гретри писал: «Счастье народа, фанфары в контрасте с раскатами грома создают хороший эффект. Комизм, достойный Мольера» [316, I, с. 295]. По словам самого композитора, увертюра предвещает, что на сцене появятся как благородные, так и комичные персонажи. В ней звучит «самая длинная в истории музыки» фраза<sup>141</sup> (Рис. 9), так как она говорит о стране, в которой никому не торопятся<sup>142</sup>. Особо Гретри отмечал богатый нюансами речитатив Панурга<sup>143</sup>, а современники высоко ценили арию героя [359, с. 19]. Триумфу премьеры спектакля способствовало первое в истории театра исполнение па-де-катр в завершение спектакля. Гретри решил повторить увертюру, и на её фоне два танцовщика и две танцовщицы исполнили па-де-катр. По свидетельству барона Гримма, «это новшество имело наибольший успех» [324, XIV, с. 94]. Надо добавить к этому китайские костюмы и атмосферу далекого Востока, воплощённую на сцене. Как заметил Б. Дратвики, даже Гримм отмечал, что успех «Панурга» обязан костюмам в китайском стиле [284, с. 108]. Граф Н. П. Шереметев устроил балетную школу, добился того, что его оркестр стал одним из лучших в Москве, освободил здание на Никольской улице, чтобы приступить к строительству, но Государь призвал его вернуться на службу в Петербург. Большой проект так и остался в задумке, и знакомство московской публики с полностью музыкальными французскими операми задержалось на столетия.

---

Mr Le Duchat à Amsterdam. 1741» [187, с. 83] и 2) двухтомное издание 1783 года: «№ 1744 – 1745. Œuvres de François Rabelais. Два тома в кожаном переплете. A Londres et Paris: [J.-F. Bastien], 1783» [187, с. 78].

<sup>139</sup> Граф Шереметев в ответ на письмо Ивара от 16 мая 1785 года: «Я прошу выслать мне [...] “Панурга”. Про последнюю Вы говорите, что ее нет гравированной. Я попрошу Вас, дорогой мой, заказать скопировать ее, также списать и слова и вообще, в будущем, если партитуры ещё не гравированы – заказывать копии» [130, с. 402].

<sup>140</sup> Гретри полагал, что в музыке существует три слагаемых: выразительность (l'expression), мелодичность (la mélodie) и гармония или благозвучие (l'harmonie). Для театральной музыки самым главным является точность экспрессии; тогда как сложность гармоний и богатство модуляций больше подходят для церковной музыки, симфоний и хоров, особенно в трагедиях, для высокой поэзии, в которой уже есть благозвучие и потому добавление к ней чего-либо ещё кроме гармонии стало бы излишним; если же начинает доминировать мелодика, правдивость экспрессии теряется, а гармония служит лишь основанием – это есть концертная музыка [316, I, с. 185-186].

<sup>141</sup> «Est un des plus longues qu'on ait faites en musique» [316, I, с. 296; Ex. XXXIV].

<sup>142</sup> «Dans ce pays l'on n'est jamais pressé» [316, I, с. 296].

<sup>143</sup> «Не будучи тривиальным, он должен меньше наскучить, чем благородный речитатив, потому что в нём больше модуляций / Sans être trivial il doit moins ennuyer que le récitatif noble parce que les inflexions y sont plus multipliées» [316, I, с. 297].

## 1.2.2. Андре Гретри в Театре итальянской комедии (оперы с разговорными диалогами)

### 1.2.2.1. Гретри и преобразование оркестра Театра итальянской комедии

Возглавив Театр итальянской комедии<sup>144</sup>, Гретри преобразил в нём не только репертуар, но и оркестр. Как показали исследования Д. Чарлтона, в 1768 году на момент премьеры комедии «Гурон» (Табл. 1.2), в постоянном составе оркестра насчитывалось 24 музыканта: две трети (17 человек) составляли струнные – в соотношении 10 скрипок (5 первых и 5 вторых), 2 альты, 3 виолончели и 2 контрабаса; меньше трети – духовые и ударные (литавры / timbales). В составе духовых были как деревянные (флейта, гобой, 2 фагота), так и медные (2 валторны – заметим, что партии для двух валторн выписаны в партитурах ко всем операм с диалогами Гретри), а на отдельные спектакли вводились дополнительные инструменты с приглашением исполнителей [266]. В первых произведениях самого Гретри это были вторые гобой и поперечная флейта, а также: два кларнета и флейта-пикколо в «Гуроне» (1768), флейта-пикколо в «Люсили» (1769), мандолины и кларнеты в «Двух скупых» (1770), арфа и кларнеты в «Испытании дружбы» (1770), две блокфлейты и кларнеты в «Земире и Азоре» (1771).

Расширялся состав духовых инструментов, порой на 5-6 человек. В результате их число могло превышать число скрипок. Хотя Д. Чарлтон указывает на то, что могли приглашаться и дополнительные скрипки [266]. Обращает на себя внимание использование мандолин в серенаде Жерома под окнами возлюбленной («Двое скупых») и арфы во время урока пения Корали («Испытание дружбы»). Гретри отмечает, что аккомпанирующие пению инструменты следует рассматривать как по отношению к голосу, которой они сопровождают, так и по отношению к чувству, которое они передают<sup>145</sup>. В «Земире и Азоре» Гретри использует различие тембров

<sup>144</sup> Предложение сменить Э. Р. Дуни на посту художественного руководителя Театра итальянской комедии Гретри получил после успешных премьер «Люсили» и «Говорящей картины». Такие данные приводит в своих работах Д. Чарлтон [261; 266].

<sup>145</sup> « On peut regarder ces instrumens accompagnateurs du chant sous deux rapports celui de la voix qu'ils accompagnent, et le sentiment des paroles que la musique exprime » [316, I, с. 195].



поперечной флейты и блокфлейты для оркестровки любовных арий главных героев. Позднее в «Записках» он пояснит: «Поперечная флейта нежная и любовная; мягкость её звуков соперничает с самым красивым женским голосом, который нельзя поддерживать блокфлейтой; та удачнее сочетается с мужскими голосами»<sup>146</sup>. Так и партия Земиры поддерживается поперечными флейтами, тогда как любовная ария Азора – блокфлейтами. Кларнеты используются для сопровождения как сольных, так и ансамблевых вокальных номеров, в которых герои переживают скорбные чувства. Для кларнетов и фаготов Гретри ясно разграничивает их выразительные возможности: «Фагот зловещ и должен найти себе применение в патетическом жанре, а также, когда в последнем хотят выделить тонкий оттенок. [...] Кларнет подходит для выражения скорби, но менее патетической, чем у фагота» [120, с. 143].

По данным Д. Чарлтона, в 1773 году в постоянный состав оркестра добавилась ещё одна первая скрипка, а в 1777 – ещё одна вторая (стало всего 12); и такой состав из 26 постоянных музыкантов, когда почти половину из них составляли скрипачи, сохранялся вплоть до 1783 года [266]. Партитуры произведений Гретри периода 1773 – 1783 годов свидетельствуют, что в добавление к основному составу приглашались вторые поперечная флейта и гобой, а также: барабан (*tambour*) и трубы в «Великолепном» (1773), тарелки и треугольники в «Мнимой магии» (1775), трубы, кларнет и барабан (*tambour*) в «Браках самнитян» (1776), две мандолины в «Ревнивом влюблённом» (1778), флейта-пикколо в «Непредвиденных событиях» (1779).

Заметим, что треугольник использован Гретри в сценах с цыганами (1775), тогда как в сочетании с большим барабаном и тарелками он использовался как атрибут «янычарской» музыки, например, в «Похищении из Серая» (1782) В.-А. Моцарта. Действительно, Моцарт во время пребывания в Париже мог присутствовать как на «Мнимой магии», так и других операх Гретри, и потом использовать отдельные приёмы в своих произведениях. Например, в «Похищении из Серая», как и в «Мнимой магии» Гретри, в финале звучит водевиль (*vaudeville*) с хором (см. Раздел 1.2.2.3). В.-А. Моцарт мог слушать оперы Гретри и в Вене (см. Раздел 2.2.2).

Обращает внимание привлечение в состав оркестра труб (*trompette*) и дополнительных ударных инструментов, прежде всего барабана (*tambour*). Например, в «Браках самнитян» появляется новая для Гретри оркестровка, цель которой – придать иное звучание героической, исторической драме по сравнению со «слёзной». Тембр труб и литавр (*timbales*) в большей части музыкальных номеров мог показаться непривычным для слушателей театра. Это, вероятно, и вызвало неприязнь публики, привыкшей к звучанию с преобладанием струнных смычковых

---

<sup>146</sup> « La flûte traversière est tendre et amoureuse; la douceur de ses sons aigrit la plus belle voix de femme, qui ne peut guère se soutenir à côté de la flûte; elle accompagne plus avantageusement les voix d'hommes et les instrumens dont le son n'est pas soutenu » [316, I, с. 196].

инструментов. В главе «Обычаи старого доброго времени, или Любовные приключения Окассана и Николетты» Гретри отмечал, что литавры и трубы следует использовать только в героических сюжетах [316, I, с. 267]. И также указывал, что лучше ограничиться «всего несколькими звуками, чтобы вдруг не пресытить слух зрителей»<sup>147</sup>. Но иногда оркестровка определялась и теми возможностями Театра итальянской комедии. Так в арии из оперы «Друг семейства» на словах «...когда звучит труба / ...quand la trompette sonne» Гретри заменил трубу (*trompette*) на валторну (*cor*), «потому что оркестр Итальянского театра ей ещё не располагал» [316, I, с. 267].

Как и в серенаде Жерома («Двое скупых») в серенаде Флориваля («Ревнивый влюблённый») звучат мандолины. Этот тембровый нюанс в тех же жанровых условиях позднее использовал Моцарт в серенаде Дон-Жуана (д. II, № 16, D-dur, 6/8; 1787), используя солирующую мандолину. Можно сравнить эти примеры (Рис. 10 – 11). В партитуре «Ревнивого влюблённого» есть указание, что две мандолины играют за сценой, тогда как Моцартом использован солирующий инструмент. Остальной состав оркестра совпадает – струнные смычковые. При этом одинаков рисунок басовой партии: исполнение *pizzicato* первой из трёх долей с паузой на второй и третьей. Но у Моцарта средние голоса – вторые скрипки и альты – составляют вместе с басом аккордовое трезвучие, тогда как у Гретри в басовой партии только одна нота (альты объединены с басами), а у всех скрипок в унисон аккордовые фигурации. Оркестровка Гретри получается более прозрачной. Сама серенада Флориваля является образцом прекрасного французского бельканто. Не случайна её устойчивая популярность. Как отдельный номер она встречается в вокальных сборниках (для голоса в сопровождении фортепиано, гитары и пр.) не только XVIII и XIX веков, но и XX столетия. Разный характер двух серенад объясняется тем, что Гретри показал чувство искренне влюблённого, тогда как для Дон-Жуана – это обман.

По мнению ряда исследователей творчества Гретри «Ревнивый влюблённый» является его лучшей оперой с диалогами [341]. Пьер-Огюстен Карон де Бомарше в «Женитьбе Фигаро» вслед за Томасом Халем использовал мизансцену с прячущейся в соседней комнате женщиной. Есть и переключки музыки в этих сценах в опере Гретри (финал д. I, ансамбль «Он не знает, что сказать / *Il ne sait plus que dire*») и в опере Моцарта (финал д. II; 1786) (Рис. 12-13). Герман Аберт не считал это «сознательным заимствованием» [97, с. 171] и не указывал на то, что Моцарт присутствовал на репетициях «Ревнивого влюблённого»<sup>148</sup> (иначе считают французские исследователи<sup>149</sup>). Но

<sup>147</sup> «Afin de ne point rassasier tout d'un coup les oreilles des spectateurs» [316, I, с. 267].

<sup>148</sup> Премьера в Королевской опере в Версале состоялась 20 ноября 1778 года, уже после отъезда Моцарта из Парижа.

<sup>149</sup> Об этом факте свидетельствует Б. Дратвики в документальном фильме «Музыкант в смятении: Андре Модест Гретри / *Un musicien dans la tourmente: André Modeste Gretry*» (*Un musicien dans la tourmente: André Modeste Gretry / vidéo d'Olivier Simonnet*. – ARTE France, CMBV, Etablissements Publics de Versailles, Les Talens Lyriques, 2011. (27-30 минуты). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=gFW1v14aN68>).

Моцарт мог ознакомиться с партитурой, изданной в 1779 году. Известно, что «Ревнивый влюблённый» в редакции Игнаца Умлауффа («Der eifersüchtige Liebhaber») ставился в Вене (раздел 2.2.2). Соответственно, и у публики, знакомой с «Ревнивым влюблённым» Гретри, могла возникнуть во время исполнения оперы Моцарта ассоциация, когда при звучании оркестра в уме повторялись слова «Он не знает, что сказать / Il ne sait plus que dire».

Об «Избраннице из Саланси» композитор писал, что положить на музыку пастораль оказалось труднее, чем драму, потому что в этом наивном жанре нет ярких театральных контрастов [316, I, с. 208-209]. Жанр пасторали был характерен для более раннего периода в истории французского музыкального театра. Может быть поэтому состав оркестра в этом произведении проще, чем в других операх с диалогами Гретри того же времени. Этот факт позволяет предположить, что обращение Гретри к жанру пасторали предопределило «стилизацию» оркестровки произведения под более раннюю. Голоса певцов поддерживаются струнными: первые и вторые скрипки преимущественно в терцию, остальные струнные смычковые – вместе с басом. При этом в сольных вокальных номерах появляется самостоятельная альтовая партия.

В 1783 году, по данным Д. Чарлтона, когда сезон открылся на новой сцене – в здании на улице Фавар, в театре работал классический оркестр (32 музыканта) с доминированием струнных смычковых (25), из них: 15 скрипок, 2 альты, 6 виолончелей, 2 контрабаса; постоянный состав духовых и ударных не изменился: флейта, гобой, 2 фагота, 2 валторны и литавры; но каждый последующий год добавлялось по одному инструменту, так что в 1789 году в оркестре числилось 36 музыкантов, из них – 18 скрипачей [266].

За время руководства Гретри оркестр Театра итальянской комедии изменился не только количественно, но и качественно. В 1772 году композитор сожалел, что после выдающегося оркестра Мангейма его слуху долго придётся привыкать к маловыразительной игре без нюансов музыкантов Театра итальянской комедии [316, I]. В литературных трудах Гретри нет упоминаний о его работе по усовершенствованию оркестра. Однако известно, что с 1781 года в театр стали зачислять только после конкурсного прослушивания. Исключение составляли лишь артисты, приглашённые по решению Ассамблеи или самим Андре Гретри. И уже в 1787 году современники отмечали, что оркестр Театра итальянской комедии отменный<sup>150</sup>, что несомненно стало заслугой многолетней работы самого Гретри.

---

<sup>150</sup> Подобные свидетельства приводит в своей работе Д. Чарлтон [266, с. 92].

После революции 1789 года преобразование репертуара театра сопровождалось, как и в парижской Опере, изменением постоянного состава оркестра – увеличивалась доля духовых инструментов, при этом значительно расширялась группа медных. В сезон 1790 – 1791 годов в него вошли кларнеты и трубы, а на следующий год – тромбон. С начала функционирования театра как «Государственного театра комической оперы» (с 1793 года) состав оркестра постепенно увеличивался – с 39 человек в 1793 году до 56 в сезон 1796 – 1797 годов, и он уже никогда не был меньше 50 человек. При этом изменилась структура оркестра. В 1787 году половину состава представляли музыканты-скрипачи, а все духовики – меньше четверти (8 человек из 36). Но в 1797 году, всего через десять лет, из 56 музыкантов по трети приходилось как на скрипачей (19 человек), так и на духовиков (18). Эта тенденция сохранялась и в последующие годы, то есть число скрипок в оркестре сокращалось, а число духовых инструментов, напротив, увеличивалось. В сезон 1797 – 1798 годов увеличилась группа валторн и труб, в последующий год – добавились тромбон и фагот. Так что в конце XVIII века скрипки составляли уже меньше трети, тогда как духовые инструменты – почти половину. И состав, и тембр оркестра, и его звучность стали иными, чем до революции.

Изменялось и звучание опер Гретри, сочиненных до революции, но оставшихся в репертуаре. Продолжилась трансформация тембра и звучности оркестра и в XIX веке (см. Раздел 2.1.1.). Но эти преобразования часто противоречили общей звуковой концепции и эстетическим взглядам композитора, считавшего музыку для театра – «царством декламации» [316, I, с. 130].

#### 1.2.2.2. Соотношение вокальной и оркестровой партий в операх с диалогами Гретри

Гретри находил итальянскую школу<sup>151</sup> лучшей из всех существующих, «как в смысле композиции, так и в смысле вокального искусства» [120, с. 84]. Основные принципы вокально-театрального сочинения по мнению композитора – это главенство мелодии, богатство нюансировки как в вокальных, так и в оркестровой партиях, точность и естественность в воспроизведении интонаций (*intonation*) и фонемного ритма произносимых слов. Гретри писал

---

<sup>151</sup> В период обучения в Риме Гретри посещал итальянскую оперу и написал для Театра Алибера (*théâtre Alibert* или *Theatro delle Dame*) интермеццо «Сборщица винограда / *La Vendemmiatrice*», имевшее, как пишет Мелани Трависье, небывалый успех, так как многие мелодии из неё тут же получили популярность, их распевали на улицах Рима [413].

об этом так: «Фразы “Добрый день, сударь”, – мне почти всегда хватало, чтобы оценить претенциозность или простоту человека: воспитанность или притворство скрывают от нас человека в беседе; он ещё не научился прятаться совсем в своих интонациях. [...] Одна и та же фраза, произносимая разными людьми при различных обстоятельствах, всегда прозвучит с иными интонационными движениями в голосе»<sup>152</sup>. Не менее значимым принципом является и осознание музыкального спектакля как целостности, когда все средства выразительности используются для создания у слушателя искомой эмоции, переживания, сопереживания.

Итак, оперная концепция Гретри выражается в следующем:

1) Музыка для театра – это, прежде всего, вокальная музыка, в ней слово должно быть чутко отобразено и хорошо слышимо.

2) Когда на сцене звучит пение, оркестр ни в коем случае не должен его заглушать: «Когда пение является значимым, то есть с хорошо декламируемой мелодией, не перегружайте аккомпанемент»<sup>153</sup>. Позднее дифференцированное прозрачное звучание оркестра станет важным и для Жоржа Бизе, который разовьёт также и идею лейтмотивов, впервые предложенную Гретри в «Браках самнитян», но лучше известную на примере «Ричарда Львиное сердце».

3) Если певец передаёт испытываемое чувство, то оркестр раскрывает нюансы психологического состояния героя в тех условиях, которых он находится; иными словами, если вокальная декламация правдиво воспроизводит речь человека, охваченного чувством, то партия оркестра дорисовывает психологический портрет героя в сюжетных обстоятельствах.

4) Для обрисовки портрета героя Гретри использует два основных приёма в оркестровой партии: а) ассоциативный (изобразительный) и б) контраст или тембровое *a contrario* (см. ниже).

5) Инструментальные, оркестровые эпизоды – это не отдельные вставные номера, но элементы целостного драматургического действия.

Примером идеального баланса между пением и сопровождением в собственных сочинениях композитор считал первое действие комедии с пением «Мнимая магия»<sup>154</sup> [316, I,

<sup>152</sup> «Un bonjour, monsieur, me suffit, presque toujours, pour apprécier en gros les prétentions ou la simplicité d'un homme: la politesse ou la fausseté nous cache l'homme dans ses discours; mais il n'a pas encore appris à se cacher tout-à-fait dans ses intonations. [...] La même phrase prononcée par différens personnages, et dans des circonstances différentes, reçoit donc toujours de nouvelles inflexions» [316, I, c. 197].

<sup>153</sup> «Quand votre chant est significatif, je veux dire d'une mélodie bien déclamée, gardez-vous de surcharger vos accompagnemens» [316, I, c. 176].

<sup>154</sup> Премьера 1 февраля 1775 года оказалась шумной. Из-за несовершенства либретто сначала была принята прохладнее других произведений композитора. При этом музыка сразу заслужила одобрение у критиков. Так Гримм в «Литературной переписке» в феврале 1775 года отметил, что «чарующая музыка сама по себе могла привести к успеху»; того же мнения придерживалось большинство, поскольку в этом произведении, как писал мартовский «Меркурий»: «господин Гретри, кажется, превзошёл самого себя» (цит. по: 299, с. III; перевод с фр. А. Сафоновой).

с. 212]. Также удачной Гретри находил комедию-балет (comédie-ballet) «Земира и Азор» (Табл. 1.2). Это произведение спасло от разорения многие провинциальные театры Франции и стало одним из самых популярных в Европе (см. Главу 2): «Оно было переведено почти на все языки» [316, I, с. 188]. Оркестр в произведениях Андре Гретри – это действующее лицо со своей драматургической ролью. Герой, способный оставаться на втором плане, чтобы выгодно подчеркнуть достоинства солиста, при этом играя не менее значимую роль.

Ещё Карл-Мария фон Вебер отмечал, что драматургические задачи в произведениях Гретри определяют, прежде всего, ритмы<sup>155</sup>. Жан Дюрон заметил, что в партии оркестра важную роль играют мелкие ритмические детали или штрихи: ферматы, синкопы, залигованные ноты, всевозможные детали, за счёт которых и создаётся богатая палитра оркестровых красок и движение, особенно у струнных, поддерживающих большую часть арий [289, с. 122]. Уже поверх ритмического кружева накладываются «тембральные жесты», когда появление новых голосов в оркестре сообщает новое настроение, создаёт новый образ. Таким образом, нюансы играют смысловую роль в развитии и характеристике всего сценического действия.

Особо Гретри выделял приём оркестрового противопоставления. В произведениях композитора «тембральный контрапункт» по отношению к голосу и самим словам раскрывает истинное значение происходящего. Более того, создаются ситуации, когда оркестр «выбалтывает» истинные намерения или истинное состояние героя, за счёт использования приёма тембрового *a contrario*. Гретри сам привёл примеры его использования. Так в «Гуроне»: «Девушка заверяет свою мать, что не ведает любви; но в то время как она изображает равнодушие простым и монотонным пением, оркестр выражает страдания её влюбленного сердца. [...] Простофиля хочет выразить свою любовь или смелость! но если он действительно взволнован, то его страсть должна передаваться акцентами; но оркестр своей монотонностью показывает искусственность ситуации» [316, I, с. 145]. При этом композитор подчеркивал, что контраст между пением и сопровождением в подобных ситуациях должен быть ярко слышим.

### 1.2.2.3. Вокальный ансамбль в операх с диалогами Гретри

Самой сильной стороной таланта композитора, и это признавали, как его современники, так и более поздние исследователи творчества, стало «совершенное пение на французском

---

<sup>155</sup> Цит. по: 261, с. 10-11.

языке». «Совершенное пение» – то, что и Гретри, и исследователи его творчества называют «декламационным пением / *chant en declamant*». Имеется в виду не только мелодическое богатство, но и дар улавливать речевые интонации и передавать их в вокальной, театральной музыке. Как писал Гретри: «Это искусство [музыка] заключается в придании точной интонации всем словам согласно с идеей, которая в них заключена»<sup>156</sup>. В точной и естественной декламации слово должно быть четким, слышимым, и его надо передать правдиво. Интонация (*intonation*), и музыка, берущая начало в речевой интонации, как считал Гретри, становятся в театре носителями смысла. Любое словосочетание, фраза, сказанные с разной интонацией могут передавать разное психологическое состояние, наполняться иным смыслом. Тонкие нюансы значительно расширяют палитру передаваемых чувств, эмоций, в конечном счёте – идей, мыслей. Под интонацией при этом понимается не только высотное соотношение тонов, но и одновременно их ритмическое соотношение, характер падающего акцента, тембровая окраска и гармонический потенциал, заложенный в каждом тоне мелодии.

«Декламационное пение» – характеристика не только сольных, но и ансамблевых вокальных номеров. Развитию вокального ансамбля в творчестве Гретри также уделялось внимание в музыковедческих работах. В рамках настоящего исследования напомним лишь основное. Разграничение репертуара между парижскими театрами из-за конкуренции влекло за собой, как уже говорилось в разделе 1.1, ряд ограничений для Театра итальянской комедии. Как известно, в парижской Королевской академии музыки хор по традиции присутствовал в операх, начиная с Ж.-Б. Люлли. В Театре итальянской комедии хора не было. До 1762 года отсутствие хора как у итальянцев, так и в ярмарочных спектаклях объяснялось прежде всего финансовыми соображениями. Но и после 1762 года обозначение *Chœur* («Хор»), как правило, указывало на заключительный ансамблевый номер<sup>157</sup>. С одной стороны, содержать хор было дорого, с другой – появлению красочных массовых сцен препятствовала Королевская академия музыки. Именно Гретри благодаря своему авторитету и покровительству Марии-Антуанетты удалось постепенно свести на нет все ограничения в Театре итальянской комедии, наложенные на него конкурирующими труппами.

---

<sup>156</sup> «La musique [...] cet art consiste à rendre juste l'intonation de toutes les paroles, selon l'idée qu'on y attache» [316, III, с. 233].

<sup>157</sup> По данным Д. Чарлтона, первые попытки ввести хор в действие предпринимались Ф.-А. Филидором в произведениях на либретто Антуан-Александр-Анри Пуансине (1735 – 1769): одноактной буффонной опере «Санчо Панса на своём острове / *Sancho Pança dans son île*» или «Санчо Панса, правитель острова Баратария / *Sancho Pança, gouverneur dans l' île de Barataria*» (1762) и музыкальной комедии (*comédie lyrique*) в двух действиях «Колдун / *Le Sorcier*» (1764), а также П.-А. Монсиньи в драме (*drame*) в трех действиях (на либретто М.-Ж. Седена) «Дезертир / *Le Déserteur*» (премьера 3 марта 1769) [266, с. 97].

Вокальный ансамбль предлагает больше возможностей для динамизации действия, чем сольный номер. Потому число ансамблевых номеров в произведениях композитора для Театра итальянской комедии постепенно возрастало и, наконец, стало даже превышать число сольных. Заметим, что усиление роли вокального ансамбля свойственно не только операм с диалогами Гретри, но и других его современников, прежде всего, Монсиньи, Филидора и Далеярака.

Если сольные номера в операх с диалогами Гретри представляют портрет героя в определённых обстоятельствах, то ансамблевые номера раскрывают характер взаимоотношений героев, согласие или, напротив, антагонизм. Дуэты, порой, разрастаются почти до диалоговых сцен. Примеры «дуэтов согласия» находим в первом действии оперы «Двое скупых». Здесь показательны дуэт Грипона и Мартена «Возьмем золото и драгоценности / *Prendre ainsi cet or, ces bijoux*» и два дуэта Жерома и Генриетты. Одних объединяет алчность, других – взаимная любовь. И, разумеется, у Гретри эти два чувства переданы разными средствами. Композитор писал, что алчность передаётся в музыке за счёт смешных нюансов неуверенности и подозрения, когда скупец испытывает радость и разочарование, потому что его чувства не естественны [316, I, с. 177-178]. Очень трогателен дуэт двух отцов в «Люсили»: когда один из них убеждает, что добродетельные свойства характера и природная красота его приёмной дочери делают её достойной стать женой сына второго. Сам Гретри и его современники ценили дуэт «Рядом с отцом / *Dans le sein d'un père...*» из «Сильвана», в котором композитору удалось передать святость супружеской любви [316, I, с. 169-170]. Счастье взаимной любви, семейное согласие, искреннее чувство – именно эти аффекты удавались Гретри, как никому другому. И публика платила благодарностью композитору, который позволял пережить ей вместе с героями простые, естественные и чистые чувства.

Почти в каждой опере с разговорными диалогами Гретри есть значимое для действия трио. В комедийных операх, как например, «Говорящая картина» и «Двое скупых» трио показывают комизм ситуации. Тогда как в драмах трио – один из наиболее трогательных моментов произведения. Создание подобных ансамблей, порой, стоило композитору большого труда. Примечательное трио – в финале второго действия второй редакции «Браков самнитян» на прозаическое либретто Б.-Ф. Дюрозуа. Композитор полагал, что именно его трагический характер, как и финала второго действия, мог не понравиться публике во время премьеры, потому оно было сокращено; но удивительным образом трио появилось вновь в третьей редакции оперы на стихотворное либретто Дюрозуа. С той же самой музыкой теперь звучали слова не «несчастный отец...», а «счастливый отец». Видимо, Гретри несмотря на всю важность для него передачи нюансов чувств считал подобную замену приемлимой (подробнее см. Главу 4). Важную драматургическую роль играют и квартеты почти во всех произведениях композитора. Упомянем



наиболее известный – квартет «Где может быть лучше, чем в лоне семьи?» из «Люсили»<sup>158</sup>, ставший семейным гимном в Бельгии и Франции.

На примере произведений Гретри, как правило, показывают и эволюцию драматического финала в операх с диалогами [337]. Традиционно со времён формирования жанра как «комедии с песенками-водевилями (куплетами)» (см. Раздел 1.1) действие (каждое и общее в целом) заканчивалось «водевилем», то есть «песенкой в куплетной форме». В такой «песенке» каждый герой исполняет свой куплет. В нём он доводит до слушателя мораль, которую тот должен извлечь на примере этого героя. В произведениях Гретри встречаются финалы подобного типа, например, в «Мнимой магии» – «водевиль и финальный хор / *vaudeville et chœur final*». Но чаще он писал более сложные финалы, что объясняется драматургическими требованиями. Это и концертные дуэты с хором в «Гуроне» и «Земире и Азоре», квинтет в «Двух скупых», секстет в «Ревнивом влюблённом» и пр.

#### 1.2.2.4. Литературные жанры, воплощенные в операх с диалогами Гретри

Гретри писал, что стремился показать пригодность всех литературных жанров для воплощения на музыкально-театральной сцене, и добавлял: «В театре, как и повсюду, разнообразие – это антипод скуки, не следует, однако, исключать никакого жанра»<sup>159</sup>. Он также указывал, что каждый литературный жанр требует своего музыкального языка. Это находит выражение как в интонационных особенностях вокальных партий и избираемой форме музыкальных номеров, так и в тембральных красках оркестровой партии и т. д. Может быть поэтому Гретри редко повторялся. Так в «Записках» он писал, что проявление любви никогда не бывает одинаковым [316, III]. Её особенности зависят от характера героя, его воспитания,

<sup>158</sup> Как отмечал Эдуард Фетис, исполнением квартета «*Où peut-on être mieux... / Где может быть лучше, чем в лоне семьи*» многие семьи начинали трапезу. Позднее этим «гимном» музыканты приветствовали возвращение в Париж Людовика XVIII [298]. Согласно данным Д. Чарлтона, «Люсиль» — самая популярная в течение десяти лет из опер Гретри: в премьерный 1769 год показана на сцене театра Итальянской комедии 29 раз, а в период 1770 – 1780-х годов ещё 166 раз, затем появлялась на сцене реже: в период с 1781 по 1793 годы – 46 показов, а в 1804 – 1814 годы – 49 [261, с. 49].

<sup>159</sup> «*Au théâtre plus que partout ailleurs, la variété est l'antidote de l'ennui il ne faut cependant exclure aucun genre*» [316, I, с. 165-166] (перевод с фр. А. Сафоновой).

условий среды, от пола и возраста и т. п., но самое главное – от чистоты сердца, доброты. Искреннее сердце – в этом культ сентиментализма. В его воплощении на музыкально-театральной сцене центральное место занимает именно Гретри.

После неудачного показа «Браков самнитян» у принца де Конти (см. Раздел 1.2.1), одна за другой последовали триумфальные премьеры произведений Гретри на сцене Театра итальянской комедии (Табл. 1.2). В комедии «Гурон» прозвучала ария мадемуазель де Сен-Ив «Ах! Какая мука / Ah! quel tourment». По мнению Гримма, это одна из лучших драматических арий композитора, заимствованная из партитуры первой версии «Браков самнитян»<sup>160</sup>.

Вероятно, известие о кончине отца побудило Гретри обратиться к сюжету, в котором образ «идеального отца» можно было бы воссоздать с особой силой. Появилась «Люсиль» на либретто Мармонтеля по его нравоучительной сказке из «Школы отцов». Это первая сентиментальная драма – впервые театр, в котором было принято смеяться, «рыдал в унисон»<sup>161</sup>. Началось жанровое преобразование репертуара. Сначала Гретри заставил Театр итальянской комедии плакать, потом – вспоминать страницы истории (речь, прежде всего, идёт о таких героических и исторических драмах как «Браки самнитян» и «Ричард Львиное сердце»). И, напротив, он «развеселил» Королевскую академию музыки. Благодаря этой жанровой метаморфозе к концу 1780-х годов Гретри удалось преодолеть различия двух главных парижских музыкальных театров. Теперь принадлежность к репертуару того или иного театра определялась только наличием речитативов или разговорных диалогов. Продолжением этого процесса стало появление на сцене Театра итальянской комедии романической драмы (комедия в прозе в трёх действиях, положенная на музыку) «Рауль Синяя борода» (1789) на либретто Седена и исторической музыкальной драмы (*drame lyrique*) «Вильгельм Телль» (1791). Причина, по которой Гретри обратился к сказке Шарля Перро «Синяя борода» – скорее всего, неудачный брак его дочери Люсиль<sup>162</sup> (по сюжету оперы героиню успевают спасти). Добавим, что в революционные годы Гретри вновь обращается к опере «Браки самнитян», но на этот раз он перерабатывает музыку партитуры 1776 года для нового либретто – оперы «Роже и Оливье» (1792) (Табл. 1.2). Хранящаяся в фондах BNF авторская переработанная партитура [43 – 45] показывает всю правку, внесённую композитором. Это не только новая подтекстовка большинства вокальных номеров почти без изменения при этом нотного текста в них, но и как купюры, так и, напротив, добавления музыкальных номеров (см. Раздел 4.2).

<sup>160</sup> Подобные отзывы барона Гримма приводит Полин Лонг де Клавье [360, с. 142].

<sup>161</sup> Подобное свидетельство приводит в предисловии к партитуре «Люсиль» Эдуард Фетис [298].

<sup>162</sup> Все три дочери умерли, не дожив до двадцати лет.

Итак, первой Гретри положил на музыку сентиментальную драму «Люсиль». Не менее популярной стала и другая сентиментальная драма – «Сильван», признаваемая современниками «гимном супружеской любви» – одним из лучших произведений композитора<sup>163</sup> (Табл. 1.2). Помимо сентиментальных драм, к числу которых относится и «Испытание дружбы», Гретри написал трогательную пастораль – «Избранница из Саланси», замечательную сказку – «Земира и Азор»<sup>164</sup>. Но композитора привлекал не только «слёзный», но и комедийный жанр. Он написал несколько комедий, и все они разного плана.

Две из них исполнялись в XVIII веке почти во всей Европе (в т. ч. в России) в переводах на разные языки. Речь идёт о балагане (parade) «Говорящая картина» и буффонной комедии «Двое скупых» (Табл. 1.2). Как уже отмечалось во Введении, балаган – один из распространенных жанров в XVIII веке, который, как показывает Ж. Руими, со сцены ярмарочного театра перешёл в аристократические салоны [402]. Обязательными участниками подобного представления являются: Касандр, прекрасная Изабелла, её возлюбленный Леандр и, наконец, главные герои – Пьеро и Коломбина. В салонных представлениях балаганы полюбились за игру слов, искусство диалогов с их двусмысленностью. Как писал Гретри, берясь за подобный сюжет, он ставил перед собой цель – облагородить жанр, потому и слуги «говорят» на языке господ [316, I, с. 155-156]. Успех, по свидетельству Гримма, был велик, и возрастал от спектакля к спектаклю благодаря совершенно новой музыке – «ничего подобного во Франции не было»<sup>165</sup>.

Неожиданно для самого Гретри не менее популярной стала другая его комедия «Двое скупых». Сам он отмечал, что никогда не испытывал природной склонности к «низкой» комедии, грубо высмеивающей пороки, так как одно дело облагораживать своих героев и совсем другое – изображать порок, в этом случае алчность [316, I, с. 177]. Но Гретри в своих произведениях сумел показать, что и добродетели, и пороки отражаются в речи человека, и через нюансы пения при поддержке оркестровой партии точно и метко отобразить характеры. Можно добавить, что все произведения Гретри отличает естественность, сентиментальный стиль с преувеличением чувства, тонкие, нюансированные портреты героев и, конечно, культ добродетели.

---

<sup>163</sup> Восторженные отзывы о «Сильване» можно найти в письмах Иполита ди Ливри, адресованных как самому Гретри, так и скульптуру, который работал над бюстом композитора. Например, «Гретри показал любовь такой, какой я её всегда чувствовал; она говорит в «Сильване» так, как она всегда звучала в моей душе» [359, с. 29].

<sup>164</sup> Среди забавных историй из жизни Гретри его племянник приводит следующий случай. Когда композитор выходил из дворца на следующий день после премьеры «Земиры и Азора» у Марии-Антуанетты, у которой в то время он был учителем пения, стражник отдал ему честь так, как приветствуют только принцев крови и министров. Гретри заметил, что тот видимо опознал, но стражник выпалил: «Вчера я был на “Земире и Азоре”» [320, с. 11].

<sup>165</sup> «C'est une musique absolument neuve et dont il n'y avait point de modèle en France» (цит. по: 360, с. 160; перевод с фр. А. Сафоновой).

## ГЛАВА 2. ФЕНОМЕН ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ОПЕРЫ В ИНОКУЛЬТУРНУЮ СРЕДУ: ПРИЖИЗНЕННЫЕ ПОСТАНОВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРЕТРИ В ЕВРОПЕ

### 2.1. Оперы Гретри в театрах Франции и Бельгии

При рассмотрении феномена перемещения опер Гретри при его жизни под инокультурной или иной художественной средой понимается любой перенос произведений композитора за пределы Парижа – Версаля – Фонтенбло. Даже провинциальные французские театры отличали другие условия реализации. С одной стороны, на их сценах в отличие от Парижа шёл «смешанный» репертуар. С другой, и публика отличалась от столичной. Картина распространения опер как во французских провинциях, так и за пределами Франции пёстрая. Д. Чарлтон подчеркивает, что Гретри был настолько исполняем в Париже, что с июня 1769 года на протяжении 55 лет было всего два месяца (февраль 1804 года и ноябрь 1824 года), когда публике не предложили ни одной из его опер; в провинции он был ещё популярнее [261, с. 3]. Часто главные роли в провинциальных постановках играли актёры, занятые в столице в тех же спектаклях на второстепенных ролях. И, по словам Гретри, иногда они «внешне копировали» импровизационные мизансцены, что давало обратный эффект [316, I, с.169]. В результате оперы преображались. По причине популярности Гретри часто произведения ставились не только без его участия, но и без его присутствия на показах в дальнейшем. Культурный сдвиг приводил к художественным коррективам. Партитуры опер Гретри издавались и широко распространялись. Весть об успехе у столичной публики разносилась быстро, и постановщики в надежде на успех, порой, вносили то, что композитор вовсе не ожидал.

В последней трети XVIII века почти в каждом крупном городе Франции уже был открыт театр. В них играли как свои постоянные труппы, так и гастролировавшие парижские артисты. Помимо городских театров, спектакли показывались на открытых сценах и во время ярмарок на площадях. По замечанию Брюса Брауна, «провинции нравилось копировать Париж» [253, с. 287]. Большая часть провинциальных театров совмещала репертуар как главных парижских – Театра французской комедии, Театра итальянской комедии, Королевской академии музыки – так и частных, в том числе ярмарочных, театров (из-за финансовых соображений). Между парижскими и провинциальными сценами существовал постоянный обмен артистами. Б. Браун указывает, что

большая часть певцов, актёров и танцоров, сделав себе имя в Париже, пользовалось затем им, получая хорошо оплачиваемые ангажементы за границей, другие выступали ещё несколько лет в провинциальных театрах перед тем, как оставить сцену; но большая часть сначала пробовала силы на провинциальных подмостках, а затем устремлялась в Париж [253, с. 286-287]. Оперные либретто изобиловали уточняющими указаниями как в том, что касается постановки, так и костюмов, игры, чтобы подготовить артистов провинциальных или частных театров.

Провинциальные концерты в юмористической форме обрисованы в издании 1773 года «Беседы французского музыканта с русским дворянином об особенностях современной музыки, или Картина концертов в провинции» господина де Шарже из Дижона (в это время посещал Францию граф Н. П. Шереметев) [259]. Книга представляет собой пересказ наставлений, данных французским музыкантом N дворянину из Москвы Ивану Сталкову (Yvan-Stalkoff), о правилах и ошибках, которые не следует допускать при составлении программ концертов и их исполнении. В первой части говорится о концерте, в котором исполнителями стали как профессиональные музыканты, так и любители. Примечательны слова, якобы сказанные русским дворянином: «Если это и правда, что Музыка смягчает нравы, то мне не показалось, что она возымела подобный эффект на жителей этого Города»<sup>166</sup>. Во второй части излагаются правила организации концерта и в рассуждении о французской и итальянской музыке «поётся гимн» музыке французской (такие советы мог слышать и граф Н. П. Шереметев).

Итак, оперы Гретри исполнялись по всей Франции. Упомянем постановку «Браков самнитян» в Руане. Премьера стихотворной редакции – героической комедии (*comédie héroïque*) «Браки самнитян» (Табл. 1.2, подробнее см. Главу 4) осуществлена артистами парижского Театра итальянской комедии 22 мая 1782 года на сцене Театра Руана [86, с. III, X]. Театр Искусств (*Théâtre des Arts*) в Руане, построенный в 1774 – 1776 годах по проекту архитектора Франсуа Геру<sup>167</sup>, открыт 29 июня 1776 года трагикомедией (*tragi-comédie*)<sup>168</sup> «Сид / *Le Cid*». Это первое произведение, созданное Пьером Корнелем после переосмысления требований канонов французского классицизма, восторженно принятое широкой публикой. Написан «Сид» (1636) в Руане. Здесь же созданы трагедии «Гораций / *Horace*» (1639 – 1640) и «Цинна / *Cinna*» (1640 – 1641). Так Руан предстаёт колыбелью французской трагедии классицизма, героической трагедии. Но перу П. Корнеля принадлежали и героические комедии (*comédie héroïque*), как например, «Дон Санчо Арагонский / *Don Sancho d’Aragon*» (1649). Видимо, поэтому настолько значимой

<sup>166</sup> «S’il est vrai, dit le Russe, que la Musique adoucit les mœurs, assurément il ne me paroît pas qu’elle ait opéré cet effet sur le caractère des Habitans de cette Ville...» [259, с. 5] (перевод с фр. А. Сафоновой).

<sup>167</sup> Здание театра погибло в пожаре 25 апреля 1876 года.

<sup>168</sup> В издании 1648 – трагедия.

стала премьеры новой редакции «Браков самнитян» для либреттиста (см. Главу 4). Он представлял её на суд публике, которая уже более столетия привыкла слушать великолепный стих в исполнении лучших парижских артистов, регулярно бывавших здесь с гастролями. Потому, как свидетельствовал Дюрозуа в предисловии к стихотворному либретто (1782), работал он над новой редакцией пьесы с особой тщательностью, артисты Театра итальянской комедии поддержали его, и в результате благодарной публике представили «полотно», в котором всё было продумано и доделано: от целого до мельчайших деталей [86, с. X]. Именно в этой стихотворной редакции «Браки самнитян» шли после 1782 года и в Париже.

Постановка опер Гретри в Бельгии связана с деятельностью австрийского музыканта Игнатия Виттена (Ignace (Ignaz) Vitzthumb, 1724 – 1816). Как указывает Мари Корнац, он играл центральную роль в музыкальной жизни Брюсселя в период 1760 – 1780 годов [272]. С 1769 по 1777 год в Брюсселе представлено, по меньшей мере, одиннадцать опер композитора. При этом общее число показов достигало 300. Первой, как отмечает М. Корнац, была поставлена «Люсиль»: за период с 17 июня 1769 года по декабрь 1776 она давалась 33 раза; 34 показа выдержала и другая сентиментальная драма Гретри – «Сильван»; самой популярной стала сказка «Земира и Азор» – 48 спектаклей за период с 8 июля 1772 по январь 1777 года, причём исполнение оперы в Брюсселе находили даже лучшим, чем в Париже [272, с. 125]. Дирижировал оркестром Виттен. В мае 1775 года он начал издательский проект – собственные аранжировки популярных арий в переложении для голоса, двух скрипок и баса континуо<sup>169</sup>. Премьеры опер Гретри на сцене театра в Брюсселе отделяло всего несколько месяцев от парижских. Партитуры Виттен получал лично от Гретри. Летом 1776 года давали «Сильвана», «Мнимую магию», «Земиру и Азора», «Люсиль», «Великолепного», «Испытание дружбы» и «Двое скупых». Как свидетельствует Гретри в «Записках», он присутствовал на спектакле «Мнимой магии» 20 августа и пришел в негодование от редакции его музыки Виттеном [316, I]. В результате сотрудничество было прервано до запланированного показа «Браков самнитян» в ноябре 1776 года. Виттен при содействии Джованни Чифотелли (Giovanni Cifotelli) написал другую оперу с диалогами – «Цефалида, или Другие браки самнитян / *Céphalide ou Les autres mariages samnites*» (1777) на либретто принца де Линя (de Ligne). Как указывает М. Корнац, девять номеров из «Цефалиды» опубликованы Виттеном во Втором и Третьем сборниках ариетт [272, с. 127]. Виттен продолжил ставить оперы Гретри до 1781 года, пока руководил театрами Брюсселя.

<sup>169</sup> В сборник «Шесть ариетт из разных опер / Six ariettes de differens operas» (1775) вошла ариетта из «Мнимой магии» и дуэт из «Избранницы из Саланси». Затем Виттен издал «Первый сборник ариетт / Premier recueil d'ariettes», а вслед за ним Второй и Третий. Сборники распространялись не только в Бельгии, но и во Франции, Англии и немецкоязычных странах. В первых двух сборниках из семидесяти двух ариетт – двенадцать из произведений Гретри, больше, чем Монсиньи, Глюка, Филлидора.

Присутствовал Гретри и на спектаклях своих произведений в Льеже. В 1776 году «убежав» из Брюсселя, композитор поехал в родной город, в котором не был с тех пор, как отправился на обучение в Рим (1761). Как писала льежская газета, композитора встретили с ликованием. Архиепископ Франсуа Шарль де Вельбрюк (François Charles de Velbrück) назначил его «тайным советником», а горожане выражали восторг в театре. Актёры играли пьесы композитора воодушевлённо. После «Двух скупых» антрепренёром был добавлен куплет, исполнявшийся хором под всеобщие аплодисменты и возгласы «Vivat Grétry!»<sup>170</sup>. 28 января 1780 года перед зданием городского театра был установлен бюст Гретри. Во время торжественной церемонии исполнялась его музыка<sup>171</sup>. Потом в театре, как писала льежская газета, показали «Ревнивого влюблённого»<sup>172</sup>. Накануне сыграно ещё три его оперы. В декабре 1782 года, когда композитор снова посетил театр в родном городе, опять представляли «Ревнивого влюблённого» – в сопровождении нескончаемых оваций<sup>173</sup>. И по свидетельству льежской газеты, Гретри, которого отличали не только выдающийся талант и любовь к искусству, но и скромность, был чрезвычайно растроган<sup>174</sup>. В его присутствии показали «Суд Мидаса» и «Мнимую магию». Оперы Гретри в Льеже не только исполняли, но и издавали. Сначала избранные ариетты для голоса и баса континуо, а затем и партитуры с инструментальными партиями. Всего, как указывает Оливия Ванон де Оливейра, при жизни композитора в Льеже издано 26 его опер [420, с. 68].

Как перенос опер Гретри в иную художественную среду можно рассматривать и их исполнение в XIX веке, после смерти композитора. Самыми популярными стали «Ричард Львиное сердце» и «Земира и Азор». И уже в XIX веке публика чувствовала разницу между легким стилем Гретри и «тяжеловесной» современной им музыкой. В качестве примера приведём

---

<sup>170</sup> См.: La Gazette de Liège de 9 septembre 1776 (по: 420, с. 62).

<sup>171</sup> Церемония открытия бюста Гретри у здания городского театра началась с исполнения увертюры из «Суда Мидаса». Бюст вынесли Аполлон и девять муз. Они исполнили хор на мотив квартета из «Люсили» «Где может быть лучше, чем в лоне семьи?». Затем Аполлон и музы понесли бюст к месту, где он должен был быть установлен, под звучания хора на мотив «Бог любви...» из «Браков самнитян». Когда бюст установили, три музы исполнили арию на музыку трио из «Ревнивого влюблённого» «Какое признание...». По окончании этого трио появился Мидас в сопровождении Пана и Марсия. Они исполнили трио из «Суда Мидаса» «Нет, нет, нет, это невозможно...». Аполлон поверг Мидаса к подножью пьедестала с бюстом, и был исполнен квартет из «Ревнивого влюблённого» «Он стонет, он вздыхает: ах! какой смущенный вид...». Действие закончилось хором.

<sup>172</sup> См.: La Gazette de Liège de 24 janvier 1780 (по: 420, с. 63).

<sup>173</sup> Аплодисменты и восклицания самого многочисленного собрания, которое когда-либо собиралась в стенах театра, поднялись в тот момент, когда Гретри в него вошёл. По окончании спектакля из-под сводов театра появился транспарант «Vive Grétry», который остановился прямо напротив ложи, в которой находился композитор. От имени Отчизны выдающемуся Артисту преподнесли цветы. Аплодисменты усилились, овация повторилась 20 раз.

<sup>174</sup> См.: La Gazette de Liège de 23 décembre 1782 (по: 420, с. 63).

заметку Анри Лагранжа об исполнении «Земиры и Азора»: «Современному оперному певцу не так просто найти верный «тон» комической оперы XVIII века, с её метром и утонченностью. [...] Какое редкое удовольствие «путешествовать в прошлое», к тому, что было в этом прошлом очаровательного. [...] что позволяет нам «чувствовать» французскую музыку королевского времени, музыку куда более тонкую, несомненно, чем та, к которой привыкла постоянная публика Театра комической оперы, напичканной тяжеловесными произведениями [...]. Какие элегантные мотивы, выразительные, колкие; расширенными и углубленными их можно найти у великих музыкантов последующего столетия! Легкий оттенок живописности, самой поэзии. [...] Великолепный оркестр под руководством г. Сильвана Дюпюи. Валторны поэтичны и точны. [...] Зал переполнен при высоких ценах. Но осознают ли они [жители Вервье] всё своё счастье?» [58].

Вполне возможно, что в XIX веке постановки уже не были такими, как в XVIII веке – они подверглись изменениям. Но несмотря на это публика чувствовала дыхание другого времени и другого идеала, резко контрастировавших с «современным» звучанием. В 1840-х годах, когда изменилась звучность, а оркестровая ткань стала более плотной, произведения композитора представлялись публике в новой редакции, с другой оркестровкой. Опера «Земира и Азор» (по мнению Кастиль Блаза этот шедевр Гретри превосходил «Ричарда Львиное сердце») в 1842 и в 1846 годах представлялась парижской публике в оркестровке Адольфа Адана<sup>175</sup>. В апреле 1844 года в Париже показаны «Ричард Львиное сердце» Гретри и «Дезертир» Монсиньи также в новой редакции Адана. В отзывах чувствовалась ностальгия по первоначальному звучанию опер Гретри. Критика в прессе сводилась к мысли о том, что не надо улучшать произведения, которые и так являются шедеврами [60]. Ощутимо стремление снять напластования нового времени и новых условий. Так, когда в 1853 году Пьер Эдуан говорил о необходимости того, чтобы имена Гретри, Монсиньи, Далеирака, Керубини и Буальдье снова появились на афишах [328, с. 7], он не только подчеркнул лучшие стороны таланта Гретри и Монсиньи – выразительность, чистоту, глубокое чувство, простоту – но и заметил современным ему исполнителям: «Нужно идти по следам на коленях, и всегда уважать замысел!»<sup>176</sup>. Ключ к исполнению музыки Гретри (речь шла о «Ричарде», «шедевре композитора, который писал только шедевры» [328, с. 8]) он видел в словах, сказанных Нинон де Ланкло: «Чувствительность – это душа пения, и, если есть вкус, её всегда предпочтут самому ученому исполнению, поскольку последнее услаждает только слух»<sup>177</sup>.

<sup>175</sup> Подобную высокую оценку Кастиль Блаз высказал в 1814 году (Castil Blaze Grétry, musicien // Revue de Paris, 1814). Цит. по: 360, с. 176.

<sup>176</sup> «Il faut suivre les traces à genoux, et respecter toujours la pensée!» [328, с. 31].

<sup>177</sup> Ninon de l'Enclos: «La sensibilité est l'âme du chant, et pour peu que l'on ait de goût, on la préférera toujours à la plus savante exécution, puisque celle-ci ne flatte que l'oreille» (цит. по: 328, с. 3).



## 2.2. Постановки опер Гретри в нефранкофонных странах Европы

### 2.2.1. Оперы Гретри в европейских театрах

В последней трети XVIII века Гретри стал одним из самых популярных композиторов не только во Франции, но и за её пределами. Благодаря рекомендациям барона Гримма оперы Гретри звучали при многих Дворах Европы. Исполнялись они как гастролировавшими французскими, так и местными артистами. Распространение франкофонии, то есть тот факт, что в аристократической среде французский играл роль международного языка, способствовало росту популярности произведений. Исполнение на языке оригинала считалось хорошим тоном.

Однако, воспринимать произносимый текст на родном языке легче. Потому повсеместно полюбившиеся произведения стали переводить на национальные языки. Особенно это важно для такого жанра, как опера с диалогами. Тонкая игра слов, умная шутка, красота слога являются неотъемлемой частью театрального действия. В театр шли за развлечением, а оно заключалось не только в услаждении слуха и зрения, но и в удовольствии, получаемого от игры ума. В XVIII веке последнее было, пожалуй, наиболее значимым. Потому пристальное внимание уделялось либретто. Соответственно, если слушатель не улавливал тонкостей литературного текста, то он не мог по-настоящему и воспринять произведение. Неудивительно, что переводные версии привлекали больше публики и, соответственно, обеспечивали постановке коммерческий успех.

Французские оперы с диалогами редко исполнялись в странах с собственной значимой театральной традицией, как Англия и Италия. Мелани Траверсье указывает на отсутствие свидетельств о постановках опер Гретри в театрах Италии [413, с. 134]. Видимо, это объясняется тем, что спектакли на французском не могли быть популярны, тогда как перевод либретто в понимании итальянцев должен был означать и создание новой музыки. Так в 1790 году в Венеции представили оперу «Ричард Львиное сердце». Перевод с французского текста М.-Ж. Седена, но музыка – Фердинандо Робуски (Ferdinando Robuschi, 1765 – 1850). В итальянских библиотеках хранятся партитуры 27 опер Гретри. Больше всего экземпляров «Люсили» и «Земиры и Азора»<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> М. Траверсье указывает на наличие одного экземпляра «Земиры и Азора» в фондах Консерватории Неаполя, куда партитура попала в 1795 году, когда королева Мария-Каролина Неаполитанская подарила личную музыкальную

В Англии «Земира и Азор» ставилась в Королевском театре в Лондоне в 1776 году (в январе 1776 года в этой редакции опера была впервые показана в мангеймском Гофтеатре / Hoftheatre, Mannheim) в переводе на итальянский язык Маттиа Вераци в редакции (с речитативами, добавлены три арии и дуэт) Николо Йомелли (Niccolò Jommelli, 1714 – 1774) [46]. Постановка «Ричарда Львиное сердце» осуществлялась в сокращенной редакции, так как, по словам Д. Чарлтона, не нашлось тенора, который справился бы с партией главного героя [261].

Покровителем Гретри в Париже, как уже говорилось, стал шведский посланник граф Крейц, поэт, дипломат и друг принца Густава, а также художественный агент стокгольмского Двора. Так принц, а затем шведский король Густав III стал одним из почитателей таланта композитора. Как отмечает Ш. Вольф, 26 июня 1769 года впервые французскими артистами в Стокгольме показан «Гурон» Гретри, а 15 ноября и 10 декабря 1770 года – «Сильван» [423]. На французском языке (французскими артистами в оригинальной редакции) всего представлено шесть произведений композитора: «Гурон», «Сильван», «Друг семейства» (1784), «Великолепный» (1785), «Ричард Львиное Сердце» (1785) и «Мидасов суд» (1792)<sup>179</sup>. С 1776 года, когда открылся национальный оперный театр<sup>180</sup> и была собрана труппа, способная петь на шведском, начались показы опер композитора в переводе на шведский. По данным Ш. Вольф, показано пятнадцать опер Гретри. Личные предпочтения Густава III, его интерес к музыкальной трагедии и героическому балету, объясняют тот факт, что треть из них оказалась из репертуара Королевской академии музыки в Париже. Первыми показали «Люсиль»<sup>181</sup>, «Цефала и Прокрис», «Двое скупых» и «Говорящую картину»<sup>182</sup>. Успех «Земиры и Азора»<sup>183</sup> стал общеевропейским.

---

библиотеку. Возможно, это подарок Марии-Каролине от младшей сестры, Марии-Антуанетты, или от маркиза Клермона д'Амбуаза, когда тот исполнял обязанности посла Франции в Неаполе (1776 – 1782) [413, с. 134].

<sup>179</sup> После кончины Густава III, в марте 1792 года, на французском языке оперы Гретри более в Стокгольме не представлялись. В переводе на шведский произведения Гретри оставались в репертуаре до 1859 года [423].

<sup>180</sup> Опера Швеции открылась в 1773 году, в результате объединения Королевской академии музыки и Королевского театра. В 1787 году в ней было 300 нанятых работников. До 1782 года спектакли давались в Зале игр в мяч. В 1782 году открыт новый зал напротив Королевского дворца.

<sup>181</sup> Показом «Люсилю» Густав III стремился выказать любовь к простым подданным. Опера в переводе на шведский Анны-Марии Мальмштед (Malmstedt) и музыкальной редакции Ларса Самуэльссона Лалина (Lars Samuelsson Lalin) показана 3 раза в 1776 году и ещё 14 раз за период 1786 – 1795 годов [423, с. 141].

<sup>182</sup> В 1778 году трижды в переводе на шведский Гудмунда Йорана Адлербета (Gudmund Jöran Adlerbeth) и музыкальной редакции Хинрика Филипа Йонсена (Hinrich Philip Johnsen) и Лалина показан «Цефал и Прокрис». «Двое скупых» в переводе Кристофера Мандерстрёма (Christopher Manderström) – 60 раз (1778 – 1816). «Говорящая картина» в переводе Карла Энвальссона (Carl Envallsson) 62 раза (1782 – 1798), в переводе Карла Густава Леопольда (Carl Gustaf af Leopold) 47 раз (1799 – 1828); всего эта опера с диалогами выдержала 109 показов [423].

<sup>183</sup> В переводе на шведский А.-М. Мальмштед (Malmstedt) и музыкальной редакции Даниэля Васенхольца (Daniel L. Wasenholtz) и Пера Фригельюса (Pehr Frigelius) в период 1778 – 1817 годов опера представлялась 74 раза. Премьера

Не только российская императрица Екатерина II назвала любимую левретку Земирой, но и шведский король Густав III так назвал линейный фрегат, спущенный на воду в 1785 году. В 1785 году в театре Дроттнинхольма состоялась премьера «Андромахи», которую повторили в Оперном театре Стокгольма ещё 8 раз (1785 – 1799)<sup>184</sup>. На шведском представили «Ревнивого влюблённого», «Сильвана»<sup>185</sup> и «Мнимую магию»<sup>186</sup>. Самой исполняемой стала опера «Ричард Львиное сердце»<sup>187</sup>. Успешны представления «Каравана из Каира»<sup>188</sup>. Почти незаметными остались премьеры «Тайного соперника»<sup>189</sup>, «Панурга на острове фонарийцев»<sup>190</sup>, «Анакреона у Поликрата»<sup>191</sup>. Последней стала премьера «Лисбет»<sup>192</sup> 6 сентября 1803 года.

Длительная история франко-польского художественного обмена объясняет интерес к французским операм в Варшаве. Алисия Симон указывает, что в Варшаве в XVIII веке оперы Гретри ставились на французском: «Друг семейства», «Земира и Азор», «Люсиль», «Говорящая картина», «Двое скупых» (1776 – 1791); на немецком: «Мнимая магия», «Избранница из Саланси» (1782); и в переводах на польский: «Двое скупых», «Земира и Азор», «Говорящая картина», «Ревнивый влюблённый», «Люсиль», «Рауль Синяя Борода», «Ричард Львиное сердце» и «Сильван» (1781 – 1809) [262, с. 46]. Показателен её вывод: «Гретри появился в Польше в тот момент, когда началось формирование жанра национальной оперы, он принёс с собой эстетические идеи энциклопедистов и разнообразие стилей, которое долго отражалось в произведениях, написанных после него. Главные черты его гения – это чувство драматической эмоции, простота в правдивой экспрессии, чувствительность и остроумие, вкус к естественности и живописности, врождённое чувство театра» [262, с. 46]. Однако, мнение А. Симон, что большое

---

«Земиры и Азора» была приурочена к празднествам в честь королевы Софии Мадлены, потому к опере Йоханом Хенриком Кельгрином (Johan Henric Kellgren) добавлен пролог с музыкой Франческо Уттини (Francesco Uttini) в её честь с аллегорическими персонажами: «Швеция», «Надежда», «Гимней» [423, с. 138].

<sup>184</sup> У каждого из действий был свой переводчик: первый акт переведен Кельгрином, второй – Адольфом Фредриком Ристеллом, а третий – Абрахамом Никласом Клеубергом.

<sup>185</sup> «Ревнивый влюблённый» в переводе Энвальссона (Envallsson) в течение 1790 – 1798 годов представлялся 31 раз, тогда как «Сильван» в переводе Анны-Марии Линнгрин (Lenngrén) в 1791 – 1795 годах – всего 17 раз.

<sup>186</sup> «Мнимая магия» в переводе Энвальссона (Envallsson) в период 1792 – 1797 годов представлена 38 раз.

<sup>187</sup> В переводе Энвальссона (Envallsson) осуществлено 76 показов (1791 – 1799); в переводе Карла Линдегрин (Carl Lindegren) – 49 (1797 – 1833); в переводе Страндберга (Strandberg) – 7 (1857 – 1859), то есть всего в трех версиях перевода за период 1791 – 1859 годов 132 показа.

<sup>188</sup> В переводе Йохана Магнуса Ланнершерна (Johan Magnus Lannerstjerna) – 47 показов (1796 – 1823).

<sup>189</sup> «Тайный соперник / Le rival confident» в переводе Энвальссона (Envallsson) в 1794 – 1798 годах всего 3 раза.

<sup>190</sup> «Панург» в переводе Йохана Давида Валериуса (Johan David Valerius) 5 показов (декабрь 1799 – январь 1800).

<sup>191</sup> «Анакреон у Полкрата» в переводе Валериуса (Valerius) показан всего 1 раз 18 января 1803 года.

<sup>192</sup> Эта постановка (в переводе Шпета (Spetz)) в период 1803 – 1811 годов выдержала 14 показов.

число французских изданий либретто и партитур опер Гретри в польских библиотеках свидетельствует об их постановках не только в Варшаве, но и в других городах, нельзя признать достоверным. Выше уже отмечалось, что большое число партитур опер Гретри в библиотеках Италии никак с постановками (о них нет никаких сведений) не связано (скорее всего они попадали туда, так как композитор был членом Болонской академии).

Указание В. Г. Вороблевского в предисловии к русскому изданию либретто оперы «Опыт дружбы» (см. Раздел 2.3), что им сделан собственный перевод, а не использован «известный Его Сиятельству графу Шереметеву» моравский [82, с. 5], говорит о том, что самые популярные произведения Гретри, действительно, переводились на европейские языки и ставились во многих театрах.

#### 2.2.2. Произведения Гретри в немецкоязычных странах

Оперы Гретри стали популярны во всех немецкоязычных странах. При этом исполнение на языке оригинала успешно конкурировало с показом переводных редакций произведений композитора. Подобно тому, как французская провинция с удовольствием «копировала» Париж, так и немецкоязычные Дворы, по замечанию Б. Брауна, увлеклись оперой с диалогами [253, с. 287]. Тесные связи французского и австрийского Дворов, покровительство Марии-Антуанетты способствовало радушному приёму произведений Гретри в Вене. Так П. В. Луцкер и И. П. Сусидко в монографии «Моцарт и его время» упоминают, что в сезон 1780 / 1781 годов в венских театрах было показано шесть опер Гретри (21 спектакль), в том числе «Земира и Азор», в местных редакциях [166, с. 328]. Хранящиеся в Государственной австрийской библиотеке (Österreichische Nationalbibliothek) партитуры произведений Гретри из Венского театра свидетельствуют о возможных постановках в Вене следующих опер композитора: «Избранница из Саланси», «Двое скупых», «Испытание дружбы», «Браки самнитян», «Земира и Азор», «Рауль Синяя Борода», «Ричард Львиное сердце», «Ревнивый влюблённый», «Непредвиденные события». Есть основания полагать, что осуществлены постановки в переводе на немецкий язык, то есть в австрийских редакциях следующих произведений Гретри:

- 1) «Говорящая картина / Das redende Gemälde» перевод на немецкий Генрих-Август-

Оттокара Рейхарда (Heirich August Ottokar Reichard, 1751 – 1828)<sup>193</sup>.

- 2) «Ревнивый влюблённый / Der eifersüchtige Liebhaber» в редакции Игнатия Умлауффа (Ignaz Umlauff, 1746 – 1796)<sup>194</sup>.
- 3) «Земира и Азор» в редакции Игнатия фон Зайфрида (Ignaz Xaver Ritte von Seyfried, 1776 – 1841)<sup>195</sup>.
- 4) «Двое скупых / Die beiden Geizigen» в редакции И. фон Зайфрида<sup>196</sup>.
- 5) «Колинетта при Дворе, или Двойное испытание / Die doppelte Erkänntlichkeit» в переводе Франца Убера (Franz Xaver Huber, 1755 – 1809) и сменой жанра музыкальной комедии (оперы с речитативами) на оперу с разговорными диалогами<sup>197</sup>.
- 6) «Рауль Синяя Борода / Raoul der Blaubart» в редакции 1821 года Георга Фридриха Трейчке (Georg Friedrich Treitschke, 1776 – 1842)<sup>198</sup>.

Выше уже говорилось, что особенностью музыки Гретри стала тонкая нюансировка французского слова и передача именно французской интонации речи. Какие изменения вносятся в переводные версии опер композитора при их переносе в немецкоязычную художественную среду? Не известно ни одной работы, рассматривающей вопросы трансформаций произведений Гретри при смене просодии. В этом отношении интерес представляют экземпляры партитур опер Гретри XVIII века из фондов РГБ (иностранные коллекции). Они позволяют частично осветить особенности бытования опер композитора в немецкоязычной среде.

В фондах РГБ хранится 30 партитур опер Гретри, поступивших после Второй мировой войны из немецких собраний. Некоторые, по-видимому, наиболее исполняемые – в двух экземплярах: «Великолепный», «Говорящая картина», «Друг семейства», «Земира и Азор», «Люсиль», «Сильван», «Суд Мидаса». Другие – в одном: «Анакреон у Поликрата», «Браки самнитян», «Граф д'Альбер», «Гурон», «Двое скупых», «Затруднение от избытка», «Избранница из Саланси», «Испытание дружбы», «Караван из Каира», «Колинетта при Дворе», «Мнимая магия», «Непредвиденные события», «Окассан и Николетта», «Пётр Великий», «Рауль Синяя борода», «Ревнивый влюблённый», «Ричард Львиное сердце». Заслуживают внимания экземпляры со следами редакций. В рамках настоящего исследования нет возможности представить их детальный анализ. Приведём общие наблюдения в виде перечня источников.

<sup>193</sup> ONB. Mus. Hs. 16159 Mus.



<sup>194</sup> ONB. KT. 261 / 1-3 Mus.

<sup>195</sup> ONB. KT. 476 / 1-4 Mus.

<sup>196</sup> ONB. Mus. Hs. 32419 Mus.

<sup>197</sup> ONB. Mus. Hs. 32230 Mus; ONB. Mus. Hs. 32231 Mus.

<sup>198</sup> ONB. OA. 63 / 1 / 1-3 (партитура с немецким текстом); ONB. Mus. Hs. 25088 Mus; ONB. Mus. Hs. 32186 Mus; ONB. Mus. Hs. 32188 Mus; ONB. OA.63/2 (партитура суфлера).

- 1) «Люсиль» – партитура с редакцией оркестровой партии и указаниями на немецком языке<sup>199</sup>. Внесены указания динамики в увертюре. По-видимому, представляет собой свидетельство исполнения опер с диалогами Гретри в сопровождении не полного, а только струнного оркестра, что было характерным явлением рассматриваемой эпохи. Так, все соло духовых (солирующие духовые у Гретри играли особую драматургическую роль, см. Раздел 1.2.2) переданы струнным: альты («viola», «viola (2)») заменяют фаготы, скрипки – гобой (Квартет, № 4) и флейты (№ 7, № 8, заключительный дивертисмент).
- 2) «Говорящая картина» – партитура с редакцией и пометками оркестровой партии на немецком языке<sup>200</sup>. Сохранена французская подтекстовка. Редакция инструментальных партий схожа с редакцией в рассмотренном экземпляре партитуры «Люсиль». В увертюре везде вместо солирующих духовых играют либо скрипки, либо альты. При этом соло альты оригинальной версии передано партии «basso». В номерах: соло флейт исполняется скрипками, а соло гобоя – альтами. Партия альты стала больше отличаться от партии «Basso» и переключаться на свой собственный музыкальный материал в отличие от замысла Гретри. Квнтет из заключительной сцены переделан в трио. Как и в случае с «Люсилью», можно предположить, что данный экземпляр партитуры – свидетельство редакций произведений Гретри, когда они исполнялись в условиях с более скромными возможностями, чем в парижском театре.
- 3) «Граф д'Альбер» – партитура с вписанной от руки немецкой подтекстовкой и пометками оркестровой партии на немецком языке из фондов Саксонской государственной библиотеки в Дрездене (SLUB)<sup>201</sup>. Перевод либретто на немецкий язык большей частью эквиритмический. Изменения, вызванные сменой просодии, представляли собой исключение (особенно в ансамблевых номерах). Встречаются замена силлабики распевом и силлабизация распева. Силлабизация тона при увеличении числа слогов встречается редко, например, в № 7 половинная длительность превращена в равные четвертные. Единичны примеры изменения ритмического рисунка, например, в Хоре № 1 тт. 33-34: вместо  => исполнялось . № 13 (Трио из д. III), по-видимому, не исполнялся – немецкой подтекстовки нет.
- 4) «Мидасов суд» – партитура, в которую от руки внесена немецкая подтекстовка<sup>202</sup>.
- 5) «Непредвиденные события» – партитура с правкой<sup>203</sup>. Опера исполнялась на французском языке. В № 3 из Сц. IV (вплоть до септета) и в Квартете (№ 9, Сц. IX) изменены исполнители

<sup>199</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.1763.

<sup>200</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.1775.

<sup>201</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.1774.

<sup>202</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.2407.

<sup>203</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.1768.

- реплик. Правка оркестровой партии – исправление опечаток, как в № 5 указание «some grima» (р. 64) перенесено на 5 тактов далее по тексту. Вероятно, в этом экземпляре представлен более поздний вариант увертюры (появившийся после того, как ноты были сданы в набор): после т. 24 проведена сплошная вертикальная черта, за которой вклеены 4 рукописные страницы, после них – печатные страницы 7 и 8.
- 6) «Мнимая магия» – партитура с внесённой от руки немецкой подтекстовкой<sup>204</sup>. Как известно, из-за умеренного успеха премьерного показа оперы (критике подверглось либретто, а не музыка композитора) Гретри выполнил несколько редакций, отличных от представленной в гравированной партитуре. Следы этих редакций есть и в рассматриваемом экземпляре, когда изменён порядок номеров: Ариетта Люсетты (№ 1 из Сц. I) обозначена «№ 12», а «№ 1» стала ариетта мадам Сен-Клер (из Сц. II) и т. д. Оркестровая партия в номерах сохранена как в оригинале. Есть изменения в вокальных партиях при смене просодии: силлабизация тона, замена силлабики распевом. Встречается тесситурная правка: понижение на терцию верхних длинных нот. Первоначальный немецкий перевод правился ещё раз вместе с группировкой (вписано два варианта немецкого текста), как например, в дуэте (№ 8) и в хоре цыган (№ 16).
- 7) «Ричард Львиное сердце» – партитура с внесённой от руки немецкой подтекстовкой<sup>205</sup>. Оркестровая партия как в оригинале. Изменений в вокальных партиях мало. Редкие изменения группировки из-за несовпадения числа слогов в хоровых номерах. В сольных номерах (и отчасти ансамблевых) встречаются: силлабизация тона; распев одного слога на два тона (последний приём, как правило, нарушает логику французского оригинала, так как при этом часто менялась фразировка).
- 8) «Пётр Великий» – партитура из фондов Берлинской королевской библиотеки<sup>206</sup>. В вокальных партиях от руки внесена немецкая подтекстовка. Оркестровая партия сохранена как в оригинале. Немецкий перевод большей частью эквиритмический. Довольно редко встречается силлабизация тона, как например:  $\overset{\cdot}{\text{r}} \Rightarrow \text{r} \text{r}$  или  $\text{r} \Rightarrow \text{rr}$ .
- 9) «Рауль Синяя Борода» – партитура с рукописными вставками и вписанной от руки немецкой подтекстовкой из фондов Прусской государственной библиотеки<sup>207</sup>. Рассматриваемый экземпляр представляет собой сочетание гравированного и рукописного текстов. Редакции подверглись как вокальные, так и инструментальные партии. Лишь увертюра сохранена полностью. Изменения в вокальных партиях значительны. Изменён и порядок

---

<sup>204</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.1761.

<sup>205</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.1765.

<sup>206</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.1764.

<sup>207</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.1767.

вокальных номеров. Так Квартет (№ 2 Сц. II) стал первым номером. К нему добавлено расширенное инструментальное вступление (*Allegro* на рукописных листах), при этом в немецкой редакции Квартета есть отличия не только в вокальных, но и в инструментальных партиях. Вторым номером стала Ария Марии (*Moderato* на рукописных листах). Эти два номера вклеены в партитуру перед первой сценой I действия.

10) «Анакреон у Поликрата» – партитура в трёх томах с рукописной редакцией оркестровой партии, вставными рукописными листами, пометками на немецком языке<sup>208</sup>. Это сокращённая редакция, в которой произведена смена жанра: представлена опера с диалогами (листки с рукописным текстом разговорной сцены на немецком языке наклеены поверх страниц с французским речитативом во всём произведении). Увертюра сохранена. Есть сокращения инструментальных вступлений к вокальным номерам. Выписаны иные заключения вокальных номеров. Заменены некоторые инструментальные номера (балетные эпизоды). Для большей части вокальных номеров выполнен эквиритмический перевод с редкими исключениями. Немецкий текст либретто вписан над вокальной строчкой или под французским текстом, как позволяло свободное пространство, без значительных изменений вокальных партий.

Таким образом, даже первое знакомство с немецкими редакциями позволяет сделать несколько выводов: а) большей популярностью пользовались произведения Гретри в жанре оперы с диалогами; б) оперы с речитативами в немецких редакциях часто становились операми с диалогами; в) когда произведения ставились в крупных театрах сохранялась оригинальная оркестровая партия; г) когда осуществлялась постановка с более скромными исполнительскими возможностями правилась оркестровая партия – делалось переложение для струнного состава; д) изменения вокальных партий при переводе на немецкий язык зависели от качества перевода; е) предпочтение отдавалось эквиритмическому переводу (какие возникали при этом смысловые разночтения по сравнению с французским оригиналом – этот вопрос в ходе настоящего исследования не рассматривался); ж) если эквиритмический перевод не удавался, при смене просодии применялись приёмы силлабизации тона, замены силлабики распевом и, наоборот (насколько их использование удачно в рамках настоящего исследования не рассматривалось); з) многие произведения Гретри исполнялись в редакциях с небольшими изменениями, но есть произведения, которые при переводе на немецкий язык претерпели значительную трансформацию, как например, «Рауль Синяя Борода». Краткий обзор немецких версий опер Гретри позволил составить важное для сравнительного анализа впечатление о принятых в XVIII веке нормах музыкального редактирования при переводе и переносе в иноязычную художественную среду.

---

<sup>208</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН.1628.



## 2.3. Гретьри в России в XVIII – начале XIX веков

Среди театров были императорские, публично-коммерческие, любительские, а более всего – усадебные крепостные [155, с. 55].

### 2.3.1. Опера в программе «гуляния»

В XVIII веке всё больше становились популярными церемониалы и празднества на европейский манер. К концу столетия, как отмечает Н. В. Сиповская: «Все только о том и думали, как бы повеселиться» [214, с. 28]. Испокон веков на Руси одним из основных развлечений оставалась традиция ходить друг к другу в гости. С одной стороны, в XVIII веке она сохранялась, но с другой – изменилась «форма» приёма гостей или устройства праздника.

По данным Е. М. Левашёва и других исследователей, помимо торжественной части и богатого кушаньями стола гостям предлагались театральные спектакли с музыкой, оперы и балеты, концерты, как правило, в один вечер давалось два спектакля: «малая опера» (одноактная) с «большой комедией» (многоактная) или «большая опера» с «малой комедией», которые служили открытием или кульминацией маскарада, или театрализованного бала, а заканчивалось все фейерверком<sup>209</sup> [155, с. 58-59]. По примеру придворных приёмов и всенародных торжеств первой половины столетия в середине 1770-х годов, как пишет Н. В. Сиповская, стали особо любимы приватные праздники, когда гулянья переместились с площадей в городские и загородные усадьбы [214, с. 30]. Их почти обязательным атрибутом стал частный театр.

---

<sup>209</sup> Традицию устройства праздничных фейерверков в России привил Пётр I, сделавший искусство потешных огней государственным делом, когда пиротехнические задачи решали лучшие учёные Академии наук. По свидетельству генерала Гордона, «первый фейерверк, какого Москва ещё никогда не видела, был сожжен на речке Пресне 26 февраля 1690 года [...] с пушечной пальбой, при несметном стечении народа [...]. То же повторялось и в следующие годы каждую масленицу» [469]. Поводом для фейерверков служила победа в крупном сражении. Зрелища продолжались по несколько часов, их сопровождали гулянья и пушечные салюты. При Елизавете Петровне, по словам Л. М. Стариковой, огненные потехи «достигли особой пышности, выразительности и совершенства» [219, с. 203]. В Москве устраивали большой фейерверк в 1762 году в честь коронации Екатерины II. Затем на Ходынском поле по случаю празднований заключенного мира с Турцией давалось огненное представление в четырех действиях: «Спокойная Россия», «Обеспокоенная Россия», «Торжествующая Россия» и «Утешная Россия» [469].

Сама традиция частных театров заимствована как один из элементов моды на европейское, французское [209, с. 66]. Вслед за аристократами, как отмечает Е. В. Дуков, чтобы всё было «как у людей», «благородные обычаи и забавы» появились в богатых домах и у других сословий, когда «слуги превращали обед в настоящую оперу, сопровождая раздачу блюд ариями под аккомпанемент ансамбля европейских струнных и духовых инструментов» [126, с. 499]. Стремлением «не отстать» от высшего общества во многом объясняется повышение интереса к музицированию в купеческой и мещанской среде. Итак, в последней трети XVIII века начался расцвет музыкально-театральной жизни Москвы и дворянской усадьбы, когда опера стала частью традиционных народных гуляний<sup>210</sup> или входила, по словам Е. М. Левашёва, «как составная часть в тщательно разработанную программу приёма или праздника» [157, с. 78]. Успех праздника, или гуляния, зависел от полученного удовольствия.

Одним из лучших московских театров в конце XVIII века стал театр графов Шереметевых, конкурировавший с публичной антрепризой Урусова-Медокса. Постановки, сопровождавшиеся массовыми гуляниями, оставили свидетельства очевидцев. При этом наслаждение получали, как отмечает Е. М. Левашёв, и от впечатления, «ею производимого» [157, с. 78]. Развлечения сменяли одно другое: встреча гостя, осмотр дома, гулянье по парку в сопровождении массовых игр, обед для почётных гостей в доме и угощение для народа на улице, театральное представление, бал, ужин, пушечная пальба, световые ухищрения (как заметила Л. М. Старикова: «Необычное применение света внушает зрителям священный трепет» [219, с. 94]) и фейерверк, парадный отъезд гостей. Театр графов Шереметевых давал спектакли один-два раза в неделю, но точных сведений, сколько пьес показывалось за день, как долго сохранялось произведение в репертуаре и как часто его представляли публике, до нас не дошло. Значимые события в театре графов Шереметевых приурочены к большим празднествам, в ходе которых представлялись оперы Гретри, например, «Браки самнитянь» – ставшие «парадным» спектаклем (см. Главу 4).

### 2.3.2. Постановки в Санкт-Петербурге

Французская танцевальная музыка появилась в России в начале XVIII века. Первые спектакли французскими артистами, как отмечает ряд исследователей [160, с. 133; 253, с. 328],

---

<sup>210</sup> О традициях московских гуляний см. подробнее в работах С. М. Любецкого [167; 168].

представлены в 1728 – 1729 годах по случаю рождения наследника: «Счастлирое кораблекрушение» Барбье, «Курьер из Бордо» Жерара, «Чрезмерная ревность итальянца», «Щепетильный педант», «Обманутый охотник». С начала правления Императрицы Елизаветы Петровны (1741 – 1762) жизнь Придворного театра<sup>211</sup> стала насыщеннее, повысился интерес к французской культуре. Пригласили первую драматическую труппу французских артистов во главе с Жан-Батистом Дюкло, но он, как указывает Л. М. Старикова, растратил выданный ему задаток и в Россию не поехал, потому труппу возглавил Шарль Сереньи [219, с. 202]. Комедианты представили трагедии и комедии Ж.-Б. Расина, П. Корнеля и Ж.-Б. Мольера. Именно эта труппа давала спектакль по случаю бракосочетания будущих Императора Петра III и Императрицы Екатерины II в 1745 году [160, с. 134; 171, с. 274; 218, с. 31; 253, с. 328; 373, с. 26]. В спектаклях звучала музыка французских композиторов. Император Пётр III, по авторитетным свидетельствам, отослал артистов обратно во Францию [160, с. 135; 171, с. 275; 253, с. 328].

9 / 20 сентября 1762 года Императрица Екатерина II, получившая образование у французских гугенотов<sup>212</sup>, напротив, повелела пригласить новую французскую труппу. Артисты во главе с композитором и дирижером Ж.-П. Рено прибыли летом 1764 года [105, с. 6; 160, с. 136; 174, с. 271; 253, с. 329; 373, с. 26; 378, с. 5-6]. Они давали на сцене Придворного театра на французском языке один спектакль в неделю. Дебют состоялся 26 сентября / 7 октября 1764 года – показан «Кузнец» Ф.-А. Д. Филидора [105, с. 6; 160, с. 136; 253, с. 329; 378, с. 7]. В 1764 году французская труппа представила: «Всего не предусмотрись» Монсиньи, «Два охотника и молочница» Дуни, «Зачарованное дерево» Глюка; а в 1765 году: «Нинетту при Дворе» Дуни и «Анетту и Любима» Блэза, «Солимана второго, или Три султанши» Жибера; а малолетними певчими в Царском селе исполнена опера «Менялы» Доверня [105, с. 6-8; 160, с. 136-137]. Французский репертуар, как музыкальный, так и драматический, во время правления

---

<sup>211</sup> Постоянно действующий Придворный театр, представленный европейскими труппами, появился в царствование Анны Иоанновны – в феврале 1731 года в Москву прибыла первая труппа певцов-вокалистов и музыкантов-виртуозов под руководством Джованни Альберто Ристори, а в августе того же года к ним присоединилась труппа «из Немецкой земли» под руководством И. Аволио [218, с. 30-31]. Артисты приезжали на определённый срок и труппы сменяли одна другую. В начале 1732 года в Петербург прибыла труппа, в составе которой был скрипач и актёр-импровизатор Пьетро Мира, в 1733 году – новая труппа комедии дель арте во главе с Джованни Антонио Сакко, а ещё через два года, в 1735 году, её сменила труппа (комедийные актёры, оперные певцы, танцовщики, балетмейстер, декоратор, машинисты) под руководством Франческо Доменико Арайи, проработавшая в России 25 лет [171, с. 273; 174, с. 269; 218, с. 31]. Как отмечает Л. М. Старикова, для выступлений «Итальянской компании» в Петербурге был выстроен в 1734 году театр «комеди опера» по проекту архитектора Растрелли; особый интерес Анна Иоанновна проявляла к «русским комедиям» и русским народным исполнителям; а в начале 1740 года к русскому двору пригласили немецкую драматическую труппу под руководством Каролины Нейбер [218, с. 31].

<sup>212</sup> Этот факт подчеркивает в своей работе Б. Браун, см.: 253, с. 328.

Екатерины II стал особо значимым. И как отмечает А. Евстратов, французский спектакль оказался в центре культурной политики Императрицы [295] – одной из важных составляющих художественной среды при российском Дворе. Посещаемость Придворного театра во времена правления Императрицы Екатерины II, равно как и Императрицы Елизаветы Петровны, обеспечивалась благодаря наложению «штрафа на не посещавших театр придворных» [171, с. 275]. Состав труппы не был постоянным и постепенно увеличивался. Заметим, что степень русификации французских постановок в Петербурге не рассматривалась, так как подобное исследование напрямую с темой диссертации не связано.

В 1766 году Екатерина II провела реорганизацию Придворного театра, как отмечает Л. М. Старикова, в него вошли: «Французский театр», «Российский театр» и «Итальянская компания» (предшественница «Дирекции императорских театров») [218, с. 33]. В 1767 году французская труппа получила право давать публичные спектакли. Они шли в переполненных залах [98, с. 10; 105, с. 8; 378, с. 13]. Весной 1768 года эта труппа распалась, но она вызвала большой интерес к французской опере.

В 1773 году Императрица Екатерина II повелела пригласить новую труппу французских актёров из Парижа [105, с. 9; 174, с. 271; 378, с. 16]. В неё вошли артисты, большая часть которых до этого выступала на сцене театра в Брюсселе [174, с. 271; 253, с. 328; 378, с. 16]. Их выбор осуществил Иван Афанасьевич Дмитриевский при содействии Дени Дидро. Французские артисты, как указывает М. Максимович, представляли оперные спектакли в Петербурге вплоть до 1812 года [373, с. 26]. Дебют новой труппы состоялся 31 января / 11 февраля 1774 года постановкой «Земиры и Азора» Гретри. Это стало первым исполнением опер композитора в России. Его музыка полюбилась при российском Дворе, несмотря на дурное, по мнению Б. Брауна, исполнение [253, с. 329]. В последующие годы второй французской труппой осуществляются постановки: «Юлии» Дезеда, «Гуруна» Гретри, «Дезертира» Монсиньи, «Садовника и его господина» Филидора, «Двух маленьких савояров», «Руаля и Креки», «Камиллы, или Подземелья» Далеярака [105, с. 9; 160, с. 141; 171, с. 276; 373, с. 27].

Французская опера с диалогами ставилась, как отмечает Л. А. Рапацкая, и в учебных заведениях: в театрах Академии художеств, Шляхетского корпуса, Института благородных девиц [432, с. 120]. Молодые люди, обучавшиеся в Шляхетском корпусе, как указывают историки жанра, участвовали, главным образом, в балете, ими поставлены «Король и фермер» Монсиньи и «Два охотника» Дуни, а «Мнимый садовник» Филидора и «Дезертир» Монсиньи переделаны в балеты [105, с. 14; 160, с. 140]. Девушки, воспитываемые в стенах Смольного, обучались пению и актёрскому мастерству. Среди них наиболее выдающиеся певицы – Нелидова, Хованская, Хрущёва и Борщова [160; 432]. В период с 1775 по 1785 год воспитанницами Смольного поставлено четырнадцать опер с диалогами на французском языке, из них четыре – Гретри:

«Избранница из Саланси», «Сильван», «Ревнивый влюблённый» и «Земира и Азор» [105, с. 15; 160, с. 139]. Трансформация опер Гретри в так называемых «школьных» постановках Петербурга в данной работе не анализируется, так как это выходит за рамки исследуемой темы. Но можно предположить, что если постановки осуществлялись только силами самих воспитанниц, то представлялись версии, подвергшиеся редакции.

В 1777 году немецкой труппой под руководством Карла Книппера в Санкт-Петербурге учреждён общедоступный театр – Театр Книппера. В его репертуар (до 1782 года) входило несколько опер с диалогами французских композиторов в переводе на немецкий язык, прежде всего: «Двое скупых» Гретри, «Дезертир» Монсиньи и «Бочар» Госсека. Этот факт имеет значение, так как в Петербурге доля немецкоязычного населения была значительной (ремесленники, врачи, офицеры, учителя музыки и пр.). Так французская опера стала известной в более широких кругах общества.

С 1779 года французской оперы с диалогами входят в репертуар русских артистов, осуществлявших их постановки в переводе на русский язык на сцене публичных театров<sup>213</sup>. В течение 1779 – 1791 годов русские артисты, как указывает Е. Ф. Бронфин, представляли петербургской публике французские оперы с диалогами в переводе на русский язык, среди них: «Земира и Азор» (1784) и «Двое скупых» Гретри, а также «Два охотника» Дуни (1785), «Дезертир» (1789), «Прекрасная Арсена» и «Нескромные признания» Монсиньи и др. [105, с. 16].

В 1783 году Императрица Екатерина II провела в Петербурге новую реформу театральной придворной жизни. В результате, как отмечает Л. М. Старикова [218, с. 33], появились придворные (закрытый Эрмитажный (1783) и публичный Придворный) и публичные городские

---

<sup>213</sup> На Царицынском Лугу располагался «привилегированный оперный дом» с маскарадами антрепренёра Локалетти. Как отмечает Е. В. Дуков, бальная зала вмещала четыре тысячи человек и делилась на места для танцев и места «для любопытных», а также имелись комнаты для игр и буфетные [125, с. 177]. В период 1770–1777 годов в нём выступала труппа английских артистов. После перестройки театр открылся 13 апреля 1779 года постановкой оперы с диалогами Аблесимова «Мельник» и получил название Вольного Российского Театра (с 1781 года). Постановками руководили Василий Пашкевич и Иван Дмитриевский, которому Воспитательный дом отдал под опеку театр с 1 января 1783 года [472]. 16 августа 1783 года в ходе реорганизации придворного театра издан указ «Комитету для управления зрелищами и музыкой» «принять» театр у содержателей. 1 сентября 1783 года Вольный театр вместе со всей труппой и всем имуществом вошел в структуру Императорских театров (по сведениям Е. М. Левашёва помимо главного придворного театра был ещё театр «малого двора» Великого Князя Павла Петровича и Эрмитажный театр, в котором придворные-любители играли в основном переводные французские пьесы [432, с. 120]. Вольный театр переменял статус, став казённым, и получил новое название – Городской Деревянный Театр (или Малый Театр), под которым был известен до 1797 года, когда он был демонтирован по приказу Императора Павла Петровича, но к этому времени в Санкт-Петербурге придворные артисты играли уже и на других сценах, и прежде всего нового Большого или Каменного театра (с 1783 года).

театры. В публичном Придворном театре устраивали бесплатные спектакли, на которые публика допускалась по повесткам от Придворной конторы и садилась «по рангам», и спектакли «для народа за деньги», как в городском театре (Большой, Каменный театр, 1783). В публичный городской театр (Малый, Деревянный на Царицынском лугу, взят в казну в 1783 году; до этого с 1779 года в нём давала спектакли труппа Карла Книппера) зрители попадали, покупая билеты.

В 1797 году Император Павел Петрович, увлечённый французской оперой, принял решение пригласить новую труппу французских актёров. В августе 1797 года с этой целью князь Николай Борисович Юсупов отправился в Париж. Весной-летом 1798 года в Петербург прибыла новая высокопрофессиональная труппа с богатым репертуаром. Публика познакомилась с музыкой новых для неё композиторов: Керубини, Изуара (Николо), Мегюля, Моцарта, услышала «Беспокойный вечер» Далеярака и «Юнгу, или Импровизированный брак» Гаво, а также новые оперы Гретри: «Ричард Львиное сердце», «Мнимая магия», «Великолепный», «Граф д'Альбер», «Рауль Синяя Борода» [105, с. 31-32; 160, с. 149; 373, с. 37; 378, с. 43].

### 2.3.3. Гретри на сцене частных (домашних, усадебных) театров

По французской моде любительские и частные театры<sup>214</sup> стали появляться и в России. Как отмечает Л. М. Старикова, первые домашние представления устраивались ещё у А. С. Матвеева в конце XVII века, но сам частный (домашний) театр стал появляться во второй половине XVIII века, особенно начиная с 1770-х годов [218, с. 33]. Сначала в придворной среде, в Петербурге, а затем и в Москве, и в провинции. В петербургских домашних театрах А. С. Строганова, Е. И. Головкиной, П. А. Голицыной, Е. Ф. Долгорукой, В. М. Бакунина ставились оперы с диалогами французских композиторов, например, «Король и фермер» Монсиньи, «Аннета и Любим» Блэза, «Нина, или С ума шедшая от любви» Далеярака и пр. [105, с. 12-14; 163, с. 229]. Особой роскошью, как отмечает Е. Ф. Бронфин, отличался театр графа С. П. Ягужинского, в котором работал Михаил Матинский [105, с. 28]. Исследования репертуара частных и усадебных театров затрудняется тем, что в XVIII веке, как пишет И. Ф. Петровская: «Большое распространение получили рукописные копии нот, ввиду дороговизны печатных» [191, с. 53], а в архивах они сохранились плохо [191, с. 82-84].

<sup>214</sup> Речь идёт не просто о любительских спектаклях, а об устройении специального театрального помещения.

В последнее десятилетие XVIII века в Москве, по разным данным, насчитывалось около двадцати домашних театров. Частные (домашние и усадебные) театры порой заменяли публичные. С 1780-х годов, когда выделились губернские города, стали появляться «казённые» театры – они возникли, по данным Л. М. Стариковой, в Калуге, Воронеже, Казани, Иркутске, Тамбове, Туле, Твери, Пензе, Орле, Симбирске, Саратове, Харькове [218, с. 33]. Среди частных в конце XVIII – начале XIX веков своими постановками славились театры Шереметевых, Воронцовых, Волконских, Нарышкиных, Юсуповых, Апраксиных, а также Волкенштейна (Курская губерния), Сумарокова (Калужская губерния), Щербатова (Тульская губерния). Театры открылись в Тобольске, Ярославле (Соколова), Тамбове (Державина), Шклово Могилёвской губернии (Зорича), Романово (Ильинского), Головчино (Хорвата), Нижнем Новгороде (Каменского и Шаховского), Орле (Каменского), Екатеринославле (Потёмкина), Кременчуге (Потёмкина) и других городах [105, с. 29-30; 163, с. 253; 174, с. 272; 378, с. 35].

Театр князя Петра Михайловича Волконского располагал несколькими помещениями: ставились постановки как крепостными артистами князя, так и дворянами-любителями. На Самотёке было помещение на 300 мест. Открывали этот театр показом «Дезертира» Монсиньи. По данным И. М. Ямпольского, в составе струнно-духового оркестра было 18 музыкантов [232, с. 376]. Из французского репертуара есть сведения об исполнении «Сильвана» Гретри, «Том Джонса» Филидора, «Жюли» Дезде и «Лоретты» Мери [105, с. 27; 160, с. 148]. Все французские пьесы ставились в переводах на русский язык. Выполняли их, как указывает Е. Ф. Бронфин, княгиня Е. П. Волконская, а также В. А. Левшин [105, с. 27]. Именно им переведено либретто «Сильвана» [83] Гретри (см. Раздел 2.3.5).

Одним из лучших считался театр графа Александра Романовича Воронцова в имении Андреевское Владимирской губернии<sup>215</sup>. Как отмечает Е. М. Левашёв, регулярные постановки осуществлялись в период с 1793 по 1805 года: один-три раза в неделю (по воскресеньям, а летом также по вторникам и четвергам) [157, с. 79]. Большая труппа (17 актрис, 48 актёров, 38 музыкантов оркестра, 16 учеников и женский хор) позволяла иметь разнообразный репертуар (более 90 пьес), в том числе музыкальный (около 20 – это оперы с диалогами). Исследователи указывают на наличие в его составе пяти французских опер с диалогами. В их числе «Говорящая картина» и «Двое скупых» Гретри (обе из репертуара московского Петровского театра) [105, с. 26-27; 157, с. 78; 160, с. 147; 163, с. 269]. Е. М. Левашёв подчеркивает, что театр графа Воронцова работал и в годы правления Императора Павла Петровича, когда все частные труппы «были обложены громадным налогом» [157, с. 79].

---

<sup>215</sup> Ныне Петушинский район Владимирской области.

Неверным оказалось высказанное Е. Ф. Бронфин предположение о том, что в последнее двадцатилетие XVIII века труппа графа Степана Степановича Апраксина, состоявшая из 4 певцов и 7 певцов, в сопровождении собственного оркестра наряду с другими произведениями французского репертуара ставила «Мнимую магию» Гретри в специально построенном театре в Ольгово под Москвой [105, с. 27]. В фонде Апраксиных Научно-исследовательского отдела рукописей РГБ хранится рукописный экземпляр партитуры «Мнимой магии»<sup>216</sup>. Но это, скорее всего, французская копия, так как листы в ней французского, а не итальянского формата (русские копии этого времени, как правило, итальянского формата, а у Апраксиных к тому же на голубой бумаге), и подтекстовка только французская. Вероятно, это экземпляр, оставшийся после гастролей французской труппы в Московском императорском театре (в 1809 году эта опера исполнялась в Арбатском театре). Оттуда, вероятно, партитура попала в дом Апраксиных, где театр располагался в период с 1814 по 1818 год. Либо опера исполнялась в Ольгово, но теми же гастролировавшими французскими артистами в начале XIX века, так как партия Люсетты требует от исполнительницы высокого технического мастерства.

Частный театр, как отмечает Е. М. Левашёв, не был однородным по своей структуре: существовали «театры для себя», «театры для гостей» и «театры коммерческие» [157, с. 78]. В одних, как пишет Л. М. Старикова, играли сами аристократы и дворяне или их дети (это так называемый дворянский любительский театр); в других – на сцену выходили «домовые» (чаще из крепостных) актёры (так называемые «крепостные»); иногда на главные роли приглашали профессиональных «вольных» артистов из императорских театров или частной публичной антрепризы, а остальную труппу составляли «свои» актёры; наконец, звали иностранных и российских знаменитостей в качестве солистов оркестра и для его руководства, в качестве балетмейстеров, театральных педагогов, тогда как исполнителями становились «собственные» артисты; некоторые частные театры превращались в публичные с платой за вход [218, с. 34]. Уровень театральных постановок зависел от размеров состояния владельца. В составе оркестра редко было более 16-18 человек, исключениями стали оркестры графа А. Р. Воронцова и графа Н. П. Шереметева [232]. Самые известные гулянья устраивались у баронов Строгановых на Каменном острове в Санкт-Петербурге и в подмосковном имении графов Шереметевых Кусково [194, с. 302-305; 214, с. 30; 223, с. 332].

Отличие театра графов Шереметевых от многих русских домовых и усадебных театров последней трети XVIII века в том, что Николай Петрович создавал **музыкальный** – Оперный театр по образцу французских, с использованием машинерии, театр, в котором можно давать и балет. Произведения ставились на нескольких сценах: в московском доме на Никольской улице

---

<sup>216</sup> РГБ. НИОР. Ф. 11 / м. п. 9. 199 л.



(открыт зимой 1779 года) (Рис. 14), в подмосковной усадьбе Кусково на Воздушном театре и в закрытом театре (первый с 1779 по 1786 год; второй с 1787 года) (Рис. 15 – 18), в подмосковной усадьбе Останкино (с 1795 года) (Рис. 19). Именно останковский театр наиболее полно воплотил стремления его владельца. В нём обустроили машинное отделение. Сцена с пятью рядами кулис позволила представлять массовые сцены, давать балет, но самое главное, здесь можно было воссоздавать парижские декорации, что не удавалось ни в театре на Никольской, ни в Кускове. Кроме того, ради специальной подготовки публики к восприятию оперного спектакля, граф Н. П. Шереметев продумал такое убранство залов<sup>217</sup>, что с одной стороны, всё поражало воображение, а с другой — осуществлялся «перенос в Европу». Элементы декора, богатое убранство залов были выполнены по известным европейским образцам. Во время разработки архитектурного проекта сцены и зрительного зала опирались и на опыт Королевской оперы в Версале<sup>218</sup>. Все ухищрения (в том числе, по замечанию И. К. Ефремовой, обилие и разнообразие осветительных приборов [134]) служили расположению публики к восприятию спектакля, её настрою на нужный лад.

Будучи музыкально одарённым, влюблённым в музыкальный театр, Николай Петрович часто сам репетировал с певцами, играл на виолончели и клавесине, иногда дирижировал постановками. Он принимал активное участие и в выборе репертуара, костюмов, декораций, то есть являлся художественным руководителем театра. В его становлении, как уже говорилось, помогал постоянный корреспондент – виолончелист парижской Оперы Ивар.

Стремление представить московской публике аналог парижского театра определяло и выбор репертуара. По данным каталога Л. А. Лепской, из более чем 90 спектаклей, поставленных у графов Шереметевых, на оперы в целом приходится более половины, а на оперы с либретто на французском языке – более трети [162]. В упомянутом выше каталоге указывается на постановки четырёх опер Гретри. Все они из числа опер с диалогами из репертуара парижского Театра итальянской комедии: «Говорящая картина», «Опыт дружбы», «Люсиль» и «Браки самнитянь». Последние три (в переводе на русский язык В. Г. Вороблевского) стали местными премьерами и

---

<sup>217</sup> В отечественном искусствоведении Останкинскому дворцу, его архитектуре, убранству и коллекциям посвящено много работ. Это и научные справки сотрудников Московского музея-усадьбы Останкино, хранящиеся в архиве музея (например, Соловьев К. А. Останкино. Интерьеры дворца. Научный архив ММУО. № 573; Ефремова И. К. Скульптура в интерьерах Останкинского дворца-музея. Научный архив ММУО. № 1160), и известные публикации [115; 118; 132; 133; 135; 180; 188; 198; 199; 207].

<sup>218</sup> Речь идёт об уникальных механизмах, разработанных Блез-Анри Арну, позволявшим осуществлять подъём планшета зрительного зала до уровня сцены, что давало возможность устраивать балы и банкеты. Вероятно, граф Н. П. Шереметев стремился к воссозданию подобного механизма и у себя в театре. Однако, достоверно сказать, какими могли быть эти механизмы в Останкине на настоящий момент не представляется возможным.

более нигде в России не показывались. В богатый репертуар театра графа Шереметевых не вошли произведения композитора, в которых партии главных героинь написаны для колоратурного сопрано мадемуазель Триаль – одного из лучших голосов во Франции, по мнению самого Гретри. В каталоге среди неосуществленных постановок упоминаются две оперы композитора: опера с диалогами «Ричард Львиное Сердце» и опера с речитативами «Цефал и Прокрис». Как следует из переписки, для постановки «Ричарда...» из Парижа высланы печатное либретто, гравированная партитура и инструментальные голоса, а также эскизы декораций, костюмов и модель разрушения крепости. Постановка не осуществлена. Следов русской редакции не обнаружено. Для «Цефала» высылались партитура, печатный текст либретто и эскиз декораций. Но молодой граф интересовался и другими произведениями композитора.

Из переписки графа Н. П. Шереметева с Иваром [130] и описи графской библиотеки [187] известно, что парижский корреспондент выслал имевшие успех у парижской публики оперы с диалогами: «Ревнивый влюблённый», «Избранница из Саланси», «Деревенское испытание», «Сильван» (опера «Сильванъ», как уже говорилось, ставилась в театре князя П. М. Волконского), «Мнимая магия», «Ричард Львиное сердце», «Рауль Синяя Борода», «Антошина свадьба»<sup>219</sup> из репертуара Театра итальянской комедии, а также музыкальные (высокие) комедии: «Колинетта при Дворе», «Караван из Каира», «Панург на острове фонарищцев» (см. Раздел 1.2.1) и музыкальную трагедию «Андромаха» из репертуара парижской Королевской академии музыки. В графской библиотеке хранились<sup>220</sup> также русская рукописная партитура «Земиры и Азора» и копия одноименного балета, шедшие в театре Медокса (см. Раздел 2.3.4).

Одноактная опера «Антошина свадьба», написанная тринадцатилетней Люсилью Гретри под руководством отца, в каталоге Лепской не упоминается вовсе. Тогда как в графской библиотеке хранились русское либретто: «Антошина свадьба, въ 1-мъ дѣйствиі» (1789) и русская рукописная партитура «Антонина свадьба»<sup>221</sup>. Что позволяет утверждать, что опера, по крайней мере, готовилась к постановке (скорее всего, постановка осуществлена).

<sup>219</sup> Опера «Антошина свадьба / Le mariage d'Antoine» написана дочерью композитора – Люсилью (Анжелика-Доротея-Луиза Гретри, 1772 – 1790) в тринадцать лет. Премьера во Франции состоялась 29 июля 1786 года, в репертуаре Театра итальянской комедии значилась до 1791 года. Гретри отмечал, что девушкой написаны все вокальные номера (то есть вокальная строчка) с басом и аккомпанементом арфы, композитором выполнена оркестровка, которую та не могла выполнить самостоятельно, им также отредактирован ансамбль [316, I, с. 298].

<sup>220</sup> В библиотеке имелись либретто и партитуры почти всех наиболее удачных произведений Гретри периода 1768 – 1790 годов: 28 опер композитора, а также опера его дочери Люсилы и ученика Дарси (подробнее см.: 210).

<sup>221</sup> В разделе «комедіи письменныя» под № 969 числилась «Антошина свадьба, въ 1-мъ дѣйствиі» 1789 года, в разделе «нотныя книги» помимо французской рукописной партитуры (№ 518) упоминается и русская рукописная партитура «Антонина свадьба» (№ 519) и французские инструментальные голоса (№ 1035) [187, с. 415, 534, 569].

Таким образом, в последней трети XVIII – начале XIX века в числе французских опер с диалогами, поставленных на сцене столичных и провинциальных российских театров на языке оригинала и в переводах на русский и немецкий языки, оказалось более десяти произведений Гретри, а также «Антошина свадьба», написанная им совместно с дочерью. Как указывает Е. Ф. Бронфин, большая часть опер с диалогами представлялась четыре-пять раз, но самые полюбившиеся, а среди них «Земира и Азор», «Говорящая картина» и «Двое скупых» выдержали до 80 показов за период в тридцать лет [105, с. 34-35]. За исключением «Браков самнитянь» и «Опыта дружбы», все произведения Гретри, исполняемые в России, были из числа получивших признание парижской публики. Это оперы с диалогами, написанные композитором в период с 1768 по 1775 год (Табл. 1.2). Из его более поздних произведений в России представлялись те, что и современники Гретри и последующие исследователи его творчества считали лучшими из лучших: «Ревнивый влюблённый» (1778), «Ричард Львиное сердце» (1784), «Граф д'Альбер» (1786) и «Рауль Синяя Борода» (1789).

#### 2.3.4. Оперы Гретри в московском Петровском театре

В Москве впервые французская опера прозвучала в 1775 году, когда Императорский двор на целый год обосновался в старой столице по случаю празднований окончания шестилетней войны с Турцией и подписания 10 / 21 июля 1774 года Кючук-Кайнарджийского мирного договора. Французская труппа давала спектакли на французском языке только для придворных. Исполнялись: «Земира и Азор» и «Говорящая картина» Гретри, «Жюли» и «Минутная ошибка» Дездема, «Остров сумасшедших», «Два охотника» и «Нинетта при Дворе» Дуни, «Аннета и Любим» Блэза, «Дровосек, или три желания» Филидора [105, с. 17; 160, с. 141]. В том же 1775 году во время визита Императрицы Екатерины II к графу Петру Борисовичу Шереметеву в усадьбу Кусково та же французская труппа играла на Воздушном театре одну из опер с диалогами<sup>222</sup> из своего репертуара на французском языке.

На публичной сцене в Москве в первый раз французская опера на языке оригинала поставлена в 1777 году. К 1778 году относится постановка «Деревенского колдуна» Руссо в

<sup>222</sup> «Въ 6-мъ часу, во ономъ же саду, въ аллеѣ, гдѣ сдѣлано было на подобіе театра мѣсто, представлена была французскими актерами опера комикъ» [140, с. 531].

Воспитательном доме<sup>223</sup>. С января 1779 года французская опера с диалогами в переводах на русский язык зазвучала в домовом театре графов Шереметевых на Никольской улице, а летом 1779 года – в имении Кусково. С открытием в 1781 году Петровского театра<sup>224</sup> постановка

<sup>223</sup> Мнения о том, на каком языке делалась постановка воспитанниками расходятся. Е.Ф. Бронфин указывает, что постановка осуществлялась на русском языке [105, с. 19], Л. А. Лепская – что на французском [162] (см. Раздел 3.1).

<sup>224</sup> В ноябре 1701 года москвичей пригласили на представление комедии «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным» в Славено-Латинскую академию (одна из самых старых школ Москвы основана в Заиконоспасском монастыре ещё Симеоном Полоцким, после его смерти возглавил Еллино-Греческую Академию Сильвестр Медведев, а с 1701 года царским указом в ней «завели учения латинские» и дважды в год положено было «делать комедии»). Главной целью западноевропейских школьных театров стало помимо усвоения латинского языка и запоминания библейских сюжетов: «внушение добродетели и нравственности» [219, с. 91]. Первым русским театральным зданием стала «Комедийная хоромина» Царя Алексея Михайловича в селе Преображенском. Первый публичный театр в России, труппа Иоганна Кунста, дал представления сначала в зале Лефортовского дворца на Яузе (1702), а затем в «Комедиальной храмине» на Красной площади перед Никольскими воротами (1703 – 1707) [193, с. 52-53]. Домашний театр существовал в Измайлове (у вдовствующей царицы Прасковьи Фёдоровны), до середины XVIII века был ещё один театр – в Госпитале на Яузе «действия» и «комедии» разыгрывались студентами хирургической школы [193, с. 55]. В 1742 году в Головинском саду был выстроен деревянный театр – Головинский оперный дом (по проекту Растрелли), который использовался только в присутствии Императорского двора [193, с. 57]. Собственный московский театр (при Московском университете) появился в 1757 году. Он открылся оперой Локателли. В 1759 году у Красного пруда за Земляным городом возведен ещё один театр – Оперный дом Локателли, просуществовавший недолго [193, с. 57]. К празднованию трёхлетней годовщины своего царствования Екатерина II повелела соорудить открытые театры – в Москве на Девичьем поле, в репертуаре были «комедии с пристойною музыкою» [220, с. 140-142, 176-183]. В феврале 1766 года открылся Российский театр с постоянно действующей «вольной» антрепризой под руководством Н. С. Титова в помещении московского придворного театра (Головинский оперный дом в Лефортове). В июле 1769 года антреприза перешла к Джiovанни Бельмонти и Джузеппе Чинти, которые сняли для спектаклей дом графа Р. И. Воронцова на улице Знаменка – «Знаменский театр» или театр на Знаменке. В его репертуаре были драматические спектакли, оперы и балеты. После чумы 1771 года управление антрепризой перешло князю П. В. Урусову, а с 1776 года его компаньоном стал антрепренёр и механик Михаил Егорович Медокс [218, с. 33; 253, с. 330; 466; 474]. В феврале 1780 года Знаменский театр сгорел. Содержателем антрепризы остался один Медокс, открывший Петровский театр, труппа которого состояла как из вольных, так и крепостных актёров. Новое трёхэтажное кирпичное здание под тесовой крышей (архитектор Х. И. Розберг) построено за пять месяцев на месте обгоревшей коробки каменного дома усадебного владения князя Лобанова-Ростовского; в его убранстве функциональность явно преобладала над художественностью [137, с. 104]. Театр имел партер, три яруса лож (ложи с перегородками, превращавшими каждую из них в изолированный салон) и галерею, и вмещал по разным источникам от восьмисот до полутора тысяч зрителей, как сообщалось в «Московских ведомостях»: «Огромное сие здание, сооруженное для народного удовольствия и увеселения, которое вышиною 8, длиною в 32, а шириною в 20 сажень, вмещающее в себе 110 лож, не считая галерей» (цит. по: 218, с. 33). Открылся Петровский театр 30 декабря 1780 / 10 января 1781 года прологом «Странники» А. Аблесимова на музыку Е. Фомина и балетом «Волшебная школа». В атмосфере праздников и гуляний публичный театр ради привлечения публики должен был предложить развлечения: потому выстроена (1787) вместительная (до 2000 человек) «Ротунда» для

французских опер с диалогами стала регулярной. Большая часть репертуара исполнялась на русском языке русскими артистами. Излюбленными стали: «Говорящая картина», «Земира и Азор» и «Двое скупых» Гретри, а также «Два охотника» Дуни, «Бочар» Госсека, «Кузнец» Филидора, «Дезертир» и «Роза и Колас» Монсиньи [105, с. 20; 160, с. 144]. Премьера «Говорящей картины» Гретри в переводе князя Александра Яковлевича Хилкова (1755 – 1819) состоялась 4 / 15 июня 1780 года в Воксале, в летнем саду графа Александра Сергеевича Строганова. Премьера «Земиры и Азора» в переводе Марии Васильевны Сушковой 2 / 13 ноября 1782 года. Тогда как «Двое скупых» в переводе Федора Вениаминовича Генша в первый раз показаны 22 февраля / 5 марта 1783 года. Как указывает В. В. Фёдоров, все три оперы сохранялись в репертуаре Петровского театра вплоть до 1799 года [224, с. 11-50].

Новые гастроли французской труппы в Москве состоялись в ноябре 1784 – феврале 1785 года. Публике представили восемь французских опер с диалогами [224]. Но с 1785 года, как отмечает Е. Ф. Бронфин, в Москве царит русский театр: русские артисты исполняют не только русский, но и иностранный репертуар в переводах на русский язык [105, с. 21]. За период с 1781 по 1805 год на сцене Петровского театра поставлено более сорока французских опер, половина из них в 1798 – 1805 годы [105, с. 33; 160, с. 144-145; 224, с. 9-64]. Однако, по весьма спорному мнению Моозера, большая часть переводов была посредственна, и «дело доходило до того, что смысл произведения полностью менялся» [378, с. 30], так как французский юмор и идиомы французского оригинала часто терялись [253, с. 330]. Хороши ли были переводы и каковы потери при переводе на русский язык, приводил ли перевод к полной трансформации всего произведения – все эти вопросы освещены ниже в разделах, представляющих результаты сравнительного анализа французских оригинальных и русских переводных версий произведений Гретри (см. Раздел 2.3.5 и Главу 4) и его современников (см. Главу 3).

Французскими артистами в период гастролей 1808 – 1812 годов был предложен новый для московской публики репертуар. Как указывает В. В. Фёдоров, это оперы Далеирака и Буальдье [224, с. 66-89]. Но представили французские артисты (на французском языке) и шесть новых, ещё не звучавших в Москве, опер Гретри – «Рауль Синяя Борода» (1808), «Мнимая магия» (17 апреля

---

маскарадов и балов, устроены гостиные для игры в карты и бильярд, курительные комнаты; каждая абонированная на сезон ложа обивалась обоями и обставлялась мебелью по вкусу «владельца» и театр постепенно превращался в «дом тайных свиданий». Поблизости от театра супруги Сандуновы построили первые публичные бани, в которых играла музыка, выступали хоры, певцы и певицы. Во время Великого поста на сцене театра давались концерты. К началу XIX века Медокс разорился. Театр перешёл в ведомство Императорских театров. В 1805 году здание первого в Москве постоянного театра сгорело [137, с. 105; 155, с. 59; 466; 470]. С 1806 по 1808 год спектакли давались на Моховой улице в Доме А. И. Пашкова. С 1808 по 1812 год функционировал деревянный Арбатский театр (архитектор Карл Росси) [137, с. 105]. С 1814 по 1818 год спектакли шли на Знаменке в доме С. С. Апраксина [224].

1809), «Деревенское испытание» (24 апреля 1809), «Избранница из Саланси» (2 мая 1810), «Ричард Львиное сердце» (7 ноября 1810), «Великолепный» (19 декабря 1810). Новая премьера оперы Гретри в русской редакции состоялась позднее – 8 / 20 октября 1817 года русские артисты московского Императорского театра представили «Ричарда Львиное сердце» [224, с. 103-104].

2.3.5. Данные о московских версиях опер Гретри последней четверти XVIII века по косвенным источникам (переводное либретто, описи костюмов и пр.)

Итак, в последней четверти XVIII века в переводе на русский язык московской публике представлено восемь опер с диалогами Гретри:

1) «Браки самнитянь» в переводе В. Г. Вороблевского (постановка в театре графов Шереметевых, см. Главу 4);

2) «Говорящая картина» в переводе князя А. Я. Хилкова (антрепризой Медокса премьера осуществлена 4 / 15 июня 1780 года в Воксале, показывалась на Воздушном театре у графов Шереметевых);

3) «Двое скупых» в переводе Ф. В. Генша (постановка Петровского театра);

4) «Земира и Азоръ» в переводе М. В. Сушковой (постановка Петровского театра);

5) «Люсиль» в переводе (вероятно, В. Г. Вороблевского) (постановка театра графов Шереметевых);

6) «Опытъ дружбы» в переводе В. Г. Вороблевского (постановка театра графов Шереметевых);

7) «Сильванъ» в переводе В. А. Левшина (постановка в домовом театре князя П. М. Волконского, затем в Петровском театре);

8) «Антошина свадьба» Люсили Гретри совместно с Андре Гретри в переводе (вероятно, В. Г. Вороблевского) (постановка театра графов Шереметевых).

Те оперы Гретри, что ставились только в театре графов Шереметевых («Браки самнитянь», «Опытъ дружбы», «Люсиль», «Антошина свадьба»), прозвучали в Москве сразу на русском языке. Те же произведения, что ставились в антрепризе Медокса и Петровском театре («Говорящая картина», «Земира и Азоръ», «Двое скупых»), сначала были исполнены в Москве на языке оригинала, а затем в переводе на русский язык для более широкой публики. Как уже отмечалось во Введении, нотные материалы московских редакций опер Гретри в архивах

сохранились только к опере «Браки самнитянь» (см. Главу 4). Свидетельствами московских постановок стали старопечатные русские переводные либретто опер «Двое скупыхъ», «Земира и Азоръ», «Опытъ дружбы», «Сильванъ» и русская рукописная репетиционная копия либретто оперы «Говорящая картина».

В описи графской библиотеки значились русские рукописные либретто «Люсиль, въ 1-мъ дѣйствии» (Комедии письменныя: № 953) и партитура (Нотныя книги: № 214), которые, к сожалению, не сохранились<sup>225</sup>. То, что опера ставилась, подтверждают упоминаемые Л. А. Лепской описания костюмов в описях [52, л. 10-11]. По её мнению, постановка осуществлена в московском театре на Никольской улице зимой 1787 – 1788 годов [162, с. 71-72].

Николай Петрович мог слушать «Люсиль» в Париже<sup>226</sup>, где она исполнялась многократно. Тема межсословного брака, когда дворянин женится на крестьянке, объясняет почему эта опера широкой московской публике не представлялась, не могло быть и опубликовано печатное либретто. Но сюжет, созвучный истории любви графа Шереметева и Прасковьи Ивановны Жемчуговой, позволяет предположить, что постановка задумана, чтобы растрогать слушателей до слёз и получить отцовское одобрение (во Франции, об этом говорил Гретри в «Записках», упоминание «Люсиль» помогало влюблённым). Граф Пётр Борисович Шереметев скончался в декабре 1788 года. Тайное венчание состоялось в 1801 году.

В постановках театра графов Шереметевых произведения французских композиторов претерпевали русификацию, порой значительную (см. Главы 3 – 4). Так и «Опись костюмов» [52] указывает на вносимые изменения при постановке «Люсиль». Если роль Люсиль исполняла Прасковья Жемчугова, то её жениха – Дорваля-сына – вместо тенора играла числившаяся среди балетных учениц (и фигуранток) Матрёна Жемчугова, младшая сестра Прасковьи Ивановны [52,

---

<sup>225</sup> Не сохранились и французские старопечатные экземпляры либретто «Люсиль» (Иностранная книга: № 4079, № 11647), ни рукописная французская партитура (Нотныя книги: № 212), ни папка с рукописными французскими инструментальными голосами (Нотныя книги: № 213) [187, с. 157, 364, 414, 523].

<sup>226</sup> Указание на это даёт Дуглас Смит в монографии «Жемчужина крепостного театра» [215]. Он пишет, что Николай Петрович вместе с другом детства – князем Александром Борисовичем Куракиным – посещали три главных парижских театра, постановки оказали сильное воздействие на их душу; в Театре итальянской комедии слушали «Люсиль» Гретри и «Дезертира» Монсиньи. При этом ссылок на первоисточники Д. Смит не приводит. Возможно, он упоминает о них потому, что позднее Николай Петрович поставил их в своём театре, так как в письме князя Александра Борисовича Куракина цесаревичу Павлу Петровичу из Парижа от 6 / 17 апреля 1772 года говорится только об артистах Театра итальянской комедии, но никакие пьесы при этом не упоминаются [111, с. 337-340]. В его письме из Парижа от 13 / 24 июня 1772 года цесаревичу Павлу Петровичу помимо описаний дворцов и парков Версаля говорится о том, что они познакомились и беседовали с Дени Дидро [111, с. 360-370], а в письме графу Никите Ивановичу Панину из Парижа от 6 / 17 апреля 1772 года князь Александр Борисович Куракин свидетельствует об их знакомстве со шведским посланником графом де Крейцем [111, с. 341-342].

л. 10 – 11]. Заметим, что подобная замена мужской роли на её исполнение девушкой-подростком не первая в практике театра графов Шереметевых. В мужской роли подростком выходила на сцену и сама Прасковья Ивановна [52, л. 15]. Речь идёт о постановке «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо. И как показывает сохранившийся «репетитор» русской версии оперы, партия Колена (Альцида) редактировалась (см. Раздел 3.1). Вероятно, в шереметевской редакции преобразовали и партию жениха Люсила. Она могла быть сокращена, как за счёт сольных, так и ансамблевых номеров. Возможно, большая часть роли была и вовсе заменена на разговорную, за исключением квартета и трио, но и они могли быть представлены с купюрами.

Опись [52, л. 10 – 11] показывает, что костюмы у графов Шереметевых шились не к каждому спектаклю. Например, кафтан и штаны на Тиманте (его играл «Григорей Кяхановецкій») были из «комедии "Французъ въ Лондоне"», в кафтане для Дорваля-отца (его играл Иван Николинский), но в сочетании с другими штанами выступал Василий Воробьев в балете «Нинет Алакур»<sup>227</sup>, шлафрок Дорваля-отца взят из первой постановки графского театра «Башмаки Мардаре»<sup>228</sup>, костюмы служанки Жюли (роль исполняла Анна Изумрудова) и лакея не описаны.

Во французской постановке главным действующим лицом оказывался родной отец Люсила, крестьянин Блез. Одним из новшеств во время парижской премьеры стал его костюм (напомним, Жозеф Кайо вышел на сцену в одежде простого крестьянина и без парика, см. Разделы 1.1.6 и 1.2.2). Вместо рубахи и куртки для костюма Блеза (в исполнении Григория Ямпольского) использованы кафтан, камзол. Сшиты они не специально для этой роли, а заимствованы, как и штаны «дикие стамедные ... из оперы трёх откупщиков сын»<sup>229</sup>. Для Люсила костюм: «Рабронц»<sup>230</sup> с юпкой отласной белой, по борту накладка дымковая и по ней из фольги

<sup>227</sup>«Ninette à la Cour / Нинетта при Дворе» – пример характерного явления, когда полюбившиеся оперы с диалогами переделывались в балеты. Итальянская опера-буфф «Bertoldo, Bertoldino e Casaceno (Простофиля...)» на либретто Карло Гольдони с музыкой Винченцо Легренцио Кьямпи представлена 26 декабря 1748 года в Венеции. 9 марта 1754 года на Ярмарке Сен-Жермен она давалась как комическая опера (opéra-comique) «Bertholde à la Ville / Бертольда в городе» с либретто, переведённым на французский язык Габриель-Шарлем де Латеньяном, Луи Ансомом и Пьер-Августом Лефёвром де Маркувилем. 12 февраля 1755 года в Театре итальянской комедии состоялась премьера комедии в трёх действиях с ариеттами «Нинетты при Дворе» или пародии на «Бертольду в Городе» Шарля-Симона Фавара, положенной на музыку Эджидио Ромуальдо Дуни. 16 августа 1778 года (через три года после смерти Дуни) состоялась премьера в парижской Опере одноимённого балета в одном действии в постановке Максимилиана Филиппа Жозефа Гарделя. Этот балет ставился в театре графов Шереметевых в период 1788 – 1790 годов.

<sup>228</sup> Имеется в виду опера с диалогами «Башмаки мордоре или Нѣмецкая башмашница» [78].

<sup>229</sup> Речь идёт об опере с диалогами «Три откупщика с послесловием Степан и Танюша / Les trois fermiers. Blaise et Babet, ou la suite des trois Fermiers» Дезде на либретто Жак-Мари Буте де Монвеля в переводе В. Г. Вороблевского, поставленной в театре графов Шереметевых 4 / 15 августа 1784 года [85].

<sup>230</sup> Роброн – женское платье с очень широкой колоколообразной юбкой на кринолине.



цветы разные, рубашка кисейная пудренная полосатая с фолбарой<sup>231</sup>» [52, л. 10], – готовился специально. Этот факт позволяет предположить, что на первый план выдвинута роль главной героини в исполнении Прасковьи Ивановны Жемчуговой. Несмотря на то, что и в оригинале опера названа «Люсиль», и, несомненно, «трагедия» девушки и её благородное поведение владели вниманием публики, главным в драматургическом отношении являлся монолог Блеза, а решение «отцов» о возможности брака делалось на основании не только того, что Люсиль хороша собой и прекрасно воспитана, но и потому что она была дочерью человека, проявившего истинное душевное благородство и заслуживающего уважения, так как благодаря его труду рождается хлеб. В русской версии происходило смещение акцентов. Итак, несмотря на заказ эскизов в Париже, часто костюмы изготавливались на собственный вкус и использовались в нескольких спектаклях. В нескольких спектаклях использовались и декорации [209, с. 85].

Оперы «Двое скупых», «Земира и Азорь» и «Сильвань» переведены на русский язык разными переводчиками. Сохранившиеся старопечатные либретто позволяют выявить характерные особенности перевода каждого, сравнить их между собой и сопоставить с особенностями переводов Вороблевского для театра графов Шереметевых.

Обращает на себя внимание перевод оперы с диалогами «Земира и Азорь», выполненный Марией Васильевной Сушковой<sup>232</sup>: «Земира и Азорь, опера въ четырехъ дѣйствіяхъ; сочиненная Г. Мармонтелемъ; положена на музыку Г. Гретри» [80]. Он издан в 1783 году, тогда как премьера в Петровском театре, по данным В. В. Фёдорова, состоялась 2 / 13 ноября 1782 года [224, с. 11]. Как уже отмечалось ранее, премьерой «Земиры и Азора» начала свою деятельность при Российском дворе вторая французская труппа (раздел 2.3.2), 16 / 27 августа 1777 года опера впервые показана в Смольном институте силами воспитанниц (раздел 2.3.2). Она стала самым популярным из произведений Гретри, исполнявшихся в России в последней четверти XVIII века. В Санкт-Петербурге на русском языке спектакль представили позже (1784), чем в Москве. Полюбилась опера и в губернских театрах. Моозер указывает на её исполнение в 1786 году в Тамбове [377; 379]. Известно, что мальчиком слушал её в городском театре Казани Сергей Тимофеевич Аксаков<sup>233</sup>, из-под пера которого позднее вышла «Сказка ключницы Пелагеи, или Аленький цветочек».

<sup>231</sup> Фальбала – оборка или бортик из материи сложенный сборами для украшения подола платья.

<sup>232</sup> Сушкова Мария Васильевна, урожденная Храповицкая (1752 – 1803) – по легенде прекрасно владела несколькими иностранными языками, и кто-то из близких укорил её в незнании при этом родного русского. Впоследствии стала известной переводчицей. С французского переводила произведения Ж.-Ф. Мармонтеля, Л.-С. Мерсиера и др. Часто подписывалась инициалами «М.С.». Публиковалась в «Собеседнике Любителей Русского Слова» (1783), в журналах «Вечера» (1772 – 1773) и «Живописец» (1772).

<sup>233</sup> Анализируя сюжет сказки «Красавица и Чудовище» такое свидетельство приводит Ю. К. Бегунов [102].

М. В. Сушковой, в отличие от других русских переводчиков французских опер последней четверти XVIII века, удалось выполнить эквиритмический перевод для всех музыкальных номеров. Ещё в предисловии она указала: «Что же касается до Арий, я старалась, сколько возможно, сохранить Французскую музыку; и по сей причинѣ стихи мои не имѣють во многихъ мѣстахъ надлежащаго ударенія и числа стопъ; но надѣюсь, что сіе не почтется ошибкою отъ вѣдающихъ невозможность согласить Французскую музыку съ правилами нашего стихотворства» [80, с. 3]. Подробный анализ сохранения смысловых нюансов в интонациях вокальных партий (реконструкция) для всей оперы не проводился. Однако пример арии Горлицы (опыт реконструкции, выполненный в ходе исследования) показывает, что и в этом отношении перевод удачен. Об исполнении этой арии актрисой Петровского театра Соколовской в «Драмматическом словаре...» (1787) осталось свидетельство: «...при пении арии горлицы Московскаго театра актриса гжа Соколовская была апплодирована метаніемъ кошельковъ. Опера и музыка столько интересны, что никогда изо вкуса выйти не могутъ» [124, с. 61].

В фондах РГБ из русских поступлений имеются как партитура, так и отдельные инструментальные партии оперы «Земира и Азор»<sup>234</sup>. Это экземпляры французского гравированного издания XVIII века. Следов правки в них почти нет. За исключением того, что в партии второй валторны после № 20 (Ария Земиры с эхо из четвертого действия) вклеен листок с рукописным текстом – точная копия партии второй валторны, как в партитуре, в заключительном ансамбле. Предположительно этот экземпляр «Земиры» поступил в РГБ из Отрады<sup>235</sup>. Точно установить владельца не представляется возможным. Скорее всего, это экземпляр из частных собраний. Согласно описи графской библиотеки, у Шереметевых имелся экземпляр «Земиры», но это были русская рукописная партитура (нотные книги рукописные: № 315) [187, с. 526] и русское либретто (россійск.кн.: оперы: № 2505) [187, с. 442] – вероятно, копии редакции Петровского театра. В фондах Большого театра материалов русской редакции не обнаружено. Но несмотря на то, что музыкальные материалы редакции Петровского театра не сохранились, эквиритмический перевод М. В. Сушковой, представленный в старопечатном либретто позволяет выполнить реконструкцию русской редакции оперы и надеяться вновь увидеть это произведение в репертуаре московских театров. На основе проведенного анализа сохранившихся нотных материалов, старопечатных и рукописных копий русских переводных либретто известно, что сначала выполнялся перевод всего либретто, а затем уже делались купюры. То есть московская версия могла быть сокращенной, что не показывает старопечатное либретто. Например, ансамблевые номера частично могли заменяться разговорными диалогами.

<sup>234</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН/417.

<sup>235</sup> Отрада – графская усадьба Орловых-Давыдовых в Серпуховском уезде Московской губернии.

Но повторим, уникальный перевод М. В. Сушковой позволяет восстановить русскую подтекстовку ко всем музыкальным номерам оперы.

22 февраля / 5 марта 1783 года в Петровском театре состоялась премьера ещё одной из ранних популярных опер с диалогами Гретри – «Двое скупых» в переводе Фёдора Вениаминовича Генша<sup>236</sup> [81]. Эта опера, по данным В. В. Фёдорова, входила в репертуар Московского театра вплоть до 1799 года [224]. В период 1789–1791 годов, как указывал Моозер, ставилась на сценах петербургских и частных театров [378]. Помимо того, что эта комедия действительно нравилась публике (её успех, как уже говорилось в разделе 1.2.2, был удивителен для самого Гретри), для российской публики актуальной оказалась и турецкая тема. Действие происходит в Смирне, а янычары представлены как комические персонажи. В старопечатном либретто указаны исполнители – артисты Петровского театра: Залышкин (Грипон), Ожогин (Мартын), Соколовская (Генриетта, племянница Грипона), Порываев (Жером, племянник Мартына), Померанцева (Маделона, служанка Генриетты), Бобровский (Али), Дурасов (Мустафа), Пономарёв (Осман) и «ещё семь другихъ янычаровъ» [81, с. 6]. Ноты московской редакции оперы не сохранились. Для опер Гретри, которые ставились в Петровском театре на русском языке, изданы переводные либретто так называемых «полных» переводов («Земира и Азор», «Двое скупых» и «Сильван»). Сокращённый перевод «Говорящей картины» издан не был. Как, видимо, не был издан и перевод «Розы и Коласа» Монсиньи (см. Раздел 3.5). Отсутствие печатных либретто к «Говорящей картине» и «Розе и Коласу» объясняется, скорее всего, тем, что исполнялись эти произведения в летнем Воксале, а издавались либретто опер, которые ставились на сцене «постоянного» театра. К тому же премьера «Говорящей картины», 4 / 15 июня 1780 года, осуществлена ещё до открытия Петровского театра. Практика издания сокращённых переводов существовала – например, «Сокращение оперы Царицы Голкондской» [84] издано (см. Раздел 3.3). При этом ни «сокращенный» вариант старопечатного либретто, ни издание полного варианта перевода точного представления о том, в каком виде произведение исполнялось в русской редакции, не даёт. Нельзя утверждать, что сокращений не было и в редакциях Петровского театра.

Русское старопечатное либретто оперы «Двое скупых» обнаруживает отличия от французского оригинала первой редакции оперы [66]. Известно, что в 1773 году Гретри

---

<sup>236</sup> Генш (Hensch) Фёдор Вениаминович (родился в 1764 году). Будучи «из учительских детей» учился сначала в Университетской гимназии, а с 1782 года в Московском университете. По окончании Университета в 1786 году служил губернским секретарем в Государственном банке. Его первый перевод (с немецкого) оперного либретто для Нижегородского театра – «Нетрусов, или Вор в саду». Перевод (с французского) либретто оперы «Двое скупых» стал вторым. Потом он перевел (с французского) либретто оперы «Бочар» (премьера в Петровском театре 6 / 17 августа 1783 года).

выполнил вторую редакцию оперы (см. Табл. 1.2), и, вероятно, именно вторая французская редакция была взята за основу московской версии. Так дуэт Мартына и Грипона из пятой сцены в русской редакции начинается с того, что герои «поютъ вмѣстѣ» [81, с. 16], тогда как в первой французской редакции это была реплика одного Мартына [66, с. 26]. Далее дуэт переведён полностью. Является ли это свидетельством вероятной редакции самого Гретри или подобное начало дуэта встречается только в московской версии в рамках настоящего исследования не уточнялось. В случае реконструкции московской версии представляется целесообразным привлечь к анализу также и упомянутые выше сохранившиеся немецкоязычные редакции этой оперы. За исключением реплики Мартына в дуэте первое действие переведено Ф. В. Геншем полностью, без изменений.

В начале второго действия (Сц. II) нет ариетты Генриетты, а следует только трио, когда Жером спускается в колодезь. Иным оказался и заключительный номер – Квинтет из последней, шестой сцены второго действия. Точнее, большая часть реплик квинтета переделана в разговорные. Русская редакция, согласно старопечатному либретто завершалась не общим ансамблевым номером, а водевилем, исполняемым только Грипоном и Мартыном. При этом текст водевиля отличается от текста либретто Квинтета. Можно предположить, что это был номер, добавленный в русскую редакцию, вместо него. Видимо, в Петровском театре сложные ансамблевые номера не исполнялись.

Считая перевод Ф. В. Генша неудачным, Юрий Георгиевич Димитрин предложил новый вариант («Турецкая гробница», Л., 1980). Однако, в случае реконструкции постановок, на наш взгляд, лучше использовать перевод XVIII века. Это позволит сохранить самобытность театрального языка. Но следует откорректировать возникшие в русской версии смысловые разночтения между литературным и музыкальным текстами (примеры корректировки для других произведений Гретри рассматриваются в Главе 4). Это требует дальнейшего, более детального, исследования имеющихся материалов.

27 февраля / 10 марта 1788 года на домовом театре князя П. М. Волконского<sup>237</sup> состоялась премьера русской редакции оперы с диалогами Гретри «Сильванъ» [83] (на сцене Петровского театра, по данным В. В. Фёдорова, «Сильван» представлен в 1802 году [224, с. 54]). Перевод выполнен Василием Алексеевичем Левшиным (1746 – 1826). В старопечатном либретто жанр определен как «комедія лирическая», то есть музыкальная комедия. Неточный перевод Левшина

<sup>237</sup> У князей Волконских, как и у графов Шереметевых, было несколько театральных помещений. Играли в театре актёры-любители из дворян (1776). Для обучения актёров собственной труппы из крепостных был приглашен Пётр Алексеевич Плавильщиков (1760 – 1812). В театре князя Волконского Плавильщиков ставил пьесы, которые до того нигде не показывались. Успешные постановки переносились затем на сцену Петровского театра.

«комедии с ариеттами / *comédie mêlée d'ariettes*» [89] может привести читателя в заблуждение. Поскольку «комедия лирическая» (музыкальная комедия) – это опера с речитативами (полностью музыкальная), а «Сильван» – опера с разговорными диалогами. Кроме того, «музыкальная комедия», как правило, это весёлая комедия (см. Раздел 1.2.1), тогда как «Сильван» – пример «серьёзной комедии», то есть жанра слёзной бытовой драмы. Как и во французском оригинале прозаические разговорные диалоги сочетаются с вокальными номерами.

Старопечатное либретто показывает, что Левшиным переведены тексты ко всем музыкальным номерам оперы. Обращает на себя внимание, что в перечне действующих лиц и исполнителей напротив дочерей Сильвана – Павлины и Люсеты – указана только одна исполнительница «Гж. Яхонтова». При этом в третьей сцене и сольная ария Люсеты, и сольная ария Павлины сохранены. Целиком переведено и трио Павлины, Люсеты и Дольмонта из четырнадцатой сцены. Скорее всего имя второй исполнительницы не указано, так как оно было неизвестно на момент печати либретто. Текст музыкальных номеров переведен близко к оригиналу. Во французском либретто репризные части в ариях указаны повтором первой строки. В русском либретто такие указания есть не всегда. Как например, в арии Елены из первой сцены реприза не указана, тогда как в арии Сильвана из второй сцены – указана. Действительно ли репризы в таком случае, как ария Елены, не исполнялись? Для ответа на подобные вопросы необходимо дополнительное исследование.

В фондах РГБ есть два экземпляра французских гравированных партитур XVIII века «Сильвана», поступивших из русских собраний. Один<sup>238</sup> без правки, но очень растрепанный. В этот экземпляр вложен лист бумаги, датированный 1802 годом. Именно в 1802 году «Сильванъ» ставился в Петровском театре. И это может быть экземпляр, которым пользовались при этой постановке оперы.

Другой экземпляр «Сильвана»<sup>239</sup> мог бы поступить из собраний графов Шереметевых. Однако, даже в описи графской библиотеки французская партитура не упоминалась, так как была перевезена в Фонтанный дом ещё в конце XVIII века. Шереметевский экземпляр сохранился до настоящего времени в фонде Кабинета рукописей РИИИ<sup>240</sup>, как и французская гравированная партитура «Великолепного»<sup>241</sup>. Происхождение упомянутого выше экземпляра из фондов РГБ остаётся до настоящего времени невыясненным. Есть основания полагать, что он поступил из

<sup>238</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН/3565.

<sup>239</sup> РГБ. МЗ.Р-ИН/1780.

<sup>240</sup> Экземпляр французской гравированной партитуры XVIII века хорошо сохранился. Он в характерном для нотной коллекции графов Шереметевых синем картонном переплёте с красными кожаными уголками, на внутренней стороне крышки переплёта с экслибрисом графской библиотеки (КР. РИИИ. Ф. 2 Оп. 1 Ед. хр. 789).

<sup>241</sup> КР. РИИИ. Ф. 2 Оп. 1 Ед. хр. 788.

усадьбы Отрада, но вполне вероятно, что и из иного частного дворянского собрания. Потому нельзя сказать каким домовым театром опера игралась по данному экземпляру, а он хранит следы русской редакции. Правилась оркестровая партия, но исправления носят дилетантский характер. Вероятно, опера исполнялась на французском языке, так как в заключительном ансамбле (р. 119 – 134) рукописно внесено произношение французского текста русскими буквами явно для хористов. Опера могла ставиться или при участии приглашённых на главные роли французских артистов, или солисты были из дворян, знавших французский язык. При этом заключительный номер мог исполняться хором, в том числе из крепостных, не знавших французского языка. Иногда в усадебных концертах опера исполнялась не целиком, а лишь отдельные номера из неё.

Опера с диалогами «Опыт дружбы» стала первой оперой Гретри, поставленной в театре графов Шереметевых и в Москве в переводе на русский язык. Премьера состоялась 29 июня / 10 июля 1779 года во время празднований по случаю дня рождения Н. П. Шереметева на сцене первого закрытого театра<sup>242</sup> в усадьбе Кусково (Рис. 17). Граф заинтересовался пьесой<sup>243</sup>, оставившей равнодушной французскую публику, как примером нового жанра «серьёзной комедии» или драмы, предмет которой, — согласно Дидро, — добродетель и обязанности человека [122]. Но привлекала и тема – святость дружбы<sup>244</sup>, и воплощение как эстетических принципов Дидро, так и взглядов Руссо, когда главная героиня, Корали, выражала идеалы «естественной религии»<sup>245</sup>. Причиной обращения именно к этой опере Гретри могла стать и доступность женских вокальных партий. В первом действии в партии Корали сольный номер исполняется во время урока пения. Это тот самый номер, в котором в оркестр введена арфа (см. Раздел 1.2.2.1). По сюжету леди Юлия аккомпанирует на ней пению Корали. Вероятно, могла привлекать и возможность продемонстрировать гостям этот инструмент. И поскольку Корали предстаёт в роли ученицы, то, как отмечал сам композитор, сложность её партии может изменяться в зависимости от возможностей певицы, тогда как во втором действии, когда девушка решается снова стать «простой индианкой», её партия «упрощается» согласно драматургическому замыслу [316, I, с. 183]. В московской версии эту роль исполняла «Стефанида

<sup>242</sup> Вероятно, тогда же состоялось его открытие.

<sup>243</sup> В посвящении Николаю Петровичу перевода либретто Вороблевский упоминает, что выбор оперы к постановке сделан графом благодаря «изрядной и приятной музыкѣ (которую сочинилъ Г. Гретри)» [82, с. 4].

<sup>244</sup> Премьера состоялась в ходе праздника, устроенного по случаю Дня рождения Николая Петровича. На него приглашали не только родственников, но и друзей молодого графа. Вероятно, им и была посвящена эта премьера, которой мог дирижировать сам граф. Документального свидетельства этому факту не сохранилось, но здесь мы опираемся на данные Елизаровой, основанные на анализе свидетельств о других спектаклях того же, первоначального периода (см.: 130, с. 25).

<sup>245</sup> Подробнее см.: 210.

Аникиевна Дегтярева» [82, с. 6]. Действительно ли это была сестра Степана Дегтярева, или сам Степан-подросток, обладавший по свидетельствам современников прекрасным сопрано – на этот вопрос исследователи театра графов Шереметевых не дают однозначного ответа. В пользу версии Степана говорит тот факт, что о ранней смерти Татьяны Кирилловны Беденковой (в этой опере она играла роль леди Юлии) известно из архивных данных, тогда как все сведения о Степаниде Дегтяревой теряются как раз в тот момент, когда у Степана началась ломка голоса и его отправили на обучение. Поскольку эти два события произошли почти одновременно, то графский театр оказался без солистки. Тогда и обратили внимание на талантливую девочку-подростка Прасковью Горбунову. В этой опере в возрасте одиннадцати лет она дебютировала в небольшой разговорной роли служанки Губерт, а в следующем году – как певица. Мужские роли исполняли Григорий Григорьевич Кохановский и Андрей Васильевич Новиков – главные солисты театра графов Шереметевых.

Важной для выбора Николая Петровича могла стать и личность либреттиста. Речь идёт о Шарле-Симоне Фаваре – одной из центральных фигур в истории жанра французской оперы с разговорными диалогами XVIII века (см. Раздел 1.1.6). Первая редакция оперы (1770), которая легла в основу московской версии (1779), создавалась Фаваром в соавторстве с аббатом Вуазеноном и мадам Фавар. Намного удачнее оказалась вторая французская редакция 1786 года (Табл. 1.2). К этому времени не стало уже ни мадам Фавар, ни аббата Вуазенона – Гретри и семидесятишестилетний Фавар преобразовали произведение (в нём стало три действия и была введена комическая роль).

Со времен Мишеля де Монтеня<sup>246</sup>, оказавшего влияние на умы Франции всего XVIII века, братская дружба воспринималась как бесценный дар и как одна из высших добродетелей, будучи выражением христианской заповеди: «Возлюби ближнего своего как самого себя». Потому и Ж.-Ф. Мармонтель в издании «Нравоучительных сказок» (1755 – 1759) не раз обращался к теме дружбы. Прежде всего, в контексте испытания дружбы любовью, то есть когда друзья становятся соперниками. Об этом говорится и в «Браках самнитян» из второго тома (см. Раздел 4.1), и в «Испытании дружбы» из третьего. Знаком сюжет был и русской публике. Известно, что в графской библиотеке хранились как оригинальное издание сказок Мармонтеля, так и русский перевод «Испытанное дружество» (1771)<sup>247</sup>.

<sup>246</sup> Древний поэт Менандр говорил: Счастлив тот, кому довелось встретить хотя бы тень настоящего друга (Мишель де Монтень. Опыты. О дружбе).

<sup>247</sup> В «Предуведомлении» издания «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

Одной из главных тем этой оперы стал вопрос брака: правильности его заключения по соглашению родителей. Действие происходит в Англии (в это время в Европе в разгаре мода на английское – это ещё одна из возможных предпосылок, объясняющих выбор графа Шереметева), что помогло создать новый образ главного героя – сентиментального, с мягкими чертами лица, хорошо образованного члена Парламента, борющегося со своим чувством и повинующегося долгу. В соответствии со взглядами Ж.-Ж. Руссо, утверждавшего, что спутниками нравственности являются не образованность и учёность, а простота и невежество, и что добродетель следует искать в «естественном состоянии»<sup>248</sup>, в качестве главной героини предстаёт юная индианка Корали. Её устами утверждается, что брак должен осуществляться по велению сердец и не может быть предметом договора. Будучи людьми добродетельными, главные герои подчиняются долгу во имя чести. Их искренность заслуживает счастливого финала – Бланфор, как благородный человек, благословляет любящих, потому что «не стоит забывать, что есть испытания, которым лучше не подвергать даже добродетель» [88, с. 65].

Но если у Монтеня братская дружба оказывается духовным чувством, которое он описывает как пережитый опыт, то Мармонтель уделяет внимание, в первую очередь, вопросам долга, к которому дружба обязывает человека чести. Подобный подход объясняет, на наш взгляд, почему Гретри это произведение далось труднее остальных (см. Раздел 1.2). Он искал способы выразить дружбу в музыке, а о ней в самом тексте сказано мало, хотя либретто Фавара и отличалось от нравоучительного тона Мармонтеля.

Под пером Вуазенона-Фавара нравоучительная «сказка» Мармонтеля превратилась в комедию в стихах, полную иронии. Озвучивая мораль происходящего, Бланфор признаёт, что взаимная любовь ценна и что он сам виноват в случившемся, так как «оставлять на сохранность другу можно всё, кроме своей возлюбленной» [88, с. 65]; и что лучше сохранить «нежную и святую дружбу», чем настоять на своих правах [88, с. 64-65]. Нельсон с чувствительностью, трогательной у девушек, превращается в комедийного персонажа. С одной стороны, речь идёт о высоких чувствах и серьёзной душевной борьбе между долгом дружбы и любовью, герой даже решает застрелиться, не видя иного выхода из ситуации. С другой, реплики вызывают улыбку.

Но этот тип нового героя – чувствительного, образованного, интересующегося искусствами государственного деятеля<sup>249</sup> мог импонировать самому графу Николаю Петровичу

---

в Париже вышла, и из оной одна под именем „Испытанное дружество“ в 1771 году в Санктпетербурге переведена и напечатана» (цит. по: 476).

<sup>248</sup> «Рассуждение о том, способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов / Discours sur les Sciences et les Arts» (1750) Ж.-Ж. Руссо на русский язык переведено в 1768 году.

<sup>249</sup> Не только старый граф Петр Борисович Шереметев, будучи одним из влиятельнейших людей в государстве, служил в чине обер-камергера, но и его сыну, Николаю Петровичу, довелось стать обер-камергером при Павле I.



Шереметеву. Напомним, что премьера состоялась в ходе празднований его дня рождения. Первый театр в Кускове был небольшим – московский домовый театр на Никольской улице вмещал до ста человек, а усадебный, как указывает Л. А. Лепская, был меньше его [162, с. 18]. Помещение не предполагало частой смены декораций, так как ни трюма, ни машинного отделения над сценой не устраивали. Декорации представляли публике кабинет английского парламентария – что похоже на иллюстрацию к рассказам о заграничном путешествии<sup>250</sup>. Вероятнее всего, дирижировал сам Николай Петрович<sup>251</sup>. Ни число оркестрантов, ни их состав на тот момент существования театра Шереметевых не известен<sup>252</sup>. Вероятно, как и в Театре Королевы в Версале (см. Раздел 1.1.2) в оркестре было не более шестнадцати человек.

«Опыт дружбы» – один из первых переводов В. Г. Вороблевского. Он бережно относился к оригиналу<sup>253</sup>, поэтому переводил порой буквально, отчего тонкий юмор оригинала часто утрачивался. И русская публика вместо ироничного стиха слушала «серьёзную» прозу<sup>254</sup>. Например, в завершении первой сцены I д. звучат слова Нельсона:

Оригинал:  
Confusions à ma sœur le trouble qui m'agite:  
Juliette est prudente... Ah ! faut-il que j'hésite ?...

Elle paroît... je commence à trembler.

Перевод Вороблевского:

О таком моем смущении должен я сообщить  
сестре моей... Юлия разумна... Ах! Надобно в том  
колебаться?..

Вот и она... я начинаю трепетать.

Доверю сестре всё несчастье томленья:  
Жюльетта умна... Ах! к чему промедленья?..  
Она вошла... и страх объял меня.

В оригинале присутствует ирония над «женственностью» героя. Авторам удалось её передать и благодаря использованию женской рифмы первых двух двенадцатистопных строк. Комизм возникает и при сопоставлении двенадцатистопной речи благородного героя, исполненного «благородных» переживаний, и десятистопной фразы, когда он становится обычным человеком, испытывающим страх. Этот приём сопоставления «благородного» и «обычного», выраженный в особенности героев изъясняться «благородным» двенадцатистопным

---

Такое доверие российский Император питал к другу с детства. В качестве доказательства сошлёмся на маскарад в ходе праздника, устроенного великим князем Павлом Петровичем в честь своего дня рождения 20 сентября / 1 октября 1764 года: участники облачились в костюмы турецкого двора, великий князь стал султаном, а Николаю отводилась роль великого визиря — второго человека при дворе, тогда как другие мальчики изображали янычар, пашей и евнухов (см: 136, с. 136).

<sup>250</sup> Во время заграничного путешествия граф Николай Петрович Шереметев посетил также и Лондон.

<sup>251</sup> Такого мнения придерживалась Н. А. Елизарова [130, с. 25].

<sup>252</sup> Сохранились более поздние документальные свидетельства.

<sup>253</sup> При переводе пользовались вариантом либретто по французской партитуре 1770 года.

<sup>254</sup> Все стихотворные диалоги оригинала переведены прозаически.

стихом и «обычным» восьмистопным или десятистопным в зависимости от обстоятельств, и от того, какая сторона характера героя в данный момент проявляется, используется авторами во всём произведении. В результате возникают комичные ситуации, которые становятся таковыми благодаря особенностям реплик. В русском переводе комизм сглаживался.

В ходе исследования установлено, что перевод либретто осуществлялся на одном из первых этапов работы. В русской версии, конечно, возникали разночтения между словом и интонационно-ритмическими фигурами в вокальной партии, соответствующими особенностям французской речи, а также в соотношении вокальной и оркестровой партий (см. Раздел 4.3), но общее настроение сохранялось. Редакция осуществлялась у графов Шереметевых, как правило, в ходе репетиций. Это могли быть купюры целого номера или его фрагмента, а также транспозиция с целью подобрать для исполнителя более удобную тесситуру, что, как правило, приводило, к внесению дополнительной правки в вокальную партию. На основании только старопечатного либретто точно представить каким был кусковский спектакль в 1779 году не представляется возможным. Есть небольшие купюры в вокальных номерах. Например, в романсе (песне) Корали в русской версии исполняет только три куплета (как в парижской постановке, а не как в первой версии, показанной в Фонтенбло). В русском либретто репризы первых частей ариетт повтором первой строки, как в оригинальном французском либретто, не указаны.

Во время правления Людовика XV поощрялись зрелищность спектакля и экзотические обстоятельства. Тема Индии предоставила возможность создать красочный дивертисмент в конце спектакля в честь Дружбы. Театр превращался в Английский, «то есть без какой-либо симметрии» [88, с. 69], «естественный» парк, как «имитацию природы», как отражение стремления обратно к природе по причине несостоятельности попыток человека её усовершенствовать. Так в театральных декорациях, отражающих современные (XVIII век) течения в ландшафтной архитектуре, подчеркнута красота естественной природы, перекликающаяся с искренностью чувств и простотой их выражения. Всего через несколько лет для Марии-Антуанетты будет разбит парк в английском стиле, чтобы она могла воплощать идеалы Руссо: вести простую жизнь и кормиться плодами своего труда<sup>255</sup>. Создание деревни Марии-Антуанетты потребовало труда архитекторов и значительных финансовых затрат. Тоже можно сказать и о видимой простоте музыки Гретри. За ней скрываются мастерство и труд, когда продуманы детали.

Устроение балета после «серьёзной» пьесы станет характерным для театра Шереметевых (по крайней мере с момента открытия второго закрытого театра в Кусково в 1787 году), а интерес

---

<sup>255</sup> Сам Руссо не был в состоянии прокормить себя собственным трудом переписчика нот и жил за счёт богатых покровителей. Своих детей (матерью стала его служанка Жюли) он отдал в приют и об их судьбе ничего не ведал.

к колориту иных культур ещё не раз предопределил выбор графа. В печатном варианте русского либретто дивертисмент не упоминается, а указывается на «конец второго и последнего действия» [82, с. 55]. Очевидно, праздник продолжался либо в бальной зале, либо в Кусковском парке со множеством увеселений, в том числе костюмированных действий.

«Говорящая картина» Гретри исполнялась на воздушном театре в усадьбе Кусково одновременно с «Розой и Коласом» Монсиньи (см. Раздел 3.5) на празднике 1 / 12 августа 1792 года [186]. Других архивных сведений о постановке этой оперы у Шереметевых нет. Поэтому можно предположить, что «Говорящая картина» в ходе этого гуляния исполнялась артистами Петровского театра (в его репертуар она входила с 1780 года, исполнялась в Воксале<sup>256</sup>). Сохранившаяся русская рукописная копия либретто в фонде старопечатных и рукописных книг СПГТБ<sup>257</sup> свидетельствует о том, что редакция была сокращенной (Табл. 2.1). Из тринадцати оригинальных вокальных номеров исполнялось только семь, при этом некоторые из них с большими купюрами. Исключены вокальные ансамбли (трио, дуэт, квинтет), представляющие большую сложность для певцов. Все сольные номера сохранены только у Коломбины. У Касандра оставлена только первая ария из третьей сцены, единственная найденная Гриммом незаслуживающей внимания (см. Раздел 1.2.2.4). Вторая – из четвертой сцены, по-видимому, не пелась, так как текст перевода приведён, но он перечёркнут крестообразно. Арии из одиннадцатой сцены нет вовсе – разговорные реплики идут подряд (см. копию текста в Приложении). Стихотворный текст разговорных диалогов оригинала переведен прозой. Русификация разговорного текста коснулась не только самих обстоятельств действия, но что важнее, стиля разговорного языка действующих лиц. Не зная о стремлении французских авторов облагородить жанр (балагана), переводчик, напротив, стремился к правдоподобию. В результате, как отмечали очевидцы: «Простолюдины при каждом забавном словѣ помирали со смѣха, всему давая свой толкъ, и черезъ то представляли изъ себя другое очень занимательное зрѣлище» [186, с. 506]. Тем не менее, поскольку Хилкову в значительной мере удался эквиритмический перевод для большей части переведённых им текстов музыкальных номеров, то можно говорить о возможности реконструкции спектакля или его фрагментов (см. Раздел 4.3).

<sup>256</sup> Имеется в виду публичный, платный Воксал в саду графа А. С. Строганова, относящийся к антрепризе Урусова-Медокса, изначально устроенный М. Гроти (см.: 208).

<sup>257</sup> Это одна из репетиционных копий для актёров. На это указывают: 1) слитное написание нескольких слов, которые лучше произносить в речи на одном дыхании; 2) частая замена «О» на «А», что характерно для большого числа номеров с русской подтекстовкой сохранившихся партитур или партий архива Шереметевых, когда стремились подчеркнуть принятую норму произношения «а»; 3) тоже правописание «как надо произносить» встречается и для непроезжих согласных, шипящих и т. д. [49].

## ЧАСТЬ 2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ ФРАНЦУЗСКИХ ОПЕР В ТЕАТРЕ ГРАФОВ ШЕРЕМЕТЕВЫХ

### ГЛАВА 3. ШЕРЕМЕТЕВСКИЕ ВЕРСИИ ОПЕР ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

#### 3.1. «Деревенский колдун» Жан-Жака Руссо

В предыдущем разделе 2.3 уже говорилось, что многие французские оперы в редакции театра графов Шереметевых преображались. Во многом отличной от оригинала Жан-Жака Руссо стала и шереметевская версия «Деревенского колдуна» [37] (далее «Колдун»). Поскольку рукописный экземпляр переводного либретто в описи графской библиотеки<sup>258</sup> датируется 1782 годом, Л. А. Лепская справедливо предположила, что и постановка этой оперы на сцене графского театра осуществлена в том же, 1782 году [162, с. 64-65]. Этот показ состоялся спустя 30 лет после премьеры «экспериментальной» одноактной оперы (*Intermède*) Ж.-Ж. Руссо (на либретто собственного сочинения) на сцене французского Придворного театра<sup>259</sup>.

В разделе 2.3.5, когда шла речь о шереметевской версии оперы «Люсиль» Гретри, отмечалось, что одной из особенностей московских редакций некоторых французских опер стало преобразование партии героя-любownika. В оригинале она написана для тенора, а в шереметевской редакции – для девичьего сопрано. В «Колдуне» в роли-травести («Алцыдь» / Колен) выступила сама Прасковья в возрасте 13 лет [52, л. 15]. В результате герой-любownik запел высоким голосом, что воспринималось вполне естественно московской публикой, привыкшей к исполнению в итальянской опере мужских ролей альтами и сопрано. Вероятно,

---

<sup>258</sup> Французские и рукописные русские материалы к опере в описи упоминаются неоднократно: № 816 [187, с. 406], № 401 – 403 [187, с. 529], № 465 – 466 [187, с. 522].

<sup>259</sup> Премьера состоялась 18 октября 1752 года в Фонтенбло и 24 октября 1752 года в Версале. Несомненно, успех произведения дилетанта во многом объясняется тем, что роль Колетты в приватной обстановке исполнила перед своим царственным возлюбленным мадам де Помпадур. Людовик XV был очарован и проявил благосклонность к композитору. 1 марта 1753 года состоялась премьера оперы в парижской Королевской академии музыки.

подростковыми голосами исполнялась эта опера в 1778 году<sup>260</sup> и в Воспитательном доме в Москве. Чтобы раскрыть глубину преобразования произведения в шереметевской редакции, рассмотрим краткую историю создания «Деревенского колдуна», а также все изменения, внесённые в русскую версию.

У Жан-Жака Руссо как композитора были и сторонники, и недоброжелатели. Но и те, кто горячо поддержал это экспериментальное произведение, признавали, что им была сочинена далеко не вся музыка этого опуса. Об авторстве речь ниже. К рукописи «Деревенского колдуна» [48], хранящейся в фондах BNF, в том виде, как он представлялся в 1752 году в Фонтенбло, приложены вырезка из «Фельетона» в «Газете Прений» от понедельника 9 вендемира XIII года (1 октября 1804 года) [48, с. 1-4]; письмо Франкёра (Francœur) [к Дюкло (Du Clos)] от 21 флореаля X года (11 мая 1802 года) [48, с. 5-8]; и «Предисловие» Дюкло к опере Руссо [48, с. 9-16]<sup>261</sup>. Франкёр и Дюкло подробно освещают историю создания этой оперы с речитативами. Дается указание на ещё одну редакцию, осуществленную Руссо в 1777 году. Для неё композитор написал новый вариант дуэта Колетты и Колена «*Quand je plaisais à ma bergère...*», так и не представленный парижской публике. В главе, посвященной «Деревенскому колдуну», монографии «Жан-Жак Руссо музыкант» Альберт Янсен указывает на то, что Дюкло больше всех рекомендовал произведение к постановке после того, как Руссо играл его на клавесине у Гольбаха и спрашивал мнения и совета друзей<sup>262</sup>. Именно Дюкло передал рукопись в парижскую Оперу, не называя автора. Тогда Франкёр вместе с Ребелем проводили репетиции. Доброжелательность Дюкло и Франкёра к автору и его произведению позволяет доверять их сведениям по истории создания «Деревенского колдуна».

Несмотря на споры о профессионализме Ж.-Ж. Руссо, его произведение оказалось знаковым для эпохи и повлекло за собой преобразования французской оперы в середине XVIII века. Эстетика простоты, естественности постепенно завоевывала французскую сцену. Это касалось не только сюжетов, обстоятельств места действий или того, кем являлись главные герои,

<sup>260</sup> Эта дата определена Моозером, и уже опираясь на его сведения, она затем повторена Е. Ф. Бронфин и Л. А. Лепской.

<sup>261</sup> Рукопись хранится в Библиотеке Национального собрания (la Bibliothèque de l'Assemblée nationale) под шифром Ms. 1517 (другой шифр: Z. 438). Вверху рукописи рукой Дюкло, которому этот экземпляр принадлежал, написано: «Эта рукопись, слова и музыка, принадлежат Ж.-Ж. Руссо; это партитура, по которой интермедия ставилась в Придворном театре, в Фонтенбло, в 1752 году» [48, с. 1]. В ней много следов правки и купюр, выполненных коричневым карандашом. Страница 41 продублирована и внутрь на двух страницах вклеены ноты двух ригодонов; между страницами 45 и 48 на трех страницах вклеены ноты «Пантомимы / Pantomime». Упомянутые в основном тексте вырезки из газет и предисловие помещены в начало тома. Есть подписи Франкёра на с. 1, 19, 35 и 50.

<sup>262</sup> Речь об этом идёт в главе четвёртой «Das Singspiel "Le Devin du village"» монографии [331, с. 158-187].

но и оформления спектакля. На французской сцене стали утверждаться «естественность» и «правдоподобие». Как уже отмечалось в разделе 1.1.6, вслед за появлением «Деревенского колдуна» на сцене парижской Королевской академии музыки Ярмарочный театр в 1753 году предложил пародию на него «Любовные приключения Бастьена и Бастьены» мадам Фавар и Арни де Гервиля. Именно в этом спектакле Жюстина Фавар вышла на сцену в шерстяном платье и деревянных сабо (Рис. 1). Менялись не только костюмы, но и декорации: «волшебные» уступали место «реалистичным» (см. Раздел 1.1.6). «Реализм» французского театра по-своему воплощался в шереметевских постановках. Опираясь на данные описи костюмов [52, л.13 – 15], Н. А. Елизарова привела их подробное описание, свидетельствующее как о красочности спектакля, так и о его пасторальном характере [130, с. 229-230].

Премьера «Деревенского колдуна» в Королевской Академии музыки в Париже осуществлена 1 марта 1753 года. Тем же 1753 годом датируется издание гравированной партитуры оперы [75]. Именно оно наравне с изданием 1765 года [74] и упомянутой выше рукописью 1752 года использованы для сравнительного анализа с русской версией оперы, сохранившейся в виде репетитора в шереметевском фонде Кабинета рукописей РИИИ [37]. Дополнительно использовалось и оригинальное французское либретто (1753) [93].

Итак, сопоставление русской версии и французского издания партитуры 1753 года показывает, что нотный текст редактировался. Во-первых, вместо оперы с речитативами в московской редакции представлялась опера с диалогами. На месте всех речитативов в партитуре сделаны купюры. Сами речитативы, судя по всему, были заменены на разговорные диалоги. Сокращение речитативов обращает на себя внимание не только потому, что это изменение жанра, но дело и в том, что самим Руссо сочинена не вся музыка произведения. В упомянутых выше текстах — письме Франкёра и предисловии Дюкло — уточняется, что Руссо не сочинял мелодий большинства номеров, а пародировал (то есть написал новый текст к уже существовавшей музыке) сочинения Абеля Франсуа Фантона<sup>263</sup>. Кроме того, для Дивертисмента слова Песни (Chanson) написаны Коле (Collé), слова Ариетты — Каюзаком (Cahusac), а выход пастушков — это аранжированная Руссо по просьбе барона Гольбаха клавишинная пьеса последнего. Самим же Руссо написаны увертюра, первый монолог, выполнена инструментовка других вокальных номеров и сочинены речитативы, связывающие одну арию с другой [48]. Янсен также указывает, что изначально самим Ж.-Ж. Руссо сочинены первый монолог «J'ai perdu...», ария Колдуна «L'amour croit...» и последний дуэт «A jamais...». После одобрения этих номеров Мюссаром Руссо работал над речитативами и средними голосами и завершил всё произведение в течение трёх недель [331, с. 158-187]. Подчеркнем ещё раз, в русской редакции речитативов нет.

<sup>263</sup> Abel-François Fanton (Phanton) – с 1745 по 1756 год капельмейстер в Сент-Шапель (Париж).

Во-вторых, под № 9 в русской версии следует дуэт «Сладчайшихъ дней воспоминанье...» (Табл. 3.1, пример №9Ш.2-3). Можно было бы предположить, что это дуэт редакции 1777 года, добавленный на месте купюры речитативной сцены. Ссылаясь на публикацию от 24 апреля 1779 года в «Парижской газете / Journal de Paris» Янсен упоминает, что во избежание интриг вокруг авторства «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо написал новые мелодии к шести ариям, и эта версия (1777 года) поставлена в парижской Опере 20 апреля 1779 года, после смерти Руссо [331, с. 158-187]. Янсен также отмечает, что нововведения привели публику в недоумение – почитатели возложили вину на Дирекцию театра, тогда как клеветники утверждали, что новая музыка и есть то, что способен был написать Руссо на самом деле, а вся прежняя музыка им украдена, – в результате публике вернули «Колдуна» в изначальном виде [331, с. 158-187]. Тому способствовали Франкёр и Дюкло, о чём свидетельствуют упомянутые выше письмо и предисловие [48]. Все новые номера, сочиненные Руссо для второй редакции оперы, были изданы в 1779 году в виде сборника «Шесть новых арий из Деревенского колдуна / Les six nouveaux airs du Devin du village» [76]. В этом издании под № 6 значится новый вариант дуэта (Largo) Колена и Колеты «Quand je plaisois à ma Bergère... / Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire...» [76, с. 31-36]. Русский добавленный дуэт с этой второй версией дуэта Руссо не совпадает. Вероятно, в московской версии звучали два дуэта: тот, что есть в гравированной партитуре 1753 года, и ещё один — добавленный в русскую редакцию. Остальные номера московской версии совпадают с представленными в первоначальной редакции оперы.

Выше уже говорилось, что впервые «Колдун» был поставлен, как пишет Л. А. Лепская, в Москве в 1778 году в Воспитательном доме в качестве «школьного спектакля» [162, с. 64]. Поэтому можно предположить, что в распоряжении графа Н. П. Шереметева оказалась русская редакция, подготовленная ещё в Воспитательном доме, и новый дуэт добавлен в ту же постановку 1778 года. Однако мнения исследователей о том, на каком языке опера Руссо исполнялась в Воспитательном доме, как уже говорилось, расходятся. Мы опираемся на указание Л. А. Лепской, что «на русском языке [опера] входила в репертуар только театра Шереметевых» [162, с. 65], хотя ей же упоминается, что позднее, в 1790-х годах, она ставилась в домашнем театре графа Александра Сергеевича Строганова [162, с. 130]. Анализ всех имеющихся данных показывает, что в театре графов Шереметевых ко всем ставившимся операм даже в случае использования уже имеющихся русских версий, как правило, делалась своя собственная, «шереметевская», редакция.

В-третьих, герои утратили традиционные деревенские имена Колен и Колетта, которыми французские поэты, драматурги и либреттисты наделяли влюблённых крестьян или пастушков ещё со времен Средневековья. В русской версии они стали зваться Пальмирой и Альцидом («Альцыдъ»). Пальмира — один из богатейших городов поздней античности, обустроенный в

оазисе Сирийской пустыни и именовавшийся «невестой пустыни». Он достиг расцвета при правлении Зенобии, гордой царицы, значительно расширившей пределы своих владений и мечтавшей покорить Рим. Альцид происходит от Alcides, латинского написания имени Алкид, то есть «крепкий», первоначального имени Геракла. Экспериментальная опера Руссо, иллюстрирующая философию простоты, превратилась в московской версии в иносказание о том, как Екатерине II покорялись герои. При этом сюжет и последовательность действия сохранены.

Роль Альцида, как уже говорилось, исполняла Прасковья Жемчугова. Именно заменой тенора на сопрано объясняются изменения, внесенные в эту партию. Партия перенесена на октаву вверх и выполнена небольшая облегчающая правка (Табл. 3.1, примеры №4Ш.1, №6Ш.1-2). Итак, в шереметевской редакции оказались полностью исключены все речитативы, а также небольшая ария Колена из сцены VI и ария Колдуна из сцены VII, но добавлен дуэт. Остальные вокальные номера – сольные арии, дуэты и хоры – сохранены, как и увертюра. Но часть инструментальных номеров, а часто и небольшие инструментальные ригурнели внутри арий удалены (Табл. 3.1, примеры №1Ш.4-5, №1Ш.7, №9Ш.1, №11Ш.2). В таблице 3.1. приведены результаты сопоставления шереметевской редакции с оригинальной партитурой, гравированной в 1753 году.

В ходе сопоставления сделаны следующие наблюдения:

1. Динамика *f* – *p* сохранена как в оригинале.
2. Французские обозначения характера исполнения заменены на итальянские (вместо фр. «Gay / весело, радостно» и т.д. «Allegro» и т. д.) или отсутствуют (Табл. 3.1, пример УвШ, №1Ш.1).
3. Не везде сохранены лиги у восьмых, в том числе у триолей (Табл. 3.1, пример №1Ш.1).
4. Частично изменена просодия в большинстве вокальных номеров, что повлекло за собой, с одной стороны, силлабизацию тона, с другой — замену силлабики распевом, как например в № 1 – монологе Колетты (Табл. 3.1, примеры №1ФР.1 и №1Ш.2) или других вокальных номерах (Табл. 3.1, пример №2Ш.2 и пр.);
5. Встречаются купюры инструментальных отыгрышей между вокальными фразами в номере, как внутри частей (Табл. 3.1, примеры №1ФР.3 и №1Ш.4), так и между частями (Табл. 3.1, примеры №1ФР.4 и №1Ш.5).
6. Между Романсом (№ 11) и Водевилем (№ 12) инструментальных номеров оригинала (Табл. 3.1, пример №11Ш.2) нет. Также нет танцев после ариетты Пальмиры (Табл. 3.1, пример №13Ш.2). Исключение танцев в русской постановке, вероятно, объясняется скромными возможностями домашнего театра графов Шереметевых на Никольской улице.
7. Русский перевод улучшался в ходе репетиций (Табл. 3.1, пример №1Ш.6).
8. После удаления речитативов к вокальным номерам иногда добавлялись



отсутствующие в оригинале инструментальные вступления (Табл. 3.1, пример №2Ш.1) или заключения (Табл. 3.1, пример №3Ш.4).

9. Речитативы заменены на разговорные диалоги. О них свидетельствуют кустоды в репетиторе, но полностью тексты разговорных диалогов в нём не выписаны.

10. Редактировалась партия Альцида, поскольку она исполнялась подростковым сопрано – Прасковьей Жемчуговой. Партия перенесена на октаву вверх и записана в скрипичном ключе. По-видимому, диапазон становящегося голоса певицы ограничивался тоном  $a^2$ . Поэтому простой октавный перенос оказался не всегда возможным: в результате в партии появился бы тон  $b^2$ , как например в сцене V, потому проводилась дополнительная редакция (Табл. 3.1, примеры №6ФР.1 и №6Ш.2).

11. В арии Альцида добавлена отсутствующая в оригинале облигатная партия скрипки, дублирующая вокальную партию с минимальными разночтениями (Табл. 3.1, примеры №4ФР.1 и №4Ш.1), явно для того, чтобы поддержать пока ещё неуверенный голос певицы. Партия инструментального баса упрощена путем укрупнения длительностей ( $\text{♪ ♪} \rightarrow \text{♪} \cdot$ ) и упрощения мелодической линии. Вокальная партия записана в скрипичном ключе, лишь с единичными изменениями просодии.

Таким образом, «Колдун» на русском языке в шереметевской редакции предстал в значительно переработанном виде. Французская опера с её философией простоты превратилась в совершенно иное произведение. Вместо простых крестьян, как уже говорилось ранее, появились «античные герои», что в большей степени соответствовало господствующим в рассматриваемый период взглядам русского классицизма. Исполнение мужской роли подростковым сопрано изменило звучание произведения, приблизив его к более привычной для московской публики итальянской традиции. Полное удаление речитативов и отдельных номеров привело к тому, что от сочиненного самим Руссо осталось мало. Можно сказать, что в русской версии о французском произведении напоминало лишь название «Колдун».

### 3.2. «Три откупщика» Николя-Александра Дезеда

Наиболее полно сохранились материалы шереметевской версии оперы с разговорными диалогами «Три откупщика / Les trois fermiers» (1777) Н.-А. Дезеда<sup>264</sup> на либретто Жак-Мари Буте де Монвеля<sup>265</sup> (премьера 4 / 15 августа 1784 года в кусковском театре [85]). Она оказалась намного ближе к французскому оригиналу, чем рассмотренный в предыдущем разделе 3.1. «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо. Выбор произведения к постановке сделан не случайно. Во-первых, привлекал сюжет. В опере дан пример идеальных взаимоотношений господина и его крестьян, взаимоотношений, основанных на искренней любви и заботе друг о друге. Во-вторых, как свидетельствовал барон Гримм, она пришлась по вкусу парижанам: «Уже давно ни одна опера с разговорными диалогами не заслуживала такого успеха, как “Три откупщика”. Двадцатый показ привлёк не меньше публики, чем первый» [324, XI, с. 482]. В-третьих, музыка Н.-А. Дезеда была знакома москвичам. Во время гастролей французская труппа представляла «Юлию» и «Минутную ошибку», написанные им также на либретто Ж.-М. Буте де Монвеля.

В фонде Письменных источников Московского музея-усадьбы Останкино хранится репетитор «Опера трау фермира. Три откупщика» [9]. И в Кабинете рукописей РИИИ есть часть материалов шереметевской версии: фрагмент репетитора (отдельно выписан № 3 Дуэт) на восьми сшитых между собой листах [7], русские рукописные инструментальные партии к опере в виде отдельных тетрадок [10 – 22] и русская рукописная партия Матвея [8].

Репетитор выполнен на отдельных листах итальянского формата белой плотной бумаги с нотными линейками коричневого цвета того же оттенка, что записан основной музыкальный текст и первоначальная подтекстовка. Отдельные инструментальные и вокальная партия представлены в виде сшитых тетрадок итальянского формата белого и серо-голубого цвета с разным количеством листов: «Violino Primo “principle”» – 12 листов (с кустодами разговорных реплик диалогов) [17], «Violino Primo» (второй экземпляр без кустод разговорных реплик диалогов) – 12 [18], «Violino Secondo» – 12 (два идентичных экземпляра) [19; 21], «Alto Viola» – 7 [20], «Contro Basso» – 8 [11], «Contro Basso Repiano» – 4 [10], «Flauto Primo» – 4 [16], «Piccolo flauto primo» – 2 [22], «Flauto Secondo» – 3 [13], «Oboe primo» – 1 (первый лист с увертюрой) [12],

<sup>264</sup> Николя-Александр Дезед (Nicolas-Alexandre Dézède, 1740 – 1792) – внебрачный сын Фридриха II Прусского.

<sup>265</sup> Жак-Мари Буте де Монвель (Jacques-Marie Boutet de Monvel, 1745 – 1812) – французский актёр (Театра французской комедии) и драматург.

«Fagotto Primo» – 6 [15], «Corno primo» – 4 [14]. В партии «Violino Primo “principle”» на 12 сшитых листах перед началом каждого номера выписаны кустоды окончания реплик предшествующих диалогов, которые совпадают с текстом старопечатного либретто. С той разницей, что в партии реплики записывались, вероятно, на слух – именно так, как слышались.

В ходе исследования сравнивались французская оригинальная партитура (1777) [63] и все перечисленные выше русские рукописные ноты. Помимо этого, русские источники сопоставлены между собой. Неизбежен здесь и сравнительный анализ партии Матвея, выписанной в отдельной тетрадке в теноровом ключе, как в оригинальной французской партитуре, и той же партии, записанной в «целом» русском репетиторе в скрипичном ключе. Отдельно выписанный дуэт № 3 сопоставлен с тем, как он записан в «целом» репетиторе. Инструментальные партии, записанные в отдельных тетрадках, в тех случаях, когда есть два экземпляра одного инструментального голоса, сопоставлены между собой. Инструментальные партии, выписанные отдельно, сопоставлены с их записью в «целом» рукописном репетиторе (имеются в виду те инструментальные голоса, которые оказались зафиксированы в репетиторе; это, как правило, верхний инструментальный голос и бас) и в оригинальной партитуре. Результаты сравнительного анализа, отраженные в таблице 3.2, позволили сделать следующие наблюдения:

1) Действующие лица – крестьяне – сменили имена на привычные русские: Blaise – Степан, Babet – Танюша, Louise – Анюта, Louis – Иван, Alix – Степанида, Mathurin – Матвей, Jacques – Яков, Pierre – Пётр. Для имён господ выполнена транслитерация: Comte d’Alville – граф Дальвиль и monsieur de Belval – господин Бельваль. Подобный перевод и транслитерация имён отразили особенное состояние русской культуры в рассматриваемый исторический период. Если крестьянство бытовало в среде исконно русской культуры, то аристократия была подвержена западному влиянию, на тот момент модному французскому.

2) Тональности, размер, динамика сохранены во всех номерах оперы.

3) Все инструментальные номера, по-видимому, исполнялись в соответствии с французским оригиналом, так как следов правки в инструментальных номерах не обнаружено ни в одном из источников.

4) Все вокальные партии в репетиторе записаны в ключе соль, тогда как в отдельных партиях в тех же ключах, что и во французском оригинале: сопрановом, теноровом и басовом. Это говорит о том, что исполнители театра графов Шереметевых владели чтением нот в различных ключах, а запись в скрипичном ключе в репетиторе выполнялась для облегчения репетиционного процесса.

5) Перевод разговорных диалогов почти точно воспроизводит написанное в оригинале: сохранены сюжет, мизансцены, последовательность действия, количество реплик героев и их соотношение с музыкальными номерами.

б) Последовательность выполнения русской копии музыкальных материалов, в том числе и репетитора представляется следующей. Сначала делалась копия отдельных инструментальных партий, а также нотного текста репетитора. Затем в экземпляр репетитора с готовым нотным текстом вносилась русская подтекстовка.

7) Поскольку перевод В. Г. Вороблевского не был эквиритмическим, то во время процедуры подтекстовки происходила правка вокальных партий: длительности укрупняли или, напротив, дробили (то есть вписывали ноты, дорисовывали хвостики и т. д., например, см. Табл. 3.2, примеры №3Ш.2-3 и др.). О том, что правка вокальных партий более поздняя, чем запись основного музыкального текста в репетиторе, свидетельствует и иной цвет чернил, которыми эта правка выполнена (Табл. 3.2, примеры №3Ш.3 и др.).

8) Из-за смены просодии вокальные партии редактировались. Как правило, использовались приёмы силлабизации тона (дробление крупной длительности на более мелкие), укрупнение длительности за счёт последующей ноты, иногда изменение ритмических группировок (замена ровного ритма пунктиром и, наоборот), а также смена характера подтекстовки: силлабического – на распев одного слога на два и более тонов, и наоборот – силлабизация распева.

а) Приём силлабизации тона – один из наиболее часто используемых, он встречается в разных вариантах. Например, в арии Анюты (№ 1) встречается:  $\text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  и  $\text{♩} \rightarrow \text{♩} \cdot \text{♩}$  (Табл. 3.2, примеры №1ФР.1 и №1Ш.3), см. также: Табл. 3.2, примеры: №1ФР.3 и №1Ш.5; №1ФР.4 и №1Ш.6 и т.д. В дуэте Анюты и Танюши (№ 3):

$\text{♩} | \text{♩} \cdot \gamma \rightarrow \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \gamma$  (ma | œur → лю | бов-ни-комъ) (Табл. 3.2, примеры №3ФР.3 и

№3Ш.2). Различные варианты находим в арии Якова (№ 5):  $\text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{♩} ; \text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{♩} ; \text{♩} \rightarrow \text{♩} \cdot \text{♩}$  (Табл. 3.2, примеры №5ФР.1 и №5Ш.1; а также примеры №8ФР.2 и №8Ш.2).

б) Изменение ритмической группировки встречается реже, чем остальные приёмы. В шереметевских редакциях опер других французских композиторов он использовался и вовсе в единичных случаях, то есть в редакции оперы Н.-А. Дезеда он встречается чаще, что, на наш взгляд, объясняется разными особенностями мелодического письма Н.-А. Дезеда, П.-А. Монсиньи и А.-Э.-М. Гретри. В арии Анюты (№ 1) находим пример замены ровного ритмического рисунка пунктиром:

$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{♩} \cdot \text{♩}$  (Табл. 3.2, примеры №1ФР.2 и №1Ш.4).

Показательно изменение ритмического рисунка в арии Стефаниды (№ 6). Одновременное использование приёмов силлабизации тона:  $\gamma \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} | \rightarrow \gamma \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \cdot \text{♩}$

и укрупнения длительности:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \rightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

привело, к сожалению, к утрате ритмического нюанса, явно ощутимого во французском оригинале – непрерывное, монотонное повторение ♪ рисует образ бранящейся женщины (Табл. 3.2, примеры №6ФР.1 и №6Ш.1). Пример обратного изменения ритмического рисунка с более разнообразного в оригинале на монотонный в русской версии встречается в куплете Степана в заключительном ансамбле первого действия (№ 7):

| ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ | ♪ ♪ | ♪ · ♪ | → | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ · ♪ | (Табл. 3.2, примеры №7ФР.7 и №7Ш.8).

- с) Многократно встречается и приём укрупнения длительности за счёт последующей ноты. Например, в дуэте Анюты и Танюши (№ 3) на словах «я не знаю для чего». Ниже приведена фиксация подтекстовки в репетиторе и то как она должна читаться:

♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ · ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ · ♪ | ♪ → ♪ · ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ · ♪ | ♪

й я = не зна = ю для = че = во я не зна-ю для че = во

(Табл. 3.2, примеры №3ФР.5 и №3Ш.4). Обращает на себя внимание подтекстовка первой доли фонемой [й], которая иллюстрирует восприятие его как полугласного.

- d) Приём распевания одного слога на два тона встречается регулярно. Силлабический характер подтекстовки создает одно ритмическое движение, а распев – иное. Так, например, в № 7 в оригинале распевание одного слога встречается на сильной доле такта как драматургический приём, чтобы сделать акцент на смысловом слове «tendre / нежный», в русской версии он теряется (Табл. 3.2, пример №7Ш.3).

9) Русская подтекстовка выполнена ко всем номерам оперы. Первоначально они подтекстованы фразами, точно совпадающими с приведёнными в старопечатном либретто. Но в ходе репетиций (или позднее) подтекстовка в вокальных номерах заменялась на более удачный вариант (он оказался зафиксирован только в нотных рукописных материалах).

10) Обновление подтекстовки осуществлялось разными способами:

- a) первый вариант текста подписан под вокальной строкой, второй писался над ней (Табл. 3.2, пример №1Ш.1, №2Ш.1 и др.);
- b) первоначальный текст подчищали бритвой, а новый писали поверх среза (Табл. 3.2, пример №7Ш.2, №7Ш.4, №9Ш.2);
- c) новый текст, внесённый на специальных полосках бумаги, наклеивали поверх первоначального (Табл. 3.2, пример №10Ш.1).

11) Первоначально делалась точная копия с оригинала. Затем, в ходе репетиций, вносились изменения. Как правило, это купюры или, напротив, добавления повторов в вокальных номерах (Табл. 3.2, пример №1Ш.2 и №9Ш.1). Подобная правка оказалась зафиксированной во всех инструментальных партиях одинаково.

12) Выполнялись купюры как частей номеров, например, в № 1 (Табл. 3.2, пример №1Ш.2) или в № 6 (Табл. 3.2, пример №6Ш.2), вероятно, в № 7 (Табл. 3.2, пример №7Ш.1), в № 9 (Табл. 3.2, пример №9Ш.1-2), так и целого номера: № 4 «Romance de Louis» (Табл. 3.2, примеры №4ФР.1 и №4Ш.1).

13) Работа над оперой осуществлялась в следующей последовательности: а) выполнялись точные копии музыкального текста всей оперы в виде репетитора, вокальных и инструментальных партий; б) параллельно осуществлялся перевод на русский язык текста либретто; в) текст либретто вписывался в изготовленные вокальные партии и репетитор; г) в ходе репетиций подтекстовка улучшалась; д) выполнялись купюры и добавлялись повторы в вокальных номерах; е) изменения вносились и в инструментальные партии.

14) Кустоды в репетиторе и в рукописной партии первой скрипки свидетельствуют, что текст разговорных диалогов во время постановки оперы совпадал с напечатанным в русском либретто, за редким исключением (Табл. 3.2, пример №6Ш.3).

15) Партия главного героя Матвея в русской редакции сокращена за счёт того, что его куплеты поют Иван и Анюта, тем самым вместо Матвея на первый план выводится Анюта (в исполнении Прасковьи Жемчуговой) и её жених Иван (Табл. 3.2, примеры №9Ш.3-6).

16) Тесситурные изменения в вокальных партиях единичны. Например, в дуэте Анюты и Танюши (№ 3), когда изменён восходящий ход на  $c^3$  у сопрано (тон  $h^2$  встречается неоднократно), выполнена купюра и преобразован финал. Новый музыкальный текст при этом наклеен поверх первоначального (Табл. 3.2, примеры №3ФР.6 и №3Ш.5).

Несмотря на кажущуюся на первый взгляд близость русской версии оперы «Три откупщика» оригиналу, в шереметевской редакции произведение оказалось явно русифицированным, как по причине перемены имён, так и за счёт изменения просодии и преобразований, вызванных ею. Так что происходящее на сцене воспринималось как образец идеальной жизни в русском имени. Хорошая сохранность нотных материалов русской версии в фондах позволяет считать реконструкцию шереметевского спектакля возможной.

### 3.3. «Алина, Королева Гольконская» Пьер-Александра Монсиньи

Премьера оперы у графов Шереметевых состоялась 10 / 21 декабря 1786 года в московском театре на Никольской улице (Рис. 14). Эта дата указана в издании старопечатного переводного либретто «Сокращение оперы Царицы Голкондской»<sup>266</sup>. При этом в графской описи упоминаются 104 экземпляра этого издания (Москва, 1786) [187, с. 416], либретто на русском языке «Царица Галконская, въ 3-х дѣйствіяхъ» (Москва, 1786) [187, с. 406]. Л. А. Лепская называет переводчиком Ивана Герасимовича Рахманинова (1752 – 1807), но в картотеке ГПИБ переводчик не указан, а только автор французского либретто – М.-Ж. Седен. Известно, что И. Г. Рахманинов перевёл с французского языка сказку (1761) Станислас-Жана де Буффлёра (1738 – 1815): «Королева Голкондская. Переводиль съ Французскаго языка И. Р. Въ Санктпетербургѣ 1780 года»<sup>267</sup>. Эта сказка о превратностях судьбы и неизменности чувств послужит основой для оперного либретто неоднократно<sup>268</sup>, но первой стала именно опера П.-А. Монсиньи на либретто М.-Ж. Седена. Действие в опере начинается с того момента, когда Алина уже стала Королевой, как сказано в сказке шевалье де Буффлёра, «самой цветущей страны Азии» [250, с. 31]. Несомненно, этот образ должен был вызывать у русского читателя прямые аналогии с царствующей Императрицей.

Летом 1787 года ожидался визит Екатерины II в усадьбу Кусково в ходе торжеств по случаю 25-летия её царствования. К торжествам готовились задолго. К приёму Императрицы

<sup>266</sup> В Каталоге, составленном Л. А. Лепской, упомянуто это издание: «Сокращение оперы Царицы Голкондской. Слова г. Седена. Музыка г. Монсиньи. В первой раз представлена на театре Его Сиятельства Графа Петра Борисовича Шереметева, собственными его певицами, певцами, танцовщицами и танцовщиками, Декабря 10 дня 1786 года. М., тип. С. Пономарева, 1786», – также отмечено, что экземпляр хранится в ГПИБ [162, с. 55]. На карточке в ГПИБ (фонд находился на консервации) указано: «Сокращение оперы Царицы Голкондской. – М.: Б. и., 1786. Фонд: КХ, Шифр: Г 34 4/241, Инв.№ 1374341» [84].

<sup>267</sup> Сказка вошла в издание: Буффлер, С. Ж. (де) Колесо щастия, или Собрание некоторых повестей, заключающих в себе доказательства, что жизнь человеческая подвержена многим неожиданным превратностям (Санктпетербург: [Тип. Рахманинова], 1788. [5], 197 С.) Оно включает: 1) «Опасность быть весьма мудрым» (С. 1-88); 2) Повесть «Пустынники» – перепечатанная под новым заглавием сочинение С. Буффлера «Королева голкондская» в переводе И. Г. Рахманинова (С. 89-156); 3) «О различии судьбы человеческой, восточная повесть» (С. 157-197). Экземпляр хранится в Музее книги РГБ.

<sup>268</sup> На этот сюжет напишет оперу не только П.-А. Монсиньи (1766), но и Ф.А. Бервальд (1864), А.-М. Бертон (1803), Ф.-А. Буальдѣ (1804), Г. Доницетти (1828), В. Рауцини (1784), И.А.П. Шульц (1787) [429, с. 586].

собирались приурочить и открытие нового театра (Рис. 15 – 16, Рис. 18). Владельцы стремились показать все возможности новой сцены – как перемену декораций, так и большее пространство, позволяющее представлять балет и, как надеялся граф Н. П. Шереметев, полностью музыкальные спектакли (оперы с речитативами, оперы-балеты) из репертуара парижской Королевской академии музыки. Пространство сцены оказалось всё же недостаточно большим. Из переписки с Иваром известно, что граф Н. П. Шереметев отдавал предпочтение опере Антонио Сальери «Данаиды» (1784). Музыкальная трагедия в пяти действиях имела успех у парижской публики, на которую произвели впечатление красочные декорации, но также и массовость постановки. Хор и балет в опере потребовали привлечения невиданного по тем временам количества исполнителей. Именно массовые сцены не могли быть реализованы в условиях камерного театра в Кускове. Потому выбор пал на произведение из репертуара все той же парижской Королевской академии музыки, требующее богатой постановки, но более раннее. В шереметевской редакции «Алины...» обращает на себя внимание, что в отличие от общепринятых случаев, когда при переводе на другой язык оперы с речитативами превращались в оперы с разговорными диалогами, сначала старались по возможности речитативы сохранить – в первоначальном варианте они почти все подтекстованы (см. ниже).

Перед графом Петром Борисовичем и его сыном, действительно, стояла дилемма каким спектаклем поразить Императрицу, чтобы доставить ей удовольствие. Можно предположить, что именно этот поиск обусловил постановки с разницей в год на сцене домашнего театра на Никольской улице двух опер, в которых есть яркая роль главной героини. Речь идёт о «Браках самнитянь» Гретри (1785) и о «Королеве Гольконской», премьерная, можно сказать репетиционная, постановка которой осуществлена у графов Шереметевых в конце 1786 года. До торжественного приёма Императрицы оставалось ещё полгода – время достаточное, чтобы довести спектакль до совершенства.

Премьера героического балета в трёх действиях «Aline, reine de Golconde» [94] П.-А. Монсиньи состоялась 15 апреля 1766 года на сцене парижской Королевской академии музыки. Это полностью музыкальный спектакль – опера с речитативами, в которой высока доля балетов (см. Раздел 1.1.5). В 1771 году для постановки на сцене Королевской оперы в Версале авторами подготовлена вторая редакция произведения. Эта версия известна как «Опера Королева Голконды» [95]. Заметим, что в графской библиотеке имелись оба варианта французского либретто: № 3621 [187, с. 134] и № 3742 [187, с. 141]. Именно вторая редакция легла в основу русской версии. Этим фактом объясняется, что на титульных листах двух первых актов шереметевской редакции написано: «Опера Королева Гольконская в трёх действияхъ» [23; 24].

«Алина» – это сказка, в которой парадная пышность придворной жизни сопоставляется с пасторальной простотой и отдается предпочтение последней. В соответствии со вкусами



русского классицизма XVIII века акцент в отечественной культуре делался на героике и героизации исторических личностей. В качестве спектакля-подарка Императрице рассматривались две выше названные оперы. Несмотря на возможность представить Царицу в по-восточному пышной обстановке, всё же галантный сюжет меньше подходил торжествам, чем героическая комедия, ставшая в русской редакции героической оперой. В ней оказалось нужных аналогий значительно больше – ей и было отдано предпочтение (см. Главу 4).

Показательно, что оба эти произведения в шереметевской редакции значительно преобразились. В архивных фондах сохранились нотные материалы к первым двум действиям каждого из них. Это позволило, с одной стороны, оценить степень трансформации шереметевской версии каждой из опер по отдельности, а с другой – сопоставить характер трансформаций в этих двух русских редакциях, которые разделяет всего один год и которые были выбраны с одной целью – подготовить парадный спектакль в честь Императрицы.

В ходе исследования сопоставлены французские и русские материалы к опере «Алина, Королева Гольконская». Результаты сопоставления представлены в Таблице 3.3. Для сравнительного анализа использованы французская гравированная партитура (1774) [71] (в графской библиотеке хранился рукописный экземпляр в трёх томах – №№ 299 – 301 [187, с. 526]), рукописная копия заключительной ариетты Королевы из второй редакции [47], французские старопечатные либретто [94; 95] и русские рукописные нотные материалы, сохранившиеся в шереметевском фонде Кабинета рукописей РИИИ. Речь идёт о двух отдельных томах (альбомного формата) русской редакции – в виде репетитора сохранились первый и второй акты оперы [23; 24] – и отдельной ариетты Королевы в виде партитурной рукописи [40].

Том второго действия сохранился во владельческом голубом картонном переплёте с фрагментом красного кожаного корешка. На нём читается надпись: «Алина, Королева Гольконская». На внутренней стороне передней крышки имеется экслибрис: «Изъ книгъ Графа Николая Петровича Шереметева. Шкафъ СЛ. Полка 2. №1748». В томе первого действия на внутренней стороне передней крышки переплёта написано: «Опера Царица Голкондии Кашина<sup>269</sup>». Эта надпись позволяет предположить причастность Данилы Никитича к русской редакции оперы. На момент премьеры оперы в графском театре в 1786 году, ему – ученику Джузеппе Сартти – было 16 лет. Вероятнее, что Николай Петрович обращался за помощью в музыкальной редакции к Дж. Сартти (который также обучал музыке Степана Аникиевича Дегтярева, 1766 – 1813), а тот что-то поручил своему ученику. Других данных, чтобы достоверно

<sup>269</sup> Данила Никитич Кашин (1770 – 1841) – русский композитор из крепостных, ученик Джузеппе Сартти (1729 – 1802), воспитанник генерала Гаврилы Ильича Бибикова (1746 – 1803).

определить автора русской музыкальной редакции, не обнаружено. Можно предположить, что в работе над ней принимало участие несколько человек.

В ходе сопоставления исследуемых материалов сделаны следующие наблюдения.

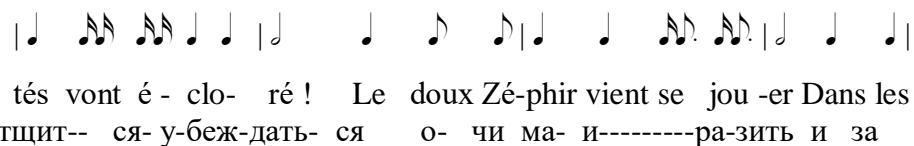
1) Как и во всех шереметевских репетиторах вокальные партии записаны в скрипичном ключе. Вероятно, это делалось для облегчения репетиционного процесса. Как указывала Н. А. Елизарова, Николай Петрович сам любил репетировать с певцами, играя им на клавишине или виолончели [130].

2) Порядок подготовки русской версии таков же, как и при работе над другими операми французских композиторов. Сначала выполнили точную копию всего музыкального текста, а затем в него внесли русскую подтекстовку. Первоначально она сделана почти ко всем вокальным номерам, в том числе и речитативам (за редким исключением).

3) В ходе репетиций партитура ощутимо редактировалась; переводной текст либретто дорабатывался, подыскивался новый, более удачный вариант. Второй вариант подтекстовки писали на специальных полосках бумаги, а потом их клеивали в уже существующую копию поверх первоначального текста.

4) Особенности мелодического письма П.-А. Монсиньи объясняют высокую степень сохранности ритмического рисунка оригинала в конечных вариантах вокальных партий при перетекстовке.

5) Смена просодии объясняет использование иногда приёмов замены силлабики распевом, как например, в арии Сен-Фара из первой сцены II д.:



tés vont é - clo- ré ! Le doux Zé-phir vient se jou -er Dans les  
тщит-- ся-у-беж-дать-ся о-чи ма-и-----ра-зить и за

и, наоборот, силлабизации распева (см. Табл. 3.3, пример №20Ш.2). Подчеркнем ещё раз, что простота мелодического стиля Монсиньи, позволила сохранять «французскую музыку» и в русских редакциях.

б) Больше всего редактировались речитативы. Не все речитативы сокращены и заменены на разговорные диалоги. В некоторых из них сделаны купюры. Другие же, напротив, стали облигатными, либо заменены на иные. В этом видно стремление сохранить жанр и как можно больше музыки французского оригинала, в отличие от редакции оперы «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо или немецкоязычных редакций опер французских композиторов (рассмотренных на примере произведений Гретри). В последних отразилась общепринятая европейская норма редакции оперы при переводе – когда опера с речитативами превращалась в оперу с диалогами. Конечно, и в «Алине» часть речитативов сокращена (прежде всего, речитативы сессо) и заменена на разговорные диалоги.

В качестве примера рассмотрим четвёртую сцену I д.: первый речитатив *secco* Королевы и Зелисы сначала полностью подтекстовали, а потом перечеркнули и оставили указание: «нету». В последующем *Recitatif mesuré* Королевы сделана купюра (тт. 9-14). Ария Королевы (Царицы) сохранена целиком. Речитатив *secco* Зелисы и Королевы первоначально подтекстован, затем перечеркнут, написано: «ненада». Потом «ненада» перечеркнули и подписали: «другой [речитатив] с галасами», то есть с инструментальными партиями. Ария Королевы (*Amogoso*) с пометкой: «Есть». Речитатив *secco* Королевы и Зелисы не подтекстован, крестообразно перечёркнут и подписано: «Ненада». Ария Королевы (*Andante poco lento*) подтекстована без изменений в вокальной партии (Табл. 3.3, примеры №№8ФР – 11ФР, 8Ш – 11Ш).

7) Неожиданным по сравнению с шереметевскими редакциями других опер французских композиторов стало удаление балетов или их замена на другие. Исключение составляют Рондо и Гавот из третьей сцены II д. Данные источника позволяют предположить:

- а) Сначала скопированы все балеты. Эти номера записаны в виде репетитора, в котором две инструментальные строки тождественны оригинальным французского издания 1774 года.
- б) Затем произведена замена. Так в заключительной седьмой сцене I д. завершающий номер сначала полностью записали, а потом вверху листа карандашом написали: «балеты савсмь другия» (Табл. 3.3, пример №16Ш.4). К сожалению, в материалах русской версии нот вставных балетов нет.
- в) Исключение, как уже говорилось, составили Рондо и Гавот из третьей сцены II действия.
- д) Объясняется эта правка, скорее всего тем, что во второй французской версии эти номера также менялись, и, вероятно, были присланы Иваром в рукописном виде позднее. Как уже говорилось, вторая редакция оперы для показа её в Придворном театре в Версале 16 мая 1771 года выполнена самим П.-А. Монсиньи. Часть внесённых изменений нашли отражение во французском либретто, изданном в 1772 году, после того как в обновлённом виде опера стала представляться на сцене парижской Королевской академии музыки [95]. С другой стороны, причиной замены и сокращения танцев могли быть и более скромные возможности графского театра, чем в парижской Королевской академии музыки.
- е) Могли танцы добавляться и «русскими» редакторами из других источников. Может быть они заимствованы из других опер французских композиторов, в том числе Монсиньи, ноты которых имелись в графской библиотеке, а сами оперы не ставились, или из каких-то ещё произведений. Также в свидетельстве о торжественной постановке оперы «Браки самнитянь» упоминаются балеты (см. Главу 4). В самой опере балетов нет, но это могли быть номера, например, из «Алины» или вовсе другие (до настоящего момента подтверждающего документального свидетельства не обнаружено).

8) Во время репетиций делались купюры и в вокальных номерах: как целых номеров, так и их частей. Подготовленный текст (нотная запись и русская подтекстовка) перечеркивался (старницы целиком вертикальной чертой или крест-накрест) или заклеивался.

9) Нумерация проводилась несколько раз. Последний вариант «правильных» номеров наклеили поверх всех предшествующих правок на отдельных полосках бумаги (в настоящее время они большей частью отклеились).

10) Но есть в русской редакции и важные элементы, отсутствующие в гравированной партитуре. Речь идёт о мелких исправлениях ошибок в инструментальных партиях, а также о добавлениях в партии Алины (её исполняла Прасковья Ивановна Жемчугова). В арии из четвёртой сцены I д. выписана каденция (она заучивалась исполнительницей вместе с партией, а не импровизировалась во время исполнения) (Табл. 3.3, пример №8Ш.2). Самым же примечательным является добавленный номер – ариетта Королевы [40] или ария Царицы для третьего, не сохранившегося в архивных фондах, действия (Табл. 3.3, примеры №32ФР.1-3). В гравированной партитуре его нет. В фондах BNF есть схожий рукописный экземпляр этого номера [47]. Отличием этих двух копий является то, что во «французском» экземпляре (на 18 страницах) флейтовая партия не выписана на отдельной строке, а в «русском» (на 20 страницах, 19 из которых с музыкальным текстом) – выписана. Это последний вокальный номер второй версии – ария исполнялась во французских постановках (вслед за ней шёл общий контрданс, на котором опера заканчивалась) [95, с. 59]. Такой торжественный финал несомненно был необходим и в России для чествований Императрицы.

11) Есть ещё один добавленный номер Allegretto «О выборе любви не должно никогда здесь сожалеть...» (сцена четвёртая II д.). По-видимому, также происходит из второй французской редакции. Представлен в виде репетитора. Это ария в трёхчастной форме АВА' без инструментального вступления следует сразу после речитатива (Табл. 3.3, пример №26Ш.3).

12) Приведённые примеры – это документальные свидетельства того, что часть, и иногда весьма значимую часть, нотных материалов Ивар высылал в рукописном виде, сопровождая их комментариями, чтобы на графской сцене спектакли шли, как в Париже.

13) Несмотря на стремление перенести французский музыкальный спектакль на русскую землю с минимальными искажениями, оперы в русских версиях преображались и русифицировались. Одним из приёмов стало сокращение или купюры. Так и присланная заключительная ариетта исполнялась не целиком, но лишь в нескольких фрагментах. Её текст в форме АВА' (208 тактов), как уже говорилось, записан на 19 страницах. Вокальная партия в диапазоне  $c^1$  –  $c^3$  изобилует фиоритурами и требует от исполнительницы высокого уровня технического мастерства. Купюра в тексте обозначена красным карандашом (музыкальный текст перечёркнут). В результате оставлены: инструментальное вступление целиком (тт.1-17) и третий

раздел (А') с большой купюрой (тт.138-175). Итак, сокращены первый и второй разделы (тт. 18-103), а восемнадцатилетняя Прасковья Ивановна исполняла только фрагмент третьего раздела (тт.103-137 и 176-208), то есть из всего французского текста [95, с. 59] в русской версии исполняли в переводе только одно четверостишие (Табл. 3.3, примеры №32ФР.2 и №32ФР.3).

Подытоживая сказанное выше, подчеркнём ещё раз: шереметевская редакция «Алины, Королевы Гольконской» оказалась сокращённой. Число музыкальных номеров меньше, чем во французском оригинале. Из переписки графа Шереметева с Иваром известно, что тот выслал не только ноты и либретто этой оперы (февраль 1786 года), но и эскиз декораций (июль 1786 года) [130, с. 397, 411, 418]. Несомненно, оперу готовили к торжественному приёму, но благодаря своему героическому характеру другое произведение – «Браки самнитянь» (см. Главу 4) лучше подошло для праздника, чем история о любви крестьянки, ставшей королевой.

Тем не менее, учитывая изображение придворных церемоний, возникают аналогии с царствовавшей Императрицей Екатериной II, что делает предложение исторической реконструкции этого спектакля перспективным. Во-первых, это возможность представить русскую версию последней четверти XVIII века полностью музыкального спектакля из репертуара именно парижской Королевской академии музыки. Во-вторых, редакция, взятая за основу московской, делалась для показа в Королевской опере Версаля, а останковский театр, как уже говорилось, создавался во многом с учетом опыта строительства версальских театров. Поэтому несмотря на то, что этот музыкальный спектакль графы Шереметевы представили сначала на Никольской улице, а затем, по-видимому, в Кускове, именно музей-усадьба Останкино – единственно сохранившийся из театров графов Шереметевых – подходит для подобной реконструкции. Описания реквизита к спектаклю, как указывает Л. А. Лепская, сохранились в «Описи селу Кускову»<sup>270</sup>. В случае реконструкции подспорьем могут стать и сохранившиеся в фондах BNF эскизы театральных костюмов (Рис. 20 – 23) и декораций (Рис. 24) к французской постановке. Таким образом, для репертуара театра в Московском музее-усадьбе Останкино к открытию после реставрационных работ, на наш взгляд, можно рекомендовать шереметевскую редакцию «Алины, Королевы Гольконской» П.-А. Монсиньи как пример музыкального спектакля екатерининского времени.

<sup>270</sup> РГИА. Ф. 1088. Оп. 9. Д. 770. Л. 423об., 481об., 553, 555об. [162, с. 55].

### 3.4. «Аземия» Николя-Мари Далеирака (д'Алейрака)

Постановка оперы «Аземия / Аземія, или дикія»<sup>271</sup> в театре графов Шереметевых на основе архивных данных датирована Л. А. Лепской периодом 1788 – 1790 годов [162, с. 54]. Но поскольку либретто и партитура высланы Иваром лишь в конце 1788 года [130], а 30 ноября / 11 декабря 1788 года скончался старый граф Пётр Борисович Шереметев и во время годовичного траура спектаклей не было, то справедливо предположить, что постановка осуществлена не ранее, чем в конце 1789 года. Премьера оперы «Аземия / Azémia» Н.-М. Далеирака на либретто шевалье Огюст-Этьен-Ксавье Пуасона де ла Шабосьера (August-Etienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière, 1752 – 1820) на сцене Придворного театра в Фонтенбло состоялась 17 октября 1786 года. Эта дата премьеры также указана в комментарии к фрагменту черновой рукописи партитуры оперы из фондов BNF [41]. Как известно, в этом произведении всего одна женская роль – главной героини. Указанная рукопись свидетельствует, что первоначально она звалась Оливией (Olivia), а затем это имя было заменено на Аземию (Azémia). Скорее всего это экземпляр первой редакции оперы: сохранились разрозненные черновые листы партитуры из разных номеров, музыкальный текст которых часто не совпадает с представленным в гравированной партитуре 1787 года [61]. Либретто первой редакции издано в 1786 году с заголовком: «Аземия, или новый Робинзон, опера с разговорными диалогами; или музыкально-комический роман, в трёх действиях, в стихах, с ариеттами / Azémia ou Le nouveau Robinson, opéra-comique; ou roman lygi-comique, en trois actes, en vers, mêlé d'Ariettes» [91].

Роман Даниэля Дефо «Жизнь, необыкновенные и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего 28 лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки близ устьев реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами; написанные им самим» был весьма популярен во Франции и спровоцировал появление опусов робинзонады в том числе и в музыкальном театре. Однако в опере с разговорными диалогами Н.-А. Далеирака оказалось мало общего с английским романом-аллегорией. И для постановки на сцене Театра итальянской комедии авторы выполнили новую, вторую редакцию.

---

<sup>271</sup> В сохранившихся нотных материалах шереметевской редакции опера названа «Аземия», поэтому решено использовать именно этот вариант написания названия. В известном старопечатном либретто значится: «Аземія, или дикія» [77]. Это название приведено в качестве второго варианта.

Премьера прозаической комедии с ариеттами «Аземия, или Дикари / *Azémia ou les sauvages*», состоялась 3 мая 1787 года. В том же году вышла в свет её гравированная партитура [61], отдельные инструментальные партии и либретто [92], в предисловии к которому автор отмечает, что написал это произведение под впечатлением от «Бури» В. Шекспира и «Робинзона Крузо» Д. Дефо. Именно эта версия легла в основу шереметевской редакции.

В архивных фондах Кабинета рукописей РИИИ сохранилась только партия Едоина: тетрадка с большинством номеров [2] и отдельно заключительный номер в ином варианте [3]. В описи графской библиотеки указывалось на наличие либретто, партитуры и инструментальных партий [187, с. 141, 408, 533, 564]. Сравнительный анализ русской версии и оригинала оказалось возможным провести лишь для выше названной партии Едоина.

В фонде рукописей РГБ хранится сводная партия певцов русской редакции оперы «Аземія» из фонда Апраксиных [4]. По данным В. В. Фёдорова, в Петровском театре опера ставилась в 1803 году в переводе В. А. Левшина [224, с. 55]. Издание переводного либретто В. А. Левшина датируется 1796 годом [77]. В пользу версии, что в РГБ хранятся материалы постановки усадебного театра Апраксиных, говорят подписанные латинскими буквами имена исполнителей: «*Azémia – Nodejda* [Надежда], *Prosper – Grussa* [Груша], *Edoen – Jacoff*, *Achinson – Gulajoff*, *Alvar – Raman*, *Fabrizi – Malacoff*, *Officar – Lavrussa* [Лавруша]» [4, л. 1]. Обращает внимание, что партия героя-любовника, как и в шереметевских редакциях опер «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо и «Люсиль» А.-Э.-М. Гретри, исполнялась девицей. Этот факт подтверждает сделанный ранее вывод, что замена тенора на сопрано была характерна для московских редакций французских опер, особенно в школьных и частных, домашних постановках.

В каталоге Л. А. Лепской в качестве переводчика шереметевской версии оперы также указан В. А. Левшин [162, с. 54]. Но сопоставление русских подтекстовок в партии Едоина из шереметевского фонда и в материалах версии из фондов Апраксиных, а также переводной текст старопечатного либретто [77] показывает, что у Шереметевых был выполнен собственный перевод. Для примера приведём текст первой арии главного героя – «Едоина» (шереметевская версия) [2, л. 43-44] или «Эдозня» (перевод В. А. Левшина) [77, с. 194-195]:

Шереметевская версия	Перевод В. А. Левшина
Я любя тебя о! Дщерь драгая	Въ бѣдствѣ семь, о дщерь драгая!
Нещастьи всѣ забыты мной.	Мнѣ отрада вся тобой.
На семь свѣтѣ живу желая	Естьли жилъ я такъ страдая,
Доставить весь пакой.	То хранить чтобъ твой покой.
Безъ ужаса взираеть	На сіе уединенье
На жилище маіо	Ты взираешь не стена;

Во мнѣ щастье считаешь	Свѣтъ тебѣ я, утѣшенье:
Пакой мне весь храня.	Ты сама тожь для меня.
Когдаж воспоминанья люты	Естьли мысль о потопленьѣ
Начнут терзать духъ весь	Придетъ духъ мой возмутить,
Спѣшу втѣ горестни минуты	Я ищу во обозренье
Стабой прогнать всю грусть маю	Лишь съ тобой поговорить.

Вероятно, шереметевская версия перевода принадлежит В. Г. Вороблевскому. Такой вывод сделан, потому что многие оперы у графов Шереметевых шли именно в его версиях, тогда как для постановок Петровского театра к этому же произведению иногда делали новую версию. Как например, опера П.-А. Монсиньи «Дезертир» у графов Шереметевых шла в переводе В. Г. Вороблевского, а в Петровском театре – В. А. Левшина.

Успех парижской постановки во многом был обязан и смелому костюму госпожи Дюгазон, в котором она вышла на сцену в роли Аземии (Рис. 5) (см. Раздел 1.1.6). Спустя годы, французский романист, драматург и либреттист Шарль Поль де Кок (1793 – 1871) в одном из фельетонов упомянет «Аземию», предлагая привлечь публику анонсом, что исполнительницы всех женских ролей выступят в костюмах дикарок [338]. Понимали шутку только те, кто слушали эту оперу с диалогами – в ней всего одна женская роль. Но и одной «дикарки» с прекрасным голосом было достаточно для привлечения публики. В «Описи Селу Останкову» (1809 – 1810) упоминаются лишь фрагменты декораций: «Отъ Оперы Аземіи. Отъ горы штукъ обтянутых холстомъ и расписанныхъ три» [55, л. 175]. Несомненно, экзотизм обстоятельств послужил одной из причин обращения к этой опере. Но есть и ещё одно объяснение выбора, сделанного графом Шереметевым. Главная тема этого произведения – возможность брака между девушкой простого и юношей благородного происхождения.

Сравнительный анализ сохранившихся нотных материалов шереметевской версии с исходными французскими выявил некоторые преобразования в русской редакции. Они представлены в Таблице 3.4. В результате сделаны следующие наблюдения.

- 1) Вся партия записана в виде одной подтекстованной вокальной строчки в басовом ключе, тогда как в оригинале партия героя записана в теноровом ключе (Табл. 3.4, примеры №1ФР.1 и №1Ш.1).
- 2) Встречается тесситурная правка (Табл. 3.4, примеры №1Ш.1, №7Ш.3). Вероятно, исполнялась баритоном.
- 3) Оригинальные тональности сохранены во всех номерах партии.
- 4) Первоначально выполнена русская подтекстовка ко всей партии. В ходе репетиций внесена правка: а) снятие целых номеров (Табл. 3.4, примеры №2Ш.1, №7Ш.2, №12Ш.1); б)



замена целых номеров или их фрагментов: (Табл. 3.4, примеры №4Ш.2, №7Ш.3); в) замена речитативных сцен «речами» (Табл. 3.4, пример №7Ш.3).

5) Нумерация, проставленная в партии, позволила выявить, что из пятнадцати музыкальных номеров французской версии в русской редакции исполнялись только двенадцать: сокращено три ансамбля (Табл. 3.4, примеры №2ФР.1, №7ФР.1, №8ФР.1).

6) Видимо, первоначальные копии отдельных вокальных партий изготавливались одновременно с копиями инструментальных партий. Внесённая в них правка отражает последний – исполнявшийся на русской сцене вариант.

7) Из-за смены просодии использованы следующие приёмы: а) силлабизация тона; б) замена ноты паузой; в) замена силлабики распевом.

8) Последний ансамблевый номер (№ 12 в шереметевской редакции) отличался от оригинальной версии. Сначала он был записан с русской подтекстовкой под № 15, затем в партии заклеен вертикальной полосой бумаги. После перечеркнутого фрагмента подклеен лист с «№12 Сого Едоинь» (партия Едоина в заключительном ансамбле – Хоре). На тот же текст русского либретто представлен иной музыкальный текст. В той же тональности D-dur, но с другим размером и другим мелодическим рисунком (Табл. 3.4, пример №12Ш.2). Возможно, заключительный хор написан специально для постановки в театре графов Шереметевых.

9) Заметим, что среди неатрибутированных нот шереметевского собрания Кабинета рукописей РИИИ были идентифицированы несколько листов с фрагментом партии Едоина [3]. По всей вероятности, это один из вариантов заключительного номера оперы. В тональности B-dur и с исправленным вариантом подтекстовки: «Насталь для насъ блаженной часъ...». Но представляется более вероятным, что исполнялся вариант, представленный в общей тетради партии (Табл. 3.4, пример №12Ш.2).

В заключение ещё раз подчеркнём, что в шереметевской версии опера «Аземия / Аземія» Н.-М. Далеярака представлялась в сокращённом виде с заменой музыкальных номеров. Малая сохранность материалов именно шереметевской версии этого произведения позволяет предложить реконструкцию по партии Едоина одного или нескольких фрагментов в рамках костюмированных концертов или музыкальных экскурсий.

### 3.5. «Роза и Колась» Пьер-Александра Монсиньи

Дата премьеры этой оперы в театре графов Шереметевых не известна. В журнале «Российский магазинъ» (1792) Федора Осиповича Туманского (1757? – 1810) в описании главного ежегодного праздника в усадьбе Кусково 1 / 12 августа – Спаса Всемилоделивого, когда русский православный мир вспоминает о Крещении Руси – есть упоминание о том, что две оперы «играны были» на Воздушном театре и одна из них – «Роза и Колась» П.-А. Монсиньи [186, с. 506]. Как уже говорилось в разделе 2.3, частные праздники или гуляния, устраиваемые знатно в городских домах и загородных усадьбах, стали характерным явлением русской культуры последней четверти XVIII века. В числе лучших признавались бесплатные у графов Шереметевых. В 1792 году гуляло на таком празднике несколько тысяч человек [192, с. 35; 223, с. 332] с утра и до трёх – пяти часов ночи. В свидетельстве современников говорится, что за день публике предложили всего пять разных спектаклей. Два, как говорилось, – на открытом воздухе.

Воздушный (зелёный) театр в Кускове – атрибут садово-паркового искусства XVII – XVIII веков<sup>272</sup> – строился с конца 1750-х годов. Как указывала Н. А. Елизарова, представления на нём стали устраивать с 1763 года [130]. В шереметевском фонде РГИА хранится «Экспликация к плану Кускова и Вишнякова» 1763 года<sup>273</sup>, в которой воздушный театр описан. В фонде архитектурной графики ММУО есть уникальный документ – копия с чертежа Алексея Фёдоровича Миронова (1745 – 1808) «Планъ увеселительному дому и саду села Кускова лѣжащаго отъ Москвы въ 7 верстахъ къ востоку, принадлежщаго Его Сиятельству Графу Петру Борисовичу Шереметеву. Сочинень 1782 года»<sup>274</sup> (Рис. 25). Экспликация и план дают

---

<sup>272</sup> Сама традиция театров на открытом воздухе восходит ещё ко временам Античности. В каждую последующую эпоху устройство представлений на открытом воздухе приобретало новые характерные черты. Речь идёт как о «площадках», так и о предлагавшихся произведениях, составе артистов, музыкантов и, конечно, публике. Воздушный театр встречался и в ренессансных итальянских парках, но большее влияние на русские усадебные парки XVIII века оказала французская мода. Речь идёт о создании регулярного французского парка в Версале под руководством ландшафтного архитектора Андре Ленотра (1613 – 1700). С 1664 года в садах Версаля Людовик XIV начал устраивать театрализованные представления и зрелища. После смерти Людовика XIV в 1715 году французская аристократия старалась перебраться из Версаля в свои собственные резиденции. Там устраивали весёлые собрания на открытом воздухе, получившие название «галантный праздник / la fête galante» (эта традиция сохранялась вплоть до начала 1770-х годов).

<sup>273</sup> РГИА. Ф. 1088. оп. 17. д. 47. 5 л.

<sup>274</sup> ММУО. Фонд Архитектурная графика. Ч-857 / КП-9152.

представление об устройстве этого театра<sup>275</sup>, рассчитанного на приём 80-100 почётных гостей – остальные следили за представлением с дорожек парка и слушали отовсюду, куда доходил звук.

Итак, на празднике 1792 года представлено две французские оперы с разговорными диалогами в переводе на русский язык. Оба произведения уже были хорошо знакомы московской публике, так как входили в репертуар московского Петровского театра (см. Раздел 2.3.4). Речь идёт о «Говорящей картине» Гретри (см. Раздел 2.3.5) и одноактной комедии «Роза и Колась»<sup>276</sup> Монсиньи на либретто М.-Ж. Седена в переводе на русский язык М. В. Сушковой.

Премьера московской версии «Розы и Коласа» состоялась 18 / 29 августа 1784 года в новом «воксале» у Таганской площади (там после спектакля устраивали бал или маскарад). По данным В. В. Фёдорова, эта опера, как и «Говорящая картина» Гретри, оставалась в репертуаре Петровского театра вплоть до 1800 года [224, с. XVI, 9, 16]. Но сохранившиеся в шереметевских фондах нотные материалы русской редакции «Розы и Коласа» [25] свидетельствуют, что на Воздушном театре в Кускове постановка осуществлялась артистами графа Н. П. Шереметева.

В Париже премьера «Розы и Коласа / *Rose et Colas*» состоялась на сцене Театра итальянской комедии 8 марта 1764 года. Трогательная комедия полюбилась публике далеко за пределами Франции. Популярность оперы объясняется и доступностью исполнения. В ней всего пять действующих лиц – ровно столько было лучших исполнителей-певцов в театре графа Н. П. Шереметева. Их имена указаны вверху первых листов музыкальных номеров: «Боби / Арина [Ирина Яхонтова (Калмыкова)]» [25, л. 13], «Aria Григория [Ямпольского] / Матюринь» [25, л. 22об], «Роза – Параша [Прасковья Жемчугова], Колась – Андрей [Новиков]» [25, л. 58об].

Сохранившиеся нотные материалы в шереметевском фонде Кабинета рукописей РИИИ [25 – 28], а также в фонде Письменных источников Московского музея-усадьбы Останкино [29] показывают, что русская версия «Розы и Коласа» близка к оригинальной французской. Для постановки в Петровском театре М. В. Сушковой выполнен эквиритмический перевод либретто.

В ходе репетиций в шереметевском театре русская подтекстовка вокальных партий в этом произведении иногда (редко) правилась. Надо заметить, что практика правки русской подтекстовки с заменой на более удачный вариант очень характерна для шереметевских редакций опер. При этом новый вариант перевода либо вносился над нотной строкой вокальной партии, либо он писался на специальных полосках бумаги, которые затем наклеивали поверх старого варианта текста. В «Розе и Коласе» такой правки намного меньше, чем в других шереметевских версиях французских опер. С одной стороны, этот факт свидетельствует о

<sup>275</sup> См. подробнее: 209.

<sup>276</sup> Наличие оперы в репертуаре шереметевского театра подтверждают архивные данные, упоминаемые Л. А. Лепской в каталоге [162, с. 77-78].

высоком качестве перевода, выполненном М. В. Сушковой. С другой – дело и в более простом стиле мелодического письма Монсиньи, чем, например, у Гретри.

Эквиритмический перевод либретто оперы Монсиньи и большие сложности такого перевода для оперы Гретри стали свидетельством различия мелодического стиля двух композиторов. Строение мелодии: ритмические группы и интонационные скачки оказались в музыке Гретри явно связаны со словом и отражают специфику интонаций французской речи. Но это достоинство в отношении французского языка значительно осложнило подтекстовку переводных версий произведений. Об этой сложности подтекстовки тонко нюансированных вокальных партий свидетельствовала сама переводчица в предисловии к изданию русского либретто «Земиры и Азора» (см. Раздел 2.3.5). Напротив, оперы Монсиньи с переводным либретто благодаря особенностям мелодических фраз, более простому, даже иногда элементарному стилю композитора претерпели значительно меньше изменений.

В результате сопоставления (Табл. 3.5) сохранившихся русских рукописных материалов шереметевской редакции оперы «Розы и Колась» с экземпляром французской оригинальной партитуры (1774) [73] выявлено:

- 1) №№ 3-6, 10-12, 14 исполнялись как в оригинале.
- 2) № 13 исполнялся, по-видимому, целиком, тогда как во время французских постановок в нём делалась купюра (Табл. 3.5, пример №13ФР.2); в № 7 в русской версии купюра была меньше, чем во французских постановках (Табл. 3.5, примеры №7ФР.2 и №7Ш.2);
- 3) Все сольные номера Коласа и Розы транспонированы на один или два тона выше. Например, № 1 транспонирован на два тона (б.3) вверх, то есть оригинальная тональность F-dur изменена на A-dur; № 8 транспонирован на тон вверх (б.2), то есть оригинальная тональность B-dur изменена на C-dur и т.д. При этом делались единичные тесситурные изменения – понижения ходов с высокими верхними нотами на терцию вниз (Табл. 3.5, пример №9Ш.1);
- 4) Эквиритмический перевод выполнен ко всем номерам – характер подтекстовки сохранён во всём произведении.
- 5) Все инструментальные номера исполнялись, как в оригинальной версии.
- 6) Количество музыкальных номеров, сюжет и последовательность действия остались как в оригинале.

Сохранность русского либретто<sup>277</sup> и шереметевской версии партитуры, отдельных инструментальных партий позволяют считать возможной реконструкцию спектакля, интересного не только как пример бытования музыкально-театрального искусства на зелёном театре, но и как образец русской сценической речи с её становящейся произносительной нормой

<sup>277</sup> Его рукописная копия хранится в фондах СПГТБ.

в последней четверти XVIII века. Добавим, что Л. А. Лепская указывает на наличие описания костюмов кусковской постановки в «Описи, учиненной в Останьковском вотчинном правлении» (1807) [162, с. 77]. В перечне «театрального платья» в «Описи селу Останкову, учиненной в 1809 и в 1810 годах» [55] костюмы к «Розе и Коласу» не значатся. Несколько эскизов костюмов работы Луи-Рене Боке к парижской постановке этого спектакля в 1764 году имеются в фондах BNF, например, костюма Коласа (Рис. 26). Как известно, Ивар высылал в том числе и эскизы костюмов. Тетрадки с ними неоднократно упоминаются в описи графской библиотеки [187]. К сожалению, в русских фондах эти материалы не сохранились.

\* \* \*

В заключение отметим, что шереметевские редакции опер французских композиторов стали яркими примерами феномена перемещения музыкального спектакля в инокультурную среду. При всем стремлении графа Николая Петровича Шереметева давать оперы и балеты «как в Париже» произведения на сцене его театра приобретали самобытные русские черты и воспринимались иначе, чем во Франции. С одной стороны, слушатель или зритель обращал внимание на другие акценты в сюжетах, в музыке, в реплика и интонациях, в силу особенностей своей собственной ментальности. С другой, оркестр графов Шереметевых был высокого уровня, и исполнение инструментальных партий, вероятно, было близко французскому (тем более, что в оркестре помимо крепостных музыкантов были и иностранцы, которые явно задавали тон во время репетиций). Но вокальные партии и, тем более, разговорные диалоги исполнялись на русском языке, и само его звучание, просодия преображали звучание произведения. Тем более, что последняя четверть XVIII века – это время преобразования русского литературного и театрального языка, когда за норму стал приниматься средний стиль или обычная разговорная речь благородных людей (см. Главу 4). Сама манера декламации была не французской, как утверждали современники<sup>278</sup>, но московской, так как образцом для шереметевской труппы служило исполнение русскими артистами на сцене Петровского театра, лучших из них приглашали в качестве педагогов. Добавим к этому случавшиеся купюры, замены или добавления музыкальных номеров. И не остаётся ни тени сомнения в том, что в шереметевской редакции французская опера приобретала иное звучание.

---

<sup>278</sup> Речь идёт о воспоминаниях Станислава-Августа Понятовского постановки во время торжественного приёма в Останкине, когда он пишет, что жесты и манера игры у актёров были французские [254].

## ГЛАВА 4. ШЕРЕМЕТЕВСКИЕ ВЕРСИИ ОПЕР АНДРЕ ГРЕТРИ

### 4.1. Либретто оперы «Браки самнитянь» и его перевод

В 1785 году издано русское либретто героической оперы «Браки самнитянь [...] съ пѣніемъ въ трехъ дѣйствіяхъ слова Г[осподина] Розіера. Музыка Г[осподина] Гретри. Переведена съ французскаго» [79]. Как указано на титульном листе, в том же году «Ноября 24 дня» эта опера «Въ первой разъ представлена на Московскомъ домовомъ его Сіятельства Графа Петра Борисовича Шереметева Театрѣ собственными его пѣвицами, и пѣвчими» [79]. В описи графской библиотеки упоминаются хранящиеся в ней 77 экземпляров этого издания: № 975 – 1052 [187, с. 416]; а также французские старопечатные либретто «музыкальной драмы» (*drame lyrique*) в трёх действиях в прозе Барнабе Фармиана Дюрозуа (Barnabé Farmian Durosoy, 1745? – 1792) «Браки самнитян» (*Les mariages samnites*) 1776 года издания: № 2394 [187, с. 104]; и одноименной («*Les Mariages samnites*») «героической комедии» (*comédie héroïque*) того же автора в трёх действиях в стихах с ариеттами 1782 года издания: № 2847 [187, с. 117]; французская гравированная партитура «музыкальной драмы» (*drame lyrique*) 1776 года издания: № 244 [187, с. 524]. Эти издания и были использованы в ходе исследования<sup>279</sup>. Кроме того, в описи графской библиотеки упоминается экземпляр первого издания (1789) первого тома «Записок» Гретри: № 11560 [187, с. 360]. Анализ нотных материалов освещён в разделе 4.2. В таблице 4.1 представлены результаты сопоставления французских старопечатных либретто 1776 [87] и 1782 [86] годов издания, литературного текста, как он представлен во французской гравированной партитуре 1776 года [67], русского старопечатного либретто 1785 года издания московской редакции оперы [79] и текстов либретто сохранившихся музыкальных номеров русской рукописной партитуры, хранящейся в фонде Письменных источников Московского музея-усадьбы Останкино [1].

Сразу обращает на себя внимание смена жанра во французских редакциях. Более ранняя, прозаическая, редакция 1776 года – это совместная попытка либреттиста и композитора вывести на сцену Театра итальянской комедии серьёзный жанр – музыкальную драму. На титульных

<sup>279</sup> Экземпляры всех трёх выше упомянутых изданий в настоящее время имеются в свободном доступе электронной библиотеки Gallica Французской государственной библиотеки (BNF).

листах и партитуры, и либретто 1776 года издания (Рис. 27 и Рис. 28) жанр указан как «музыкальная драма» (*drame lyrique*). «Драма»<sup>280</sup> указывала на наличие волнующих патетичных сцен, а также на счастливый финал. Свои взгляды на то, какой должна быть музыкальная драма как «переходный жанр между собственно оперой и буффонной оперой»<sup>281</sup>, Дюрозуа изложил в работе «Рассуждение о музыкальной драме» [290], изданной в 1775 году<sup>282</sup>. Выходу этой работы предшествовала премьера 14 ноября 1774 года музыкальной драмы в трёх действиях «Генрих IV (Анри Четвёртый), или Битва при Иври / *Henri IV ou la Bataille d'Ivry*», созданной либреттистом совместно с Ж.-П.-Э. Мартини<sup>283</sup>. Таким образом, «Браки самнитян» стали одной из первых попыток воплощения на сцене Театра итальянской комедии серьёзного жанра исторической музыкальной драмы, в которой в качестве главного действующего лица появляется отважный воин – герой («героический тенор»), а также на сцену выходит женщина-воительница в латах и доспехах («драматическое сопрано»). В соответствии со взглядами Дени Дидро (см. Раздел 1.1.4) для диалогов исторической пьесы выбран прозаический способ изложения как более правдоподобный. Но всего через шесть лет и Дюрозуа, и Гретри отказываются от подобной «реформы музыкального театра» и возвращаются к более раннему – стихотворному<sup>284</sup> жанру «героической комедии» (*comédie héroïque*), как например «Дон Санчо Арагонский» (1649) П. Корнеля. Цель французского театра XVII века – воспитывать зрителя и питать веру в добродетель<sup>285</sup>. Много внимания уделялось выработке хорошего литературного вкуса.

<sup>280</sup> Подробно история жанра французской драмы XVIII века с момента ее «рождения» в 1757 году (издание «Побочного сына» Дени Дидро) до 1791 года (провозглашение свободы театров и преобразование жанра в мелодраму) освещается в монографии Ф. Гэффа [303].

<sup>281</sup> «...un genre intermédiaire entre l'Opéra proprement dit, & l'Opéra-Bouffon» [290, с. 9].

<sup>282</sup> Напомним, что известная работа Франсуа-Луи Дю Рулле (*François-Louis Gand Le Band Du Roulet, bailli*, 1716 – 1786), французского либреттиста Кристофа Виллибальда Глюка (*Christoph Willibald Ritter von Gluck*, 1714 – 1787), «Письмо об опере-драме» вышло годом позже, в 1776 году [291].

<sup>283</sup> *Jean-Paul-Égide Martini* (1741 – 1816), настоящее имя: Иоганн Пауль Эгидиус Шварцендорф (*Johann Paul Ägidius Schwarzen Dorf*).

<sup>284</sup> Стихотворная форма воспринималась как более музыкальная, речь идёт о связи поэзии и музыки.

<sup>285</sup> Развитие точных наук и появление рационалистической философии Рене Декарта (*René Descartes*, 1596 – 1650) объясняет и стремление определить «точные» или «объективные» критерии художественности: разумность (*raison*) и естественность (*nature*), или строгое благообразие и закономерность (три единства, логичность развития и т.д.). В поэзии приветствовался стиль точный, ясный и законченный. Нравственные ценности определялись согласно постулатам католицизма. В янсенизме, в трудах его приверженцев: Блеза Паскаля (*Blaise Pascal*, 1623 – 1662), Н. Буало и Ж.-Б. Расина первостепенным стало понятие о природной порочности души и необходимости бороться со страстями. Акцент делался на показе не индивидуальных, а общих и типических черт характеров.

Появились литературные салоны. Развивался жанр драматической пасторали<sup>286</sup>, позднее преобразовавшийся в героическую комедию. Воплощением идеалов эпохи стала трагедия<sup>287</sup> с тонким психологизмом и возвышенной моралью.

В основе сюжета оперы с диалогами «Браки самнитян» лежит одноименная нравоучительная сказка Ж.-Ф. Мармонтеля [368, III, с. 375-397]. В предисловии к изданию автор

---

<sup>286</sup> Например, «Сильванира, или Живая покойница» (1625) Оноре д'Юрфе (1568 – 1625) и «Амаранта» (1628) Жана Ожье де Гомбо (1576 – 1666).

<sup>287</sup> В XVI веке во Франции заговорили об античной культуре как образце для подражания для искоренения невежества в королевстве. Под покровительством Маргариты Французской (Маргарита Наваррская, Маргарита де Валуа, Маргарита Ангулемская (1492 – 1549) – родная сестра короля Франциска I, одна из первых женщин-писательниц во Франции; её двор в Нераке стал одним из центров развития литературы, науки и искусства) ученики Жана Дора объединились в литературное течение «Банда» (Bande) или «Бригада» (Brigade), известное позднее (с 1553 года) благодаря Пьеру де Ронсару как «Плеяда» (Pléiade). Изначально в неё также вошли Жоашен Дю Белле, Жак Пелетье дю Ман, Реми Белло, Жан-Антуан де Баиф, Понтюс де Тийар и Этьен Жодель (позднее – Жан Дора, Гийом дез Отель и Никола Денисо).

Поэзия воспринималась ими как серьёзный и упорный труд. Сочинять следовало на «новом поэтическом» французском языке, обогащенном мифологической образностью, неологизмами, исчезнувшими из обращения словами, оборотами, характерными для латинского и греческого языков и местных наречий (см.: трактат Жоашена Дю Белле, созданный вместе с Пьером де Ронсаром, «Защита и прославление французского языка / La Deffence, et Illustration de la Langue Française», 1549). Полезным находили имитацию греко-латинских жанров и авторов. За образцы для подражания признали александрийский стих, оду и сонет, выделили четыре главные темы элегической поэзии: любовь, смерть, скоротечность времени и природа, начали переводить трагедии античных авторов на французский язык: «Электра» Софокла (1537) и «Гекуба» Эврипида (1544) Лазарем де Баифом; а в 1554 году Мелленом де Сен-Желе – «Софонисба» Джан Джорджо Триссино (1524); в 1573 году издана «Медея» Эврипида в переводе Баифа-сына.

Первой французской трагедией стала «Клеопатра» (1552) Этьена Жоделя (Étienne Jodelle, 1532 – 1573). Последующий этап в истории французской трагедии связан с реформой французского поэтического языка Франсуа де Малерба (François de Malherbe, 1555 – 1628): очищение от избытка латинизмов и провинциализмов, меньшее подражание древним, упорядочение стихосложения. Его противниками стали Теофиль де Вио (1590 – 1626), Марк-Антуан Жирар де Сент-Аман (1594 – 1661) и Эркюль Савиньен Сирано де Бержерак (1619 – 1655). Но большинство французских поэтов XVII века последовали за Малербом. Делались попытки установить правила трагедийного жанра в теоретических трудах: «Поэтика» (1561) Юлия Цезаря Скалигера (1484 – 1558), предисловие к «Саулу» Жана де ла Тайля (1540 – 1611), «Поэтическое искусство» Николы Буало (1636 – 1711).

С началом правления Людовика XIV, покровительствовавшего выдающимся дарованиям, связан и расцвет литературной, музыкальной и театральной жизни. Параллельно с героической комедией Пьер Корнель (Pierre Corneille, 1606 – 1684) создал «героическую трагедию» «Сид», «Гораций», «Цинна», «Полиевкт». В жанре французской героической трагедии, помимо П. Корнеля, работали и другие авторы. Один из них – Тристан Лермит (Тристан Отшельник) в трагедии «Марианна» (1636) предвосхитил творчество Ж.-Б. Расина (Jean-Baptiste Racine, 1639 – 1699) – психологически тонкие трагедии: «Андромаха» (1667), «Федра» (1667), «Британник» (1669), «Эсфирь» (1689).



пишет: «Иногда здесь представлены сюжеты, которые, не имея прямого отношения к морали нашего времени, предлагали мне трогательные ситуации или интересные картины: таковы [...] «Браки самнитян»; [...] в них моей целью стало сделать добродетель любезной сердцу» [368, III, с. XIV]. Таким образом, нравоучительная сказка Мармонтеля рассказывает о «любезной сердцу добродетели», о человеке чистом, чувствительном, любящем и смелом.

Материалы первого стихотворного варианта «Браков самнитян» на либретто Пьера Лежье (1768) не сохранились, но известно, что композитор использовал отдельные музыкальные номера в последующих произведениях (см. Раздел 4.2). Комментарии Гретри к «Бракам самнитян» на либретто Барнабе Фармиана Дюрозуа [120, с. 166] указывают на то, что сюжет оперы на либретто Лежье повторял сюжет нравоучительной сказки Мармонтеля. Драматургическое противопоставление здесь образовали юность (движимая чувствами и страстями) и зрелость (умудрённая разумом). Сам композитор полагал одной из причин провала первой редакции оперы – её однообразие. Потому в версии на прозаический текст Дюрозуа – «прозаической» версии – введена роль Елианы, преобразившая действие.

Но и премьера 12 июня 1776 года оказалась неудачной. Публика отказывалась принимать трагичные сцены. И почти сразу после премьеры авторы сделали небольшую редакцию в угоду зрителю. Таким образом, представление о том, каким было произведение во время премьеры, даёт гравированная партитура 1776 года – исходный вариант второй редакции «Браков самнитян» (далее по тексту: партитурная редакция). Тогда как новое издание либретто 1776 года отражает правку, внесённую авторами после премьеры (далее по тексту: прозаическая редакция). Как видно на примере таблицы 4.1, речь шла об исключении трагического финала II д. вместе с трагическим трио. В результате, в завершении II д. авторы объединили шестую и седьмую сцены, а последующие: восьмую, девятую, десятую – удалили. В шестой сцене III д. ария Евмена «*Dans les airs...*» заменена разговорным монологом Старейшины [87, с. 47]. В качестве музыкального номера оставлен только завершавший арию хор «*Agathis...*». В предисловии Дюрозуа отмечает, что из уважения к публике сократил несколько реплик Еффимии [87, с. IX-X].

Правила классического театра соблюдены: действие происходит в течение одного дня, в одном и том же месте, новости с поля сражения передаются вестниками или свидетелями («зрелищные эффекты» не использованы). Наибольший контраст авторам виделся в противопоставлении гордой, свободолюбивой Елианы и мудрой Еффимии [87, с. XI]. В произведении подчеркивается, что процветает то Государство, в котором правит добродетель; что человек прекрасен по своей природе, но законы общества могут быть несовершенны<sup>288</sup>. Если

<sup>288</sup> Здесь видно влияние нового мировоззрения. В положении о том, что человек хорош, прекрасен по своей природе от рождения, нет ничего противоречащего христианству. Ведь человек создан по образу и подобию Бога. С другой

побужденный любовью человек сделает что-то, на первый взгляд нарушающее закон, его простят, ибо любовь к ближнему должна править миром. Добродетель, по мнению Дюрозуа, возвращается только в лоне семьи. Именно поэтому он счастлив сотрудничать с Гретри, называя его «божественным человеком». Ведь душа последнего создала «этот дивный Квартет: *Où peut-on être mieux, Qu'au sein de sa famille?* / Где может быть лучше, чем в лоне семьи?»<sup>289</sup> [87, с. XIV].

Значительнее оказалась более поздняя, стихотворная, редакция, представленная в либретто 1782 года издания (далее по тексту: стихотворная редакция) [86]. На его титульном листе значится: «Браки самнитян, героическая комедия [пьеса] в трёх действиях, в стихах с ариеттами» (Рис. 29). Указано, что постановка возобновлялась в 1777 и 1780 годах, а 22 мая 1782 года состоялась премьера версии оперы в стихах. В предисловии к этому изданию Дюрозуа отмечал, что постановка оперы в редакции со стихотворными диалогами стала успешной в Театре искусств Руана, на родине П. Корнеля, с очень взыскательной публикой. Автор сожалел, что финал второго действия никогда не был поставлен таким, каким он его изначально написал [86, с. XII-XIII]. Речь идёт о сценическом действии, когда Агатис защищает своего отца от вражеских солдат, забывая о воинском долге, а затем вновь возвращается на поле брани, что приносит самнитам победу [86, с. XIII]. Дюрозуа также указал, что в редакции 1782 года восстановлено «возвышенное» трио из финала II д., удалённое в «прозаической» редакции по неизвестной для него причине [86, с. XIII].

Как видно из Таблицы 4.1, в редакции 1782 года помимо того, что прозаические диалоги заменены на стихотворные, изменились мизансцены, а также количество и положение музыкальных номеров. Стихотворная редакция стала более музыкальной, что объясняется не только изменением баланса разговорных сцен и музыкальных номеров, но и тем, что сама поэзия предполагает бóльшую музыкальность.

Музыкальность стиха объясняется наличием определённого метра (ритма) и характерных интонаций. Кроме того, во Франции, как и в других странах у любых народов с древности все стихи пелись, а не декламировались. Даже вся книжная поэзия пелась вплоть до XVI века. В последней трети XVI века во Франции началось «возрождение» древнегреческой поэтико-

---

стороны, напоминая Ж.-Ж. Руссо о чистоте человеческой природы, которая искажается под влиянием общества, было использовано энциклопедистами, приверженцами масонского учения, для того, чтобы «бороться» с существующими законами, укладом жизни и строем государства. Этим и объясняется некоторая противоречивость в понимании взглядов эпохи. Большое число добрых христиан, преданных и вере, и монархическому строю, были рады «вспомнить» о своей божественной природе, вспомнить о том, что мы добры и чисты. Именно это воспоминание о душевной чистоте трогало сердца.

<sup>289</sup> Напомним, это квартет из оперы Гретри «Люсиль» (см. Раздел 1.2).

музыкальной метрики<sup>290</sup>. «Муסיкийцы» (музыканты и поэты Академии), стремясь возродить древнегреческую поэтико-музыкальную метрику, защищали принцип неразрывной связи музыки и поэзии как эстетический идеал. Воссоздать квантитативную метрику «долгих» и «кратких» слогов древнегреческого языка помогла музыка за счёт точного соотношения долгих и кратких длительностей. Подобный тип вокальной музыки получил название «музыка в античном метре» (*musique mesurée à l'antique*). Баиф указывал на то, что в современном ему французском языке как будто не было долгих и кратких гласных, как в греческом. Потому он и разработал графическую систему записи, в которой стали различаться долгие и краткие гласные во французском языке<sup>291</sup>. В фонетике современного французского языка различение долгих и кратких гласных есть. Все безударные гласные – краткие, но ударный гласный перед следующим конечным согласным [r], [z], [ʒ], [v], [vr] и ударный носовой гласный перед согласным становятся долгими. Следовательно, можно предположить, что именно развитие поэтического, литературного языка, принявшего за идеал греческий, повлияло на произношение в целом.

В вокальной музыке, связанной с поэзией в «квантитативной» метрике, на первый план выходит ритмический рисунок. Поэтому сводятся к минимуму полифоническая разработка темы и орнаментация, фактура приближается к гомофонии. В результате появились формы, передающие античную строфику (сапфическая строфа, элегический дистих), и оригинальные метроритмические эффекты, как чередование бинарной и тернарной метрических групп в пределах одной строки<sup>292</sup>.

Неизменным остался эстетический идеал связи музыки и поэзии и во французской трагедии XVII века и в героической комедии, когда текст декламировали нараспев. Таким образом, само возвращение к стихотворному складу разговорных диалогов сделало произведение более музыкальным. Проследим за внесенными в стихотворную редакцию изменениями.

**Действие первое.** В первой сцене в результате преобразования прозаического разговорного диалога Агатиса и Парменона в стихотворный сохранился дуэт Агатиса и Парменона

---

<sup>290</sup> В 1570 году возникла старейшая французская академия – Академия поэзии и музыки (*Académie de poésie et de musique*), известная как Дворцовая академия (*Académie du Palais*) и Академия Баифа (*Académie de Baïf*). Основана в Париже при содействии короля Карла IX (страстного меломана, разработавшего Устав Академии) поэтом Жан-Антуаном де Баифом (Jean-Antoine de Baïf, 1532 – 1589) и композитором, певцом и лютнистом Жоакеном Тибо де Курвилем (Joachim Thibault de Courville, ... – 1581). Прекратила существование в 1584 году.

<sup>291</sup> Наследие Ж.-А. де Баифа исследовалось и представлено с комментариями Оливье Беттаном (Olivier Bettens) (См.: Jean-Antoine de Baïf (1532 – 1589) *Œuvres en vers mesurés* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://virga.org/baif/index.php?item=98>).

<sup>292</sup> Странником идей де Баифа стал Клод Ле Жен (Claude Le Jeune или Lejeune; 1528/30 – 1600). Примеры можно найти в тридцати трёх «Ритмизованных ариях» (*airs mesurés*) и шести песнях сборника «Весна» (*Le Printemps*).

«C'est en ces lieux...», но удалена ариетта Парменона «Quelle âme peut brûler...». Поэтому в стихотворной редакции оба действующих лица вводятся одновременно, как два равноправных героя. Противопоставление «позитивного» Агатиса и «сомневающегося» Парменона сохранено.

Во второй сцене в прозаической редакции Агатис называет имя возлюбленной своему отцу до дуэта «D'une Nymphe...», тогда как в стихотворной редакции имя не произносится. В результате интрига сохраняется, а дуэт звучит как описание, позволяющее угадать девушку. В прозаической редакции после дуэта сцена продолжается. Евмен исполняет ариетту «Au cri de la nature...». В стихотворной редакции 1782 года после дуэта сцена завершается короткими репликами, говорящими о приближении Цефалиды и Еффимии. Именно в этих репликах Евмен заводит речь о Цефалиде, и Агатис понимает, что тайна его сердца раскрыта. Ариетта Евмена в стихотворной редакции из второй сцены удалена (перенесена в пятую сцену того же действия). В результате внесённых (удачных) изменений действие развивается динамичнее, интрига дольше сохраняется, а происходящее на сцене воспринимается с возрастающим интересом.

Вероятно, по той же причине (ради динамизации действия) в стихотворной редакции третья сцена (Табл. 4.1) начинается сразу с квартета Агатиса, Евмена, Еффимии и Цефалиды «Je la vois...», тогда как в прозаической редакции его предваряли короткие реплики Цефалиды и Еффимии. Заключительная реплика Агатиса переложена стихами, звучащими благозвучнее прозаической разговорной реплики. В результате этих небольших изменений лучше сохраняется непрерывность развития сюжета.

Сцена четвёртая с ариеттой Цефалиды «Mon Amant a la noble...» в стихотворной редакции сохранена<sup>293</sup>, а пятая – преобразована. Разговорная сцена прозаической редакции заменена на музыкальную. Введен новый музыкальный номер – хор юных самниток «C'est à vous...».

Преобразовано завершение первого действия. Две сцены (шестая и седьмая) прозаической редакции объединены в одну (шестую) в стихотворной (Табл. 4.1). В последней среди действующих лиц нет Старейшины, а его реплики в измененном виде переданы Генералу. Если в прозаической редакции после речи Старейшины Агатис и Парменон произносят слова прощания, и войско под музыку: ариетта (унисонный дуэт) Агатиса и Парменона «Trompette guetgère...» и марш воинов, отправляется в поход, то в стихотворной редакции действие разворачивается иначе. Ещё при звуках хора предыдущей сцены воины останавливают взгляд на своих избранницах и выходят к центру сцены. В окружении воинов Генерал произносит речь, звучат прощальные реплики Агатиса и Парменона. Здесь авторами делается удачное преобразование. Ариетта Евмена «Au cri de la nature...» вместе с сопровождающими репликами

<sup>293</sup> Когда далее по тексту говорится, что сцена сохранена, то подразумевается, что все прозаические реплики диалогов переложены на стихотворные.

из второй сцены прозаической редакции перенесена в стихотворной редакции в сцену шестую. Такое положение музыкального номера оказывается более естественным, чем в первоначальной варианте. Кроме того, последующий Хор воинов «*Trompette guerrière...*» (а не унисонный дуэт Агатиса и Парменона, как уже говорилось выше) отделён от сольного номера Евмена только ударом барабана. Воины удаляются при звуках хора. После короткой реплики Еффилии следует хор юных самниток «*Dieu d'Amour...*». Таким образом, в стихотворной редакции финал первого действия получился более интересным и музыкальным, когда почти без перерыва друг за другом следует три музыкальных номера. Замена унисонного дуэта Агатиса и Парменона хором воинов придавала сцене более торжественный и героический характер.

**Второе действие.** Первая сцена с облигатным речитативом «*Où vais-je...*» и арией «*O sort! Par tes noires fureurs...*» Елианы сохранена. Только заключительная реплика героини приобрела более решительный характер. Сохранена и вторая сцена с дуэтом Цефалиды и Елианы «*Eliane! que m'as-tu dit?*».

В третьей сцене полностью удален монолог Еффилии. Выше уже упоминалось, что Дюрозуа сделал это навстречу желаниям публики. В стихотворной редакции в водевиле так же, как и в прозаической редакции, пять куплетов. При этом в стихотворной редакции последовательность вступления персонажей со своими куплетами водевиля не такая, как в либретто 1776 года, а соответствует партитуре 1776 года: Еффилия – Юная самнитка – Девочка – Цефалида – Елиана. Собственно, текст куплетов тот же, за исключением куплета Еффилии. Последующий музыкальный номер – ариетта Елианы «*O toi que j'aime...*» с участием Еффилии и хора «*Retirez-vous...*» сохранен. Сцена четвертая оставлена как разговорная. В диалоге Цефалиды и Еффилии сокращены реплики последней.

С пятой сцены в стихотворной редакции начинается преобразование действия (Табл. 4.1). В стихотворной редакции в пятой сцене (полностью разговорной) диалог Евмена и Агатиса удален, а вместо него вставлено обращение Евмена к Воину. Уже в прозаической редакции 1776 года произведено последующее сокращение – второе действие заканчивалось после шестой сцены с ариеттой Агатиса «*Soldats, l'Honneur vous rappelle...*». В стихотворной версии шестая сцена заменена на сцену с диалогом Еффилии и Евмена, после которого следует ариетта Евмена «*Dans les airs...*» (из шестой сцены III д. согласно партитуре 1776 года) и Хор юных самниток «*Si nos vœux...*», в котором солирует Цефалида и звучат несколько сольных фраз Еффилии и Евмена. Заканчивается второе действие седьмой сценой, которая здесь, в стихотворной редакции, сочинена заново. Сначала следует стихотворный диалог Воина и Евмена, а за ним – трио Евмена, Цефалиды и Еффилии «*Trop heureux père...*».

Вместо трагического финала партитурной редакции и нейтрального финала прозаической, в стихотворной версии получился счастливый финал. В предисловии к либретто стихотворной

редакции, как упоминалось выше, Дюрозуа отмечал, что рад сохранить трио. Вероятно, либреттист имел в виду музыку трио (см. Раздел 4.2), так как слова в этой редакции отличны от трагичного текста партитурной редакции. Вместо: «Несчастный отец! Увы, что делать? Неужели больше мне его не увидеть... / *Malheureux Père! hélas que faire? ne dois-je donc plus le revoir...*» [67, с. 123], – звучит: «Счастливейший отец! Благословенный день! Небо исполнило мое желание... / *Trop heureux père! O jour prospère! Le Ciel a comblé mon espoir...*» [86, с. 41].

**Третье действие.** Замена трагичного финала второго действия счастливым повлекла за собой и преобразование начала третьего действия (Табл. 4.1). Горесть Цефалиды от утраты и возлюбленного, и подруги противоречила бы логике развития сюжета. Поэтому в стихотворной редакции удалены первые три сцены прозаической редакции: первая с ариеттой Цефалиды «*Dieu d'Amour...*», вторая – диалоги Еффимии и Цефалиды с последующей ариеттой Еффимии «*L'Amour folatre...*», и третья – разговорный монолог Цефалиды. Но и оставшиеся четыре сцены преобразованы. В прозаической редакции разговорные четвёртая и пятая сцены представлены монологами Старейшины. В стихотворной же редакции Старейшины, как уже говорилось, среди действующих лиц нет вообще.

Первая сцена стихотворной редакции начинается с нового добавленного Хора «*Honneur à nos Guerriers!*». Прозаический текст монолога Старейшины переделан в стихотворный диалог Евмена и Генерала. Также и в разговорной второй сцене прозаический монолог Старейшины переделан в стихотворный диалог Евмена и Генерала с добавлением реплики Еффимии.

Третья сцена стихотворной редакции ощутимо сжата и динамизирована по сравнению с аналогичными предыдущих версий (Табл. 4.1). После диалога Генерала и Евмена сразу вступает хор «*Agathis...*» (как упоминалось выше, ария Евмена «*Dans les airs...*» перенесена в шестую сцену II д., тогда как в прозаической редакции она вовсе не исполнялась). В последующем диалоге реплики Старейшины переданы Генералу. Сохранен дуэт Агатиса и Парменона «*Ami, quel moment...*». Последующие реплики Старейшины произносятся Генералом. Добавлен монолог Цефалиды.

Заключительная (четвёртая) сцена стихотворной редакции схожа с заключительной (седьмой) сценой прозаической версии (Табл. 4.1). Сохранены оба музыкальных номера: ариетта Елианы «*Les traits qui volent...*» и заключительный хор «*Que de plaisirs...*». Разговорные реплики Елианы, Парменона, Генерала, Старейшины и Евмена переделаны в стихотворные диалоги Елианы и Генерала. Финал торжественного героического характера.

Таким образом, в стихотворной редакции не только заменен текст прозаических диалогов на стихотворный, но также изменено количество и положение музыкальных номеров. Удалено четыре сольных номера: ариетта Парменона из первой сцены I д., ариетта Агатиса из шестой сцены II д., ариетта Цефалиды и ариетта Еффимии из III д. За счёт этого действие сокращено и

динамизировано. Исполнение двух ариетт Евмена перенесено в другие сцены по сравнению с партитурной редакцией. Это, в свою очередь, придало большую стройность развитию действия. Добавлено два новых хора: Хор юных самниток в пятой сцене I д. и Общий хор в начале III д. Унисонный дуэт Агатиса и Парменона из I д. переделан в хоровой номер. Новые хоровые номера придали большую торжественность и дополнительно акцентировали героический характер произведения. Трио в финале II д. партитурной редакции отсутствует в прозаической редакции, но вновь появляется в стихотворной редакции уже в преобразованном виде. В результате подчеркивается торжество победы. Кроме того, как уже упоминалось выше, удален один персонаж – Старейшина (разговорная роль). Его «текстовые полномочия» переданы Генералу, что больше соответствует «героическому» духу произведения.

Можно сделать вывод, что стихотворная редакция оказалась удачнее прозаической. Это подтверждает успех «Браков самнитян» в стихотворной редакции не только в Руане, на родине П. Корнеля, но и в Париже (см. Раздел 2.1). На сцене Театра итальянской комедии в 1784 – 1785 годах, когда Ивар направлял материалы графу Николаю Петровичу Шереметеву (подробнее об этом речь пойдет ниже), опера шла именно в стихотворной редакции. Действие в ней стало развиваться последовательнее и динамичнее. Произведение стало интереснее для публики, поскольку удалось исправить как недочеты в развитии сюжета, так и «преувеличенную назидательность» в репликах героев. Преобразование прозаического текста в стихотворный не только усилило музыкальность всего произведения в целом, но и благодаря богатству и красочности поэтического языка способствовало формированию более ярких образов, более отточенных фраз. В результате некоторая «размытость» характеров героев прозаической редакции уступила место их «завершённости» в стихотворной, что благоприятно сказывалось на восприятии спектакля. Сделан акцент на героическом характере действия.

Столь подробное сопоставление особенностей партитурной, прозаической и стихотворной редакций стало необходимым, поскольку в распоряжении графа Н. П. Шереметева и переводчика В. Г. Вороблевского, как уже отмечалось ранее, имелись все названные французские варианты [67; 86; 87]. Проведённый анализ (Табл. 4.1.) показал, что при подготовке постановки на московской сцене использованы все тексты. То есть ставилась не одна из версий, а проведена работа по созданию в сущности новой редакции – русской переводной версии 1785 года. Поскольку сам граф Н. П. Шереметев принимал активное участие в подготовке этого спектакля, то уместно назвать эту редакцию «шереметевской».

В основе шереметевской редакции лежит именно стихотворная французская версия. Первое свидетельство тому мы обнаруживаем сразу на титульном листе. «Героическая комедия с ариеттами» (1782) названа в переводном либретто «героической оперой» (Рис. 29 и Рис. 30). Впрочем, в неё добавлены фрагменты как из прозаической, так и из партитурной версий

(Табл. 4.1). В шереметевской редакции появились и новые музыкальные номера, которых нет ни в одной из названных французских версий. Кроме того, преобразован ряд мизансцен. Речь идёт не только об изменении финала второго действия, но и о трансформациях по ходу всего действия.

Сплав французских редакций очевиден уже в первой сцене I д. В. Г. Вороблевским выполнен прозаический перевод стихотворных диалогов. Хотя первоначально само наличие русской прозы могло навести на мысль, что переводилась прозаическая редакция либретто, сопоставление реплик переводной, прозаической и стихотворной версий показало, что выполнен перевод именно стихотворной редакции. И затем в него внесены изменения. Вероятно, стихотворная редакция принималась во внимание как более совершенная, поскольку Ивар в письме к графу Н. П. Шереметеву, как уже упоминалось выше, указывал, что «в настоящее время в Театре итальянской комедии пьеса идёт со стихотворными диалогами» [130, с. 404].

Но и она в шереметевской редакции претерпела значительные изменения. Первое, что обращает на себя внимание – усиление значимости роли Парменона. Она возрастает за счёт увеличения удельного веса музыкальной составляющей. Речь идёт о добавлении в его партию двух сольных арий. В первой сцене I д. восстановлена ария «Кто может тлѣть...» прозаической редакции, а во второй сцене III д. добавлена новая ария «Боже любви...». Таким образом, Парменон в шереметевской редакции играет не вторую, но равноправную роль по отношению к Агапию. Роль Агапия (Агатис), главного героя во всех выше упомянутых французских редакциях, теперь не выходит на первый план. Парменон становится не менее значимой фигурой. Такое преобразование связано как с возможностями исполнителей, так и с желанием сместить акценты в сюжете. Расширение роли Парменона необходимо не столько для усиления контраста Агапий – Парменон, сколько для того, чтобы вывести на первый план пару Елиана – Парменон. В рассмотренных выше французских редакциях главным героем является Агатис, а роль Елианы введена авторами для усиления контрастов в произведении [316, I, с. 231-232]. В шереметевской редакции Елиана превращается в главное действующее лицо.

В третьем действии помимо новой арии Парменона<sup>294</sup> «Боже любви...» во второй сцене, в заключительной – четвёртой – добавлена музыкальная ансамблевая мизансцена, отсутствующая во французских редакциях (Табл. 4.1). Речь идёт о квартете Парменона, Елианы, Агапия и Цефалиды, предваряющем финальный ансамбль. В русском старопечатном либретто разделы этого квартета зафиксированы следующим образом: речитатив Парменона и Елианы «Я больше сердцемъ не владѣю // Ты горячностью ко мнѣ своею...», дуэт Парменона и Елианы «Утѣхъ моихъ ты, рокъ, не числи...», потом Агапия и Цефалиды «Живи въ моей, драгой ты, мысли...» и, наконец, квартет «Тобой мои глаза прельщенны...».

<sup>294</sup> Напомним, что Парменон является возлюбленным Елианы.



## РЕЦИТАТИВЪ

Парменонъ  
Я больше сердцемъ не владѣю,  
Коль ты его плѣнить могла.

\* \* \*

Мой духъ тобою вѣчно страстенъ.

Въ тебѣ блаженство я считаю!

\* \* \*

Меня не плѣнить другая.

Еліана

Ты горячностью ко мнѣ своею  
Пронзилъ мнѣ грудь, прельстилъ мои глаза.

\* \* \*

Мой духъ сталъ вѣчно тебѣ подвластенъ.

Съ тобой я вѣчно жить желаю,

Тобой я чувства получаю.

Въ любви къ тебѣ и жизнь свою кончаю.

\* \* \*

Я вся твоя, доколь продлится жизнь моя.



## ДУЭТЬ.

*Парменонъ и Еліана.*

Утѣхъ моихъ ты, рокъ, не числи,  
Иль дай числу ихъ вольной путь.

*Агапій и Цефалида.*

Живи въ моей, драгой ты, мысли,  
Съ какой не буду жить судьбиной;  
Я щастливъ там, гдѣ ты, мой свѣтъ.

## КВАРТЕТЪ.

*Еліана, Цефалида, Парменонъ и Агапій.*

Тобой мои глаза прельщенны:  
Тобой мои всѣ чувства плѣнны,  
Тебя милѣй мнѣ въ свѣтѣ нѣтъ.

Нотные материалы третьего действия шереметевской редакции не сохранились. Выводы можно делать только на основании приведенного выше текста старопечатного либретто 1785 года. Есть вероятность, что этот квартет добавлен самим Гретри. Этот номер мог появиться в стихотворной редакции, но не на момент премьеры в Руане (тогда он был бы зафиксирован в либретто 1782 года), а позднее в ходе парижских постановок. Правда, Ивар писал графу Шереметеву, что никакой другой партитуры, кроме гравированной нет, но тем не менее иные музыкальные номера или их новая редакция, явно выполненные Гретри, в русской версии появились (см. Раздел 4.2). В противном случае остаётся предполагать, что этот квартет добавлен специально в русскую версию.

В драматургическом плане наиболее важными являются именно речитативы (здесь явно речитатив *obligato*, потому что другие виды речитативов в опере с диалогами заменяются разговорными или декламируемыми репликами<sup>295</sup>). В них раскрывается смысл сцены, показывается чувство, происходит действие, которое авторы хотели бы подчеркнуть для публики

<sup>295</sup> Напомним, что Гретри в «Записках» отмечал, что музыкальная трагедия с разговорными диалогами, по его мнению, может производить более сильное впечатление, чем музыкальная трагедия с речитативами (см. Раздел 1.2).

как наиболее значимые. Ансамблевые номера, в том числе квартеты, в операх Гретри, как правило, состоят из нескольких разделов. Сначала чаще вступает один из героев, а другой его подхватывает, и они переключаются, обмениваются репликами. Казалось бы, что в этом случае в либретто реплики также должны отражаться попеременно. Однако, так бывает не всегда. Сопоставление ансамблевых номеров по партитурам опер композитора и того, как текст зафиксирован в печатных либретто к этим операм показывает, что существовало несколько способов отображения текста ансамблевых номеров в оперных либретто. Для XVIII века характерна меньшая стройность такого отображения по сравнению с последующими изданиями этих текстов в XIX веке, когда последовательности подаваемых вокальных реплик отображалась графически, как, например, в собрании сочинений Ж.-Ф. Мармонтеля [368] или в издании либретто «Земиры и Азора» [90]. В XVIII веке строгих правил фиксации текста для ансамблевых номеров в печатном либретто, по-видимому, не существовало, то есть последовательно записанные в либретто реплики могли звучать одновременно в самом музыкальном номере, как например, в либретто «Сильвана» [89, с. 21]; и напротив, реплики, записанные параллельно, могли звучать попеременно, что видно на примерах из либретто и партитуры «Испытания дружбы» [65, с. 67, 95-99; 88, с. 33, 44-45]. Таким образом, реплики в рассматриваемом речитативе Парменона и Елианы могли подаваться попеременно, переключаясь. То есть два голоса могли звучать совместно не с первых тактов.

Обращает на себя внимание тот факт, что первый раздел (речитатив *obligato*) исполняют только Парменон и Елиана, тогда как Агатис и Цефалида в нём не участвуют. Также первый «дуэтный куплет» исполняется Парменоном и Елианой. Это даёт знать слушателю и зрителю, что главной парой являются Елиана и Парменон, тогда как Агатис и Цефалида отступают на второй план по своей значимости. Рассматриваемый квартет с речитативом, на наш взгляд, введён для того, чтобы выделить роль Елианы как главную.

В финальном ансамбле вслед за первым разделом, исполняемым четырёхголосным хором (все женщины в унисон один голос и три мужских голоса), следует второй, состоящий из двух куплетов. Первый из них – унисонный дуэт Цефалиды и Елианы, второй – унисонный дуэт Агапия и Парменона. Третий раздел финального ансамбля – снова четырёхголосный хор с небольшим (восемь тактов) дуэтом Агапия и Парменона. То есть сольного куплета в финальном ансамбле у Елианы нет.

Строение финального ансамбля, решённое отчасти под влиянием принципов водевиля, показывает цель или вывод, к которому авторы подводили публику. Как уже говорилось в разделе 1.2.2, он звучит, когда все герои пришли к согласию, установилась гармония. Тогда сольный куплет – это своего рода назидание в том, как человеку, подверженному тому или иному чувству, и даже пороку, к этой гармонии прийти. Появление героя с сольным куплетом

показывает его значимость в пьесе, так как он рассказывает о том, какой урок следует извлечь на его примере. Если герои исполняют куплет совместно, тем более в унисон, то их роли являются взаимодополняющими и их надо рассматривать также совместно.

Выполнив перевод, русские редакторы не решились изменить французский финал и ввести сольный куплет Елианы, «повысившей» свой статус в русской редакции. По крайней мере, этого не было сделано в первоначальной шереметевской редакции. Поскольку нотные материалы III д. не сохранились, утверждать, каким был окончательный вариант финала, не представляется возможным. Повторим ещё раз, что именно для подчеркивания значимости роли Елианы, на наш взгляд, перед финальным ансамблем введен новый квартет с обязательным речитативом. Удельный вес музыкальной составляющей партии Елианы увеличился только за его счёт. И все-таки за счёт акцентов шереметевской редакции эта роль становится центральной.

В XVIII веке это происходило ещё и потому, что некоторые реплики вызывали у публики совершенно точные ассоциации с известным историческим лицом и событиями, которые были у всех на памяти. Например, слова из четвертой сцены I д. о гордой Елиане: «Которая (...) предпочитала всегда тяжкое упражненіе неутрудимой Дианы» [79, с.13], – напоминают о характере Императрицы Екатерины II, управлявшей Государством. Обращают на себя внимание и слова самой Елианы, подчеркивающие историческую значимость происходящего. Например, в завершении первой сцены II д.: «Теперь свергну я съ себя то иго, которое на меня наложить желаютъ» [79, с.21]. Или в следующей сцене: «Узнаютъ, узнаютъ нѣкогда, какъ преприяла я свергнуть съ себя оковы» [79, с.27]. Повтор «узнаютъ, узнаютъ» позволяет ощутить длительность и протяженность исторической памяти о произошедшем. Это событие не заурядное, но, напротив, историческое, роль которого столь велика и значима, что потомки никогда о нём не забудут и воздадут ему должное.

Отметим ещё один фрагмент текста, из третьей сцены II д.: «Еффимія: Когда Государство во удовольствіе избираетъ имъ супруговъ. Еліана: (...) Какія можемъ мы употребить противъ мучителей нашихъ оружіи, когда вся сила находится съ ихъ стороны? (...) Но естли получу я себѣ супруга не по моему выбору (...) нужны ли моему сердцу Отечество и всѣ его Законы: ибо хочу я быть супругою, а не жертвою его прихотей (...) я всегда ненавидѣла и презирала нашу предъ ними робость; для того, что могу я вздыхать какъ любовница, и сражаться какъ самой Воинь. Та которая презираетъ смерть, можетъ ли жить въ уничтоженіи? Нѣтъ (...) и право самага перьваго сообщества состоитъ въ томъ, чтобы противиться мучительству» [79, с. 30-32]. Реплика Еффимии в XVIII веке напоминала о браках в знатных кругах, когда, прежде всего, учитывались интересы семьи или Государства, а не чувства молодожёнов. И перед слушателем возникал образ другой русской Императрицы, Елизаветы Петровны, которая в 1745 году устроила брак своего племянника, Великого Князя Петра Фёдоровича и Великой Княгини Екатерины Алексеевны.

Брак не был счастливым. Став Императором, Пётр III решил развестись с Екатериной. «Жертва его капризов...», – это не Елиана, но сама Екатерина II говорит со сцены. «Как любовница и ... как Воин» – так она взошла на трон при поддержке армии, руководимой её любовниками. Реплика «долг общества противостоять всем мучениям» воспринимается как моральное, этическое оправдание дворцового переворота.

Итак, речь идёт о правящей Императрице Екатерине II и о событиях, связанных с её восшествием на Престол. День, о котором идёт речь в шереметевской редакции, – это день узурпации трона, тогда все остальное действие оперы объясняет справедливость, разумность и историческую оправданность произошедшего. В заключительном трио из II д. Евмен поёт: «Ежели б не было у меня сына; // Я прожил бы всю жизнь в бесчестии. // Он возвратил меня к жизни сегодня; // Награда ждет его» [79, с. 42]. Эти слова должны были резонировать в сердцах публики театра графов Шереметевых, поскольку Екатерина II взошла на трон, только потому что у неё был сын – будущий Император Павел Петрович.

Как уже говорилось, графы Шереметевы заранее готовились к Парадному приёму Императрицы в имении Кусково, намеченному на лето 1787 года в ходе торжеств по случаю 25-летия царствования Екатерины II. Верноподданный граф Пётр Борисович Шереметев всегда старался приятно удивить и Императрицу, и всех гостей. Потому к визиту было приурочено открытие нового, особняком стоящего, театра. И выбиралась пьеса, которую можно было бы трактовать, как пьесу в честь Императрицы, пьесу о ней. В разделе 3.3 говорилось о возможной дилемме – какую оперу предпочесть: «Браки самнитянь» или «Алину, Королеву Гольконскую»? Главная исполнительница – Прасковья Жемчугова (Рис. 31) справилась с обеими партиями. Но героический характер «Браков», образ женщины-воительницы, совершающей подвиг на поле брани, больше подходил торжествам, чем пасторальный склад «Алины». В свидетельствах упоминается, что Императрице и гостям было представлено несколько спектаклей [141]. Но главным из них стали «Браки самнитянь», когда в роли Елианы все присутствующие угадывали Екатерину II. Потому и все реплики наполнялись особым смыслом, и публика присутствовала не на французской опере, а на аллегорическом прославлении действительных исторических событий русской истории. Именно поэтому, на наш взгляд, Императрица назвала спектакль лучшим в своей жизни.

Если роль Елианы «укрупняется», то роль Цефалиды отходит на второй план. Третья сцена I д. в шереметевской версии расширена добавлением новой реплики героини и новой арии «Приятно время протекает...», тогда как в последующей, четвёртой, сцене арию «Онъ смѣль и благородень...» исполняет не Цефалида, а Еффимия. Иной характер добавленной арии подробнее рассматривается в разделе 4.2. Но даже текст либретто создает другой, более легкомысленный, образ героини. Если согласно оригинальной версии в первом действии

Цефалида должна была бы исполнять арию со словами «Онъ смѣль и благородень, // Онъ горд и честію снабжень. // Прекрасень и дородень, // Къ военнымъ подвигамъ рождень...», то в шереметевской редакции девушка пела о том, что «Любовь приятное мученье».

Ивар отмечал, что консультировался с композитором по поводу «Браков» [130, с. 392]. Поэтому можно предположить, что Гретри высказал соображения, позднее отражённые им в «Записках». Речь идёт о том, что композитор считал необходимым для успеха пьесы усилить контраст характеров девушек: «Я всегда думал, что она имела бы успех в Париже, если бы автор противопоставил бы гордой Елиане роль шаловливой девочки, достаточно наивной, чтобы показать, как самниты понимали любовь. Без этого в произведении не хватает контрастов»<sup>296</sup>. Возможно, он и предложил новый вариант арии Цефалиды (см. Раздел 4.2). Обратим внимание, в шереметевской редакции как в арии Цефалиды из I д., так и в тексте её вставной арии во второй сцене II д. «Места для нас приятны...» (вероятно, вместо дуэта Елианы и Цефалиды) повторяется слово «приятно». Первая ария начинается с: «Приятно время...», затем во второй строфе той же арии повторяется: «...приятное», тогда как в первой строфе вставной арии снова звучит: «приятны». Таким образом, именно это слово является главным в формировании образа героини, отличного от предложенного в оригинальных французских версиях, о чём уже говорилось выше.

Итак, роль Елианы укрупняется, роль Цефалиды отходит на второй план, а роль Еффимии расширяется за счёт появления в её партии сольного музыкального номера, тогда как во французской стихотворной версии она поёт только в ансамблях. Правда, благодаря сохранившимся нотным материалам шереметевской редакции рисуется иная картина. Ария Еффимии из четвёртой сцены I д., по-видимому, не исполнялась (Раздел 4.2). Напротив, в четвёртой сцене II д. добавлена её новая вставная ария «Любовью она пылаеть...».

В противовес французским редакциям расширены и разговорные реплики Еффимии. Добавление сольного номера в партии Еффимии может быть связано как с желанием подчеркнуть талант Арины Яхонтовой, второй блистательной певицы театра графов Шереметевых, так и с увеличением значимости роли заботливой Матери-наставницы – а это прямая аналогия с Государыней-Матушкой. Например, в четвёртой сцене I д. Еффимия говорит: «Я уже исправила все то, чѣмъ должна была любезному моему Отечеству» [79, с. 14]. Эти слова перекликаются с празднуемым событием 25-летием царствования Екатерины II, все годы которого она служила своему новому Отечеству, России, укрепляя державу. Так публика могла узреть Императрицу не только в образе Елианы, но и в образе Еффимии.

<sup>296</sup> «J'ai toujours cru qu'elle aurait eu du succès à Paris, si l'auteur avait mis en opposition au rôle de la fière Éliane un rôle de la petite fille espiègle, qui aurait eu bien des naïvetés à dire sur la manière dont les Samnites traitaient l'amour. Sans cela il n'y a point de contraste dans cet ouvrage» [316, I, с. 232].

Вторая половина II д. преобразована и не совпадает ни с одной из французских версий (Рис. 32). В пятой сцене прямо на глазах у зрителя происходит пленение Евмена римскими воинами, сопровождающееся новыми, не существовавшими во французских редакциях, репликами. В сцене шестой на глазах у зрителя Агапий освобождает отца из плена. После счастливого освобождения звучит диалог Евмена и Агапия из пятой сцены II д. французской прозаической редакции. Вслед за диалогом Агапий исполняет арию «Почто вы всѣ бѣжите...», звучащую во всех французских редакциях. После арии реплику Евмена из прозаической редакции в шереметевской версии произносит Цефалида. Седьмая сцена начинается с хора «Васъ, Боги, умоляемъ...», соответствующего хору «Si pos vœux...» французской стихотворной редакции. Слышима реплика Жреца, а этого персонажа нет ни в одной из французских редакций. Вслед за ней снова звучит хор «Васъ, Боги, умоляемъ...». За сценой раздаётся радостный крик. Звучит новый вставной хор «Побѣду одержали...», которого нет ни в одной из французских редакций. Восьмая сцена начинается речитативом «Ужъ щастливы дни...» и арией Воина «Супротивника намъ нѣтъ...». Этих музыкальных номеров также ни в одной из французских версий не было.

#### РЕЦИТАТИВЪ

Ужъ щастливы дни настали!

Мы побѣду одержали.

Арія

Супротивника намъ нѣтъ.

Плѣски грома производять,

Атмосфера вся реветъ,

Слава торжествуя блещетъ.

А солдатъ гордясь кричить

Все теперь меня трепещетъ,

Жарко духъ во мнѣ кипить.

Цесарь милостливъ поставлень.

Герой что храбръ прославлень.

Все въ сравненіи ничто.



По завершении Арии следует диалог Воина и Евмена в прозаическом переводе из седьмой сцены II д. стихотворной версии. За ним трио («хоръ») Евмена, Цефалиды и Еффимии «Я щастливой отецъ...», как и в завершении второго действия стихотворной редакции.

Вышеуказанные изменения второй половины II д. и расширения реплик Еффимии соотносятся со словами Дюрозуа из Предисловия к стихотворной редакции, когда либреттист сожалеет о том, что «финал»<sup>297</sup> никогда не игрался так, как он его написал. Драматург желал

<sup>297</sup> Напомним: «финалом» Дюрозуа называл вторую половину II действия, то есть сцены 5 – 10 партитурной редакции, что соответствует сценам 5 – 8 шереметевской редакции.

создать зрелищную сцену пленения Евмена и подвига Агапия на сцене. Он не находил роль Еффиции «чрезмерно нравоучительной» и сокращал её реплики только в угоду публике. Таким образом, во втором действии оперы шереметевской редакции видно стремление воплотить первоначальные замыслы французского либреттиста. Граф Н. П. Шереметев придерживался самых прогрессивных взглядов на театральное искусство. Он хотел, чтобы ставились новинки и воплощались нововведения авторов, вкусу которых он доверял.

Как упоминалось выше, преобразования коснулись и третьего действия оперы, к которому нотные материалы шереметевской редакции не сохранились. Поэтому выводы можно сделать только на основе сопоставления текстов либретто. Первая сцена совпадает с первой сценой стихотворной редакции. Во второй сцене после первой реплики Евмена введена новая ария Парменона «Боже любви...», которая могла оказаться переложением для тенора ариетты Цефалиды «Dieu d'Amour...» из первой сцены III д. прозаической редакции. Сопоставление французского текста ариетты Цефалиды партитурной редакции и русского текста арии Парменона в старопечатном либретто показывает, что В. Г. Вороблевским выполнен почти дословный её перевод. Третья сцена совпадает со стихотворной редакцией. Тогда как в четвёртой, последней, сцене добавлен квартет Елианы, Парменона, Агапия и Цефалиды, рассмотренный выше, когда речь шла о расширении партии Парменона и усилении значимости роли Елианы. Таким образом, подчеркнем ещё раз, в шереметевской редакции «Браки самнитян» предстали перед московской публикой в значительно переработанном виде по сравнению с французскими спектаклями.

#### 4.2. Московская музыкальная редакция оперы «Браки самнитянь»

Основным источником для рассмотрения музыкальной редакции шереметевской версии оперы с диалогами «Браки самнитянь» Андре Гретри стали сохранившиеся в архивных фондах Московского музея-усадьбы Останкино фрагменты репетитора<sup>298</sup> и партитуры двух первых актов произведения [1]. Вероятно, эти материалы остались в архивах Останкино потому, что в 1797 году осуществлялась постановка именно в этом театре, и в Петербург эти ноты не перевозились<sup>299</sup>. Наличие экслибриса «Изъ книгъ графа Николая Петровича Шереметева» на первой странице первой арии оперы свидетельствует о том, что в таком виде: без обложки, без увертюры, без титульного листа рукопись находилась ещё в середине XIX века<sup>300</sup>. Проводилось сопоставление имеющихся материалов шереметевской редакции с французской оригинальной партитурой, гравированной в 1776 году [67], экземпляр которой, согласно описи [187], хранился в графской библиотеке. Кроме того, принимались во внимание результаты сравнительного анализа всех имеющихся вариантов как французского, так и русского либретто, рассмотренные в предыдущем разделе.

Нотные материалы шереметевской редакции этой оперы сохранились в двух видах. Большая часть представлена в виде репетитора. Напомним, в нём помимо вокальных строчек<sup>301</sup> записаны только два инструментальных голоса: верхний облигатный (скрипка или флейта) и басовый. Наряду с этим есть три номера, записанные в виде партитуры со всеми инструментальными партиями. Наличие музыкальных номеров, вид, в котором они сохранились, нумерация согласно шереметевской редакции отражены в таблице 4.2. Результаты сопоставления всех изменений музыкального текста по сравнению с гравированной французской партитурой

<sup>298</sup> Как уже говорилось во Введении, этот термин в отношении материалов шереметевского собрания используется в работе вслед за Г. В. Копытовой.

<sup>299</sup> Можно предположить, что граф Н. П. Шереметев повелел прислать материалы тех опер, которые думал ставить в Петербурге в домашнем театре Фонтанного дома. Хотя «Браки самнитянь» и стали парадным спектаклем, их постановка в Петербурге, по-видимому, не планировалась.

<sup>300</sup> Экслибрисы добавлены графом С. Д. Шереметевым при формировании библиотеки [228].

<sup>301</sup> Как уже неоднократно упоминалось, в репетиторах шереметевских редакций опер французских композиторов все, в том числе часто и басовые, вокальные партии записывались в скрипичном ключе, тогда как в оригинальных французских изданиях или рукописных списках запись велась с использованием принятых во второй половине XVIII века во Франции сопранового, тенорового и басового ключей.



1776 года, то есть нотные примеры с комментариями, представлены в таблице 4.3. Как уже говорилось во Введении, шифры нотных примеров сформированы следующим образом.

- 1) Сначала указан номер и без пробела буквенное обозначение версии. Например, №9Ш означает девятый номер согласно нумерации в шереметевской редакции (Ш), а №3ФР – третий номер во французской партитурной редакции (ФР).
- 2) После точки, стоящей за буквенным указанием редакции, следует номер нотного примера. Например, №9Ш.15 – означает «нотный пример 15» на материале фрагмента из №9 шереметевской редакции; или №2ФР.1 – означает первый нотный пример из №2 французской партитурной редакции.

После торжественного визита Императрицы Екатерины II в Кусково 30 июня / 11 июля 1787 года в камер-фурьерском журнале осталось следующее свидетельство: «ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО (...) изволила выхоть имѣть въ садъ и на линии шествовать въ построенный въ томъ саду театръ, на которомъ (...) представлена была собственными Его Сіятельства пѣвцами и пѣвицами, равно танцовщиками и танцовщицами, героическая опера «Браки Самнитянь», съ пѣніемъ и балетомъ» [141]. Десять лет спустя, после торжественного приёма в усадьбе Останкино 7 / 18 мая 1797 года, Станислав Август Понятовский заметил в дневнике, что «в балетной труппе, также состоящей из слуг, особенно выделяются две танцовщицы» [254, с. 123]. Известно, что во время постановки в усадьбе Останкино балет давали после оперного спектакля [54; 130; 162]. Вместе с тем, камер-фурьерский журнал в приведённой выше цитате упоминает о том, что сама опера была с балетом.

Как уже отмечалось ранее, наследием французской традиции балетных сцен во всех музыкальных спектаклях стало наличие в операх с диалогами балетных дивертисментов. Им, как правило, действие заканчивалось. Иногда, в произведениях, состоящих из нескольких актов, балетные дивертисменты служили также антрактами, то есть тем, что звучало и происходило на сцене между основными действиями. Реже встречались оперы с диалогами, в которых балетные сцены включались внутрь самого действия. Таким примером может служить комедия-балет (comédie-ballet) в четырёх действиях «Земира и Азор» Андре Гретри на либретто Ж.-Ф. Мармонтеля. В драмах на сцене Театра итальянской комедии они встречались, как правило, в конце действия.

«Браки самнитянь» в партитурной редакции задумывались авторами именно как пример нового жанра – музыкальной драмы, так называемой «исторической» музыкальной драмы<sup>302</sup>.

<sup>302</sup> Как уже отмечалось в разделе 4.1, до «Браков самнитянь» Дюрозуа написал либретто к первой опере с диалогами в жанре исторической музыкальной драмы «Генрих (Анри) IV, или битва при Иври», поставленной на сцене Театра итальянской комедии в Париже. Это произведение, в котором речь идёт о лицах, действительно существовавших, и событиях происходивших, и получило определение как историческая музыкальная драма. Тогда как в «Браках самнитянь» на сцену выведен исторический сюжет с вымышленными героями. Вероятно, Ж.-Ф. Мармонтель, когда

Одним из принципов этого жанра становится естественное динамичное развитие сюжета или непрерывность драматургического развития. В подтверждение приведём несколько цитат из работ Д. Дидро: «Если какая-либо сцена необходима, если она вытекает из содержания пьесы, если она заранее подготовлена, если зритель ждет её, – он выслушает её с величайшим вниманием, и она произведет на него совсем иное впечатление, чем мудрёные поучения, из которых состряпаны современные драматические произведения» [122, с. 226]. Любые остановки в развитии сюжета, будь то слишком пространные арии или длительные танцы, рассматривались как недостаток и подвергались критике как неуместные. Так философ писал: «Монолог является моментом передышки для действия и – волнений для персонажа. (...) Если он долог, он грешит против природы драматического действия, которое нельзя прерывать надолго» [122, с. 276].

Чаще всего в операх с диалогами 1770-х годов танцевальные сцены вводились во время изображения сельских праздников или свадебных торжеств. Последними, как правило, действие завершалось. В этих случаях танцевальные сцены воспринимались как органичная часть сюжета драмы. В партитурной редакции «Браков самнитян» некофальных номеров, за исключением увертюры и марша воинов в заключительной сцене первого действия, нет. Единственным инструментальным эпизодом в сохранившихся рукописных нотных материалах шереметевской редакции оказался марш воинов из заключительной сцены первого действия. Изменения в него, насколько можно судить по репетитору, не вносились (Табл. 4.3, примеры №8ФР.4 и №9Ш.2). Как уже упоминалось ранее, в «кусковскую» редакцию «Браков самнитян», как и в шереметевскую редакцию «Алины, Королевы Гольконской» П.-А. Монсиньи, вероятно были добавлены «балеты савсмь другия» (см. Раздел 3.3). Какие именно – достоверно сказать нельзя, так как в архивных фондах рукописных нотных материалов они не сохранились даже фрагментарно. Это могли быть композиции самого Гретри, либо его французских современников, в том числе Монсиньи.

Поскольку в марш воинов из первого действия изменений не вносилось, то можно предположить, что и в другой инструментальный номер – увертюру – изменений также не вносилось. Предположение о сохранении в шереметевской редакции увертюры без изменений

---

писал «Браки самнитян», положенные в основу сюжета оперы, имел в виду события Второй Самнитской войны, вызванной вмешательством Рима и самнитов в борьбу между элитой и демократами в Неаполе. Рим выступил на стороне элиты, самниты – демократов. Вероломное предательство, о котором речь идёт в предисловии к опере, – это захват города римлянами при содействии знати. В результате военные действия перешли на территорию Самнитской республики. Но в горных условиях римские войска попали в засаду, и в Кавдинском ущелье (321 г. до н.э.) самниты одержали победу. Пленные римские солдаты вынуждены были пройти «под иго»: на месте, где войско сложило оружие, делали арку из трёх копий (как антипод триумфальной арки). Под ней поодиночке сначала военачальники, а потом и остальные воины без оружия и знаков отличий проходили на виду у победителя.

подтверждается рассмотренными ранее, в Главе 3, примерами на основании сохранившихся нотных материалов к операм «Роза и Колась» П.-А. Монсиньи и «Три откупщика» Н.-А. Дездеда. В них увертюры сохранены идентичными оригинальным. В материалах репетиторов и «Розы и Коласа», и «Трёх откупщиков» увертюры отсутствуют. Но в тетрадках отдельных инструментальных партий они выписаны так же, как в оригинале. Исключение составляет один такт в партии контрабаса к опере «Роза и Колась» (см. Раздел 3.5), что, на самом деле, может быть следом правки, сделанной ранее, ещё во Франции, или в Петровском театре.

Как видно из таблицы 4.2, второе действие оперы претерпело больше изменений, чем первое (нотные материалы третьего действия, как уже отмечалось выше, не сохранились). Всего в русских рукописных материалах сохранилось восемнадцать музыкальных номеров. Один из них инструментальный – упомянутый выше эпизод марша воинов из заключительной сцены первого действия. Оставшиеся семнадцать – вокальные номера. Из них в виде партитуры со всеми инструментальными партиями представлено три номера: Ария Парменона «Кто может тлѣть...» из первой сцены I д., речитатив «Куда иду...» и ария Елианы «О участь! что меня гнала...» из первой сцены II д. и добавленная новая ария Цефалиды «Места для насъ приятны...» из второй сцены II д. Остальные четырнадцать – представлены в виде репетитора.

Из переписки графа Шереметева с Иваром известно, что последний высылал Его Сиятельству ноты как в гравированном, так и рукописном виде. Например, в письме от 9 / 20 сентября 1785 года Ивар пишет: «Я позаботился произвести в гравированных партитурах все исправления необходимые для правильного хода пьесы по партитурам, взятым из театра, ибо я не сомневаюсь в том, что Вам желательно получить оперы в том виде, как их ставят на сцене, а не в том, как они были созданы первоначально (...) партитура наполовину печатная, наполовину рукописная, так обстоит дело почти со всеми операми» [130, с. 407]. Поэтому можно предположить, что часть номеров оперы «Браки самнитян» была выслана Николаю Петровичу также в рукописном виде. Подтверждение этому находим в письме Ивара графу от 15 / 26 августа 1784 года: «Прилагаю эскизы декораций «Браков самнитян» и костюмов, какие носят здесь, а также текст, с небольшими изменениями, сделанными рукою автора, которые он счёл необходимыми предпринять для повышения интереса пьесы» [130, с. 392].

Несмотря на то, что в письме Ивара от 4 / 15 августа 1785 года сказано, что «пьеса всегда ставилась в Театре итальянской комедии в том виде, как она напечатана (...), не существует никакой другой партитуры «Самнитов», кроме той, которую имеете Вы» [130, с. 404]. Представляется вполне возможным, что в последствии в Москву всё же поступили все музыкальные номера, добавленные в стихотворную редакцию (как авторский вариант для постановки), как и первая новая ария Цефалиды «Приятно время протекает...». В сохранившихся нотных материалах шереметевской редакции они все представлены в виде

репетитора. С меньшей точностью можно говорить о происхождении трёх номеров, отличающихся от французских оригинальных и представленных в виде партитуры.

Дополнительные сведения для уточнения, какие из музыкальных номеров, указанных в русском печатном либретто, исполнялись, а какие были сняты по ходу репетиций, можно извлечь из неоднократно правившейся нумерации в шереметевской редакции. Видимо, сначала, по сложившейся традиции (см. Главу 3), проведена сквозная нумерация всех музыкальных сцен, присланных из Франции, согласно оригинальной партитуре и печатному либретто. Тогда получается, что в первом действии предполагалось наличие десяти вокальных музыкальных номеров и во втором – ещё десяти (перечеркнутым шрифтом в списке обозначены номера, которых в сохранившихся нотных материалах нет):

1. Ария Парменона «Кто может тлѣть...»
2. Дуэт Агапия и Парменона «На сихъ мѣстахъ...»
3. Ария Агапия «Бѣгу теперь тотъ часъ сражаться...»
4. Квартет Агапия, Евмена, Цефалиды и Еффилии «Вотъ здѣсь она: какая прелесть!»
5. Ария Цефалиды «Приятно время протекаетъ...»
- ~~6. Добавленная ария Еффилии «Онъ смѣль и благороденъ...»~~
7. Добавленный новый хор Юных самнитянок «Вамъ днешній часъ...»
- ~~8. Ария Евмена «Природы гласъ вѣщаетъ...»~~
9. Хор воинов [унисонный дуэт Агапия и Парменона] «Хотя всѣмъ трубный гласъ...» и 9а. Марш воинов
10. Хор юных самнитянок «О Богъ любви и Марсъ...»
11. Речитатив «Куда иду восторгъ забываюсь?» и ария «О участь! что меня гнала!» Елианы
- ~~12. Дуэт Цефалиды и Елианы «Что ты теперь сказала?»~~
13. Водевиль «Цвѣты на жертву должно несть...»
14. Добавленная новая ария Еффилии «Любовью ана пылаешь...»
15. Ария Елианы «О! ты, кого нельзя забыть...» с хором
16. Ария Агапия «Почто вы всѣ бѣжите...»
17. Добавленный новый хор «Васъ, Боги, умоляемъ...»
18. Добавленный новый хор «Побѣду одержали...»
- ~~19. Добавленные новые вставные речитатив «Ужъ щастливы дни...» и ария Воинна «Супротивника немъ нѣтъ...»~~
20. Сокращенное трио Евмена, Еффилии и Цефалиды, обозначенное как хор «Я щастливой отецъ» (с изменением главного аффекта, в соответствии с изменением в сюжете).

Затем, как уже говорилось, нумерация неоднократно правилась. В конечном варианте шереметевской редакции в первом действии сняты два номера: № 6 – ария Еффилии «Онъ смѣль

и благородень...» и № 8 – ария Евмена «Природы гласъ вѣщаетъ...», а во втором действии № 12 – дуэт Цефалиды и Елианы «Что ты теперь сказала?» заменен на новую добавленную арию Цефалиды «Места для насъ приятны...». Исполнялся ли № 19 – речитатив и ария Воина – или нет, точно сказать не представляется возможным. Вероятно, этот вставной номер звучал в «кусковской» редакции оперы, которую давали во время торжественного приёма в честь Императрицы. В «останьковской» редакции этот номер мог вовсе не исполняться, так как его не было во французском издании, а граф Шереметев в новом театре стремился давать спектакли «как в Париже». Таким образом, из двадцати вокальных номеров первого и второго действий точно исполнялось шестнадцать, а ещё один был заменен другим.

Наличие арии Цефалиды «Места для насъ приятны...» (Табл. 4.3, примеры №9Ш.32-39) в виде партитуры со всеми инструментальными голосами говорит о том, что замена произведена в ходе репетиций. Согласно новой нумерации речитативу и арии Елианы присвоен номер девять, а десятым номером шёл водевиль из третьей сцены. Следовательно, дуэт двух девушек (Табл. 4.3, пример №11ФР.1) просто сняли.

В репетиторе на странице, с которой начинается следующий номер – Водевиль из третьей сцены II д. – на первых трёх строках остались два последних такта предыдущего номера, не сохранившегося в репетиторе (Табл. 4.3, пример №10Ш.1). Тональность с тремя бемолями при ключе позволяет предположить, что здесь заканчивается ария Елианы из первой сцены II д. Но заключительные такты французского оригинала и записанные на данной странице с Водевилем различаются (Табл. 4.3, примеры №10ФР.5 и №10Ш.1). Оригинальная ария Елианы завершается в Es-Dur с пропущенной квинтой, тогда как в имеющихся финальных тактах номера перед Водевилем в шереметевской редакции записаны аккорды на тонике B-dur с пропущенной терцией. Ария Елианы из первой сцены II д. в шереметевской редакции (рассматривается ниже) завершается в B-dur, но имеет совершенно иное окончание (Табл.4.3, пример №9Ш.31). В B-dur звучит и дуэт Цефалиды и Елианы из второй сцены II д. согласно французской партитурной версии. Но он написан в двухдольном размере, и окончание инструментального ритурнеля также не совпадает с рассматриваемыми заключительными тактами фрагмента рукописной шереметевской редакции (Табл.4.3, пример №11ФР.2).

Таким образом, достоверно установить, к какому номеру относятся заключительные аккорды перед Водевилем в шереметевской редакции (Табл. 4.3, пример №10Ш.1), до настоящего момента не удалось. Скорее всего, это был первоначальный вариант завершения отредактированной версии арии Елианы. Наличие пропущенной терции в аккордах B-dur позволяет предположить, что это вариант редакции мог быть выполнен самим Андре Гретри. Композитор в «Записках» прямо говорит о том, что считает правильным «опускать» терции, ибо итальянцы именно так и поступают, оставляя таким образом, своеобразную «пустоту», необходимую слуху

для лучшего восприятия. И добавляет, что сам находит особую прелесть в том, чтобы предоставить слушателю возможность добавить в воображении одну ноту там, другую здесь в аккомпанементе, так как считал особым удовольствием или забавой для слушателя соучастие в сочинении [316, I, с. 52-53]. Пропущенные терции в оркестровом тутти с натуральными духовыми объясняется также стремлением избежать возможной фальши.

Итак, решение добавить вставную арию Цефалиды принято, по-видимому, позднее. Этот вывод сделан также на основании данных русского старопечатного либретто. Во второй сцене II д. в качестве музыкального номера приведен только дуэт Цефалиды и Елианы. На первой странице вставной арии Цефалиды, вложенной вслед за арией Елианы из первой сцены, сохранилась кустада с репликой героини: «чтобъ слушать твои упреки» (Табл. 4.3, пример №9Ш.32). Согласно русскому старопечатному либретто эта фраза звучит в устах Цефалиды в самом начале второй сцены:

## ЯВЛЕНИЕ II

Цефалида и Еліана

Цефалида

Несправедливая приятельница, можноли бы было подумать, чтобъ ты стала противиться моимъ совѣтамъ? Какую муку испытываетъ твое сердце! Ты за мною слѣдуешь, а я ищу тебя, и нахожу только для того, **чтобъ слушать твои упреки**. Не ужели желаешь ты, чтобъ вредное сіе смятеніе привело въ стыдъ искреннюю нашу дружбу? Любовь наполнена божественныхъ приятностей; она насъ утѣшаетъ, подкрѣпляетъ; ... и когда уже останется у кого нибудь хотя сіе единое добро, то нельзя его почитать совершенно несчастливимъ [79, с. 21-22].

Остается без точного ответа и вопрос: была ли ария вставлена таким образом, что и до, и после неё следовали реплики Цефалиды, или же она добавлена вместо последующих фраз реплики героини. Второй вариант представляется более правдоподобным, так как слова о любви из приведённой реплики перекликаются с текстом добавленной арии:

«Места для насъ приятны, вы навсегда прелесны были клятвы, что сама днесъ я всердце маемъ заключала навекъ, но страсть закону не далжна предпачесть / пусь я навекъ с нимъ разлучуса но богофъ я не прагневлю я муку в сердце заключаю всегда я законъ сохраню / места для насъ...» [1, л. 157-167].

В характере подтекстовки обращают на себя внимание несколько особенностей:

- 1) Произносить следует на «московский» – «акающий» манер: безударные «о» записаны так, как произносились в московской губернии, то есть «а»; например, «маемъ», «далжна», «предпачесть», «прагневлю», «сахраню».
- 2) Согласные, которые во время пения произносить не нужно, при записи подтекстовки в вокальных номерах опускались; в приведённом примере это слова «прелесны» и «пусь». В

других примерах непронизносимые согласные записывались по правилам скорописи не в основной строке подтекстовки, а как надстрочный знак, например, в речитативе Елианы из первой сцены II действия слово «ліється» старопечатного либретто зафиксировано в рукописи как «лье<sup>т</sup>-ца» (Табл. 4.3, пример №9Ш.9).

Таким образом, можно утверждать, что русская подтекстовочная строка в вокальных номерах отражает особенности московского вокального и сценического произношения.

Как отмечал Михаил Викторович Панов, во второй половине XVIII века заканчивался процесс слияния в русском литературном языке церковно-славянского и русского бытового языков [189, с. 286]. В качестве итога этого процесса можно рассматривать теорию «трёх штилей» Михаила Васильевича Ломоносова, отражавшую резкие стилистические контрасты текстов высокого, среднего и низкого стилей. В высоком, строгом, стиле существовало стремление выдержать буквенную точность. Отличия высокого и среднего стиля обнаруживаются, прежде всего, в произношении:

- 1) в безударных слогах «о» после твердых согласных как [о] и как [а, ъ] в высоком и среднем стилях, соответственно; например, слово «посоветоваль» произносилось [посов'этовал] в высоком стиле и [пъсав'этъвъл] в среднем стиле;
- 2) «е» под ударением после мягких согласных как [э] в строгом стиле, например, «вознесъ» [возн'эс], и как [о] в среднем стиле [воз'н'ос];
- 3) «г» перед гласными и сонорными, а также перед глухими согласными и на конце слов; например, в высоком стиле слово «градъ» произносилось [урад], тогда как «городъ» в среднем стиле – [горът]; а слово «подвигъ» звучало [подв'их] в высоком стиле и [под'в'ик] – в среднем;
- 4) «ч» перед твердым и мягким «н» как [ч'] в высоком стиле, например, «вечный» [в'эчный] и как [ш] в среднем стиле, например, «печной» [п'эшной].

В конце XVIII века основным для литературного языка становится средний стиль, тогда как высокий используется лишь для похвальных речей на официальных торжествах, а низкий употреблялся в комедиях в речи отрицательных персонажей, то есть служил как характерологическое, выразительное средство.

Для среднего стиля – разговора культурных людей – характерно произношение с [а] безударным и с [о] после мягких согласных и йота. Например, «моё» в высоком стиле произносилось бы как [моэ], в низком, мужицком [моіо], тогда как разговорному произношению культурных людей было свойственно [маіо] (фиксацию последнего примера находим, например, в арии Аниоты из оперы «Три откупщика» Дездема – Табл. 3.2, пример №1Ш.1). Изображение реальных людей и характеров, как одна из основных эстетических норм в пьесах последней трети XVIII века, требовало правдоподобия на театральной сцене. Потому необходимым стало и

правдоподобие языка, когда «говорящему лицу надобно дать такой языкъ, какой он въ самомъ дѣлѣ употребляетъ»<sup>303</sup>. Поэтому, как уже отмечалось, в качестве литературной нормы выбран средний стиль, на котором разговаривали образованные люди, а для придания персонажам комичности использовали низкий стиль.

Репетиционная копия русского либретто «Говорящей картины» (см. Раздел 2.3.5) и подтекстовка в шереметевских редакциях французских опер (Табл. 3.1-3.5, 4.3) иллюстрируют закрепление норм среднего стиля – разговорного произношения культурных образованных людей – в русской сценической речи последней четверти XVIII века. Строгих правил на тот момент ещё не выработалось, поэтому встречается двоякое или различное написание одного и того же слова. Например, в упомянутой рукописи «Говорящей картины» имя одной из героинь записано как «Изабелла» и «Изобелла» на одной и той же странице [49, с. 3] (см. Приложение). Там же в одной из реплик Касандра находим фиксацию произношения «г» как «х», свойственного высокому стилю: «вкохти...» [49, с. 10] (см. Приложение).

Поскольку в рассматриваемый исторический период формировалось мнение, что произносительная литературная норма должна ориентироваться на бытовую речь образованных людей, то и в печатной литературе делались попытки передать на письме произношение дворянской среды. Приводя пример из старопечатного экземпляра комедии Алексея Даниловича Копьева «Что наше тово намъ и не нада» (СПб, 1794), Панов также указывает на двоякость транскрипции в речи одного и того же персонажа [189, с. 301]. Все вышеперечисленные особенности произношения среднего стиля в наибольшей степени отражены в рукописи «Говорящей картины». Там же обнаруживаются примеры использования просторечия для подчеркивания комедийных черт персонажей. В рукописных материалах шереметевских редакций французских опер обращает на себя внимание употребление [а] в безударной позиции и характер произношения согласных.

М. В. Панов отмечал, что несмотря на указание буквой «а» того, как следует произносить реплики, полновесный звук [а] произносился не во всех позициях. В результате анализа упомянутой ранее комедии Копьева, а также комедии Александра Онисимовича Аблесимова

---

<sup>303</sup> Самым знаменитым произведением Александра Семеновича Шишкова (1754 – 1841), выдающегося государственного деятеля, вице-адмирала и литератора, министра народного просвещения и главы цензурного ведомства, стало «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803). Будучи главой «архаистов», он отстаивал литературные традиции русского языка XVIII века от посягательств «новаторов», от ненужных заимствований и нововведений. Здесь приведена цитата из воображаемого диалога А и Б, когда Б – голос самого Шишкова, а А – воображаемый собеседник Б. Реплики А поданы таким образом, что читатель соглашается с позицией Б, то есть самого Шишкова. Упоминаемый диалог приведен в издании: Шишков А.С. Собрание сочинений и переводов [в 17 ч. СПб, 1818-1839]. Т. 3. СПб., 1824. С. 27-28 (цит. по: 189, с. 290).



«Мельник, колдун, обманщик и сват» он сделал вывод, что в заударных и не первых предупредных слогах фонемы <a–o> в бытовой речи реализовывались звуком [ъ]. Сходная картина обнаруживается им и в союзах «что», «чтобы», «потому что», «хоть», «коли»: «шта – што» в рассматриваемый исторический период различались [штъ] и [што], в союзах «патаму шта», «хать», «кали» редукция на первых предупредных слогах сильная и произносится [ъ], а на [а] [189, с. 303]. В рассмотренных материалах шереметевских редакций примеров фиксации разделения, указываемого Пановым, не обнаружено.

В рукописи оперы «Три откупщика» Дездема в первом номере, романсе или арии Анюты, когда приведено два варианта подтекстовки под и над вокальной строкой, обнаруживается двоякая фиксация слова «что»: как «что» – в нижней строке первоначальной подтекстовки, копируемой из переводного варианта либретто, и как «што» – в верхней, более поздней, строке улучшенной подтекстовки (Табл. 3.2, пример №1Ш.1). В рассматриваемой рукописи шереметевской редакции оперы «Браки самнитян» различия «шта – што» также не отражено. Вероятно, потому что упоминаемое Пановым различие свойственно скорее петербургским нормам произношения конца XVIII века или же оно было использовано авторами как специальный приём для подчеркивания комедийности персонажей, их провинциальности. В Москве этой разницы не улавливали или же в рассматриваемых произведениях не было нужды подчеркивать особенность произношения, чтобы она становилась предметом шутки.

В сохранившихся фрагментах рукописи шереметевской редакции оперы «Браки самнитян» в русской подтекстовочной строке везде записано орфографически правильное «что». Заметим, для некоторых номеров, как и в упомянутой выше арии Анюты из «Трёх откупщиков» Дездема, делался второй, улучшенный, вариант подтекстовки. Как правило, в первом варианте подтекстовка наиболее приближена к орфографии старопечатного либретто, то есть текст, видимо, просто копировался. Именно второй вариант подтекстовки в сохранных музыкальных номерах, а также подтекстовка в добавленных или измененных музыкальных номерах содержат в себе основные примеры фиксации произношения эпохи.

В этом отношении редким примером является фиксация произношения слова «клялась» как [кле-ла-са], то есть произношение «я» через [е] (см. Табл. 3.2, пример №1Ш.1). Поскольку речевой произносительной нормой русского языка последней четверти XVIII века такая замена не была свойственна (по крайней мере она не встречается в известных рукописных литературных копиях, в рукописной копии либретто «Говорящей картины» слово «клянётся» в арии Касандра из третьей сцены записано как «клянїётся»), то остается под вопросом является ли этот пример отражением вокальной нормы произношения или подобному прочтению есть иное объяснение.

При фиксации произношения согласных в шереметевских редакциях обращает на себя внимание:

- 1) Упрощение сочетания согласных, как например, упомянутые выше «прелесны» и «пуск» в арии Цефалиды, или в начале арии Парменона из первой сцены I д. слово «всечастно», записанное двойко: в основной строке «все – ча – стно», тогда как в дополнительной с вариантом фиоритур (Табл. 4.2, пример №1Ш.5) и в репризе (Табл. 4.2, пример №1Ш.13) «все – ча – сно»; двойкое написание с «т» и без него характерно и для написания слова «страстно» (Табл. 4.2, пример №1Ш.7-8), написание без «т» встречается и в арии Анюты в опере «три откупщика» (Табл. 3.2, пример №1Ш.1).
- 2) Долгие согласные становились краткими; например, в речитативе Елианы из первой сцены II д. (см. ниже) реплика, представленная в старопечатном либретто как «въ восторге», в рукописных нотах зафиксирована как «вас-гор-ге» (Табл. 4.2, пример №9Ш.3); на этот же феномен обращает внимание и Панов, указывая, что подобное сокращение, когда на морфемных стыках долгие согласные становились краткими, стало привычным [189, с. 306].
- 3) Соотношение [шн] – [ч'н] в речи: слова, происходящие из церковно-славянского языка, сохраняют произношение как в высоком стиле [ч'н], тогда как для произношения бытовых слов в среднем стиле нормой являлось [шн]; в русской подтекстовке шереметевских редакций к операм французских композиторов встречается как свойственная высокому стилю норма [ч'н], например, в партии Едоина из оперы «Аземия» Далеярака слово «вечно» во всех повторах записано «вѣчна», так и норма среднего стиля [шн]: в рукописи оперы «Три откупщика» Дездема в дуэте Анюты и Танюши слово «скучно» во всех случаях повтора в подтекстовочной строке зафиксировано согласно орфографической норме, за исключением финала, когда был исправлен заключительный восходящий ход, а новый (облегченный) вариант вокальных партий вместе с вариантом подтекстовки наклеен поверх первоначального текста, и здесь оказалась зафиксирована произносительная норма «скушна» (Табл. 3.2, пример №3Ш.5); в сохранившихся фрагментах рукописи оперы «Браки самнитянь» подобные примеры не встречаются.
- 4) В рукописи зафиксировано оглушение конечных согласных, например, в речитативе Елианы из первой сцены II д., строка из старопечатного либретто «пойду къ нему презря всѣ тучи бѣдъ» записана как «паиду к нему презря все тучи бетъ» (Табл. 4.2, пример №9Ш.6).
- 5) В рукописи зафиксировано смягчение согласных, например, в арии Парменона из первой сцены I д., в слове «терь – петь» выписан «ь», указывающий на смягчение предшествующей согласной «р» (схожие примеры в шереметевских редакциях других французских опер рассматриваются в статье А. А. Сафоновой «Феномен перемещения оперы в инокультурную среду: XVIII век, шереметевские редакции» [212]).

Поскольку русская подтекстовочная строка шереметевских редакций французских опер часто хранит в себе фиксацию произношения последней четверти XVIII века, то представляется

целесообразным сохранять особенности письма XVIII века в нотных примерах. Сохранять «аутентичное письмо» следует и при подготовке нотных материалов XVIII века к изданию. Это позволит в дальнейшем певцам точнее приблизиться к верному произношению эпохи, что важно при осуществлении исторических постановок, и было бы особенно ценно в реконструкциях на театральных сценах в усадьбах графов Шереметевых.

Возвращаясь к рассмотрению добавленных и измененных номеров оперы «Браки самнитян», отметим, что вставная ария Цефалиды представлена на восьми листах альбомного формата (Табл. 4.2, примеры №9Ш.32-39). Характер записи нотного текста отличается от основного репетитора. Видно, что текст либретто вписан не одновременно с нотным текстом, а позднее. Вокальная партия записана в сопрановом ключе. Инструментальные партии представлены пятью голосами: первые и вторые скрипки, первые и вторые гобои и бас. Партии первого и второго гобоев записаны на одной строке. В отличие от виртуозных оригинальных арий Цефалиды, написанных Гретри для мадам Триаль (она указана в качестве исполнительницы во французском либретто 1776 года [87]), вставная ария Цефалиды в C-dur (средний раздел в c-moll) явно проще. Более элементарна сама вокальная партия, но и фактура номера в целом менее затейлива. Созданию простого, немного наивного образа девушки способствует использование тембра гобоев, единственных духовых, занятых в оркестровом сопровождении (арию Цефалиды из первого действия шереметевской редакции отличает виртуозная партия солирующей флейты). В арии патетического характера девушка рассказывает о готовности покориться воле богов, несмотря на все страдания сердца. Диапазон вокальной партии от  $e^1$  до  $g^2$  (и до проходящего  $b^2$  в украшениях) предполагает, что ария может быть исполнена почти любой певицей. По характеру подтекстовки можно сказать, что первоначально ария сочинена с либретто на другом (вероятно, французском) языке.

Кем написан музыкальный текст этой арии? На этот вопрос достоверный ответ не найден. Она может принадлежать и перу самого Андре Гретри. Например, быть заимствованной из самой первой редакции оперы «Браки самнитян» на стихотворное либретто Пьера Лежье. Так, в следующей после первой редакции «Браков самнитян» опере – «Гурон» (*Le Huron*) композитор пишет любовную арию главной героини, мадемуазель де Сент-Ив, из первой сцены II д. также в C-dur и с тем же составом инструментов в оркестре: первые и вторые скрипки, первые и вторые гобои (записанные на одной строке) и бас. Но в отличие от арии мадемуазель де Сент-Ив, написанной в трёхдольном размере (3/8) как *Andantino – Adagio*, добавленная ария Цефалиды – *Largo* в чётном размере (♩). В «Записках» Гретри ничего не говорит о том, как были использованы арии Цефалиды из первой редакции на либретто Пьера Лежье. В главе, посвященной «Бракам самнитян», он упоминает, что большинство музыкальных номеров первой редакции на либретто Лежье использовано им и во второй редакции на либретто Дюрозуа, за

исключением вновь сочиненного начала второго действия, когда была введена роль Елианы и, соответственно, добавлены её сольные номера [316, I, с. 231-232]. Есть также упоминания о том, что музыкальные номера из первой редакции композитор использовал в своих последующих сочинениях: увертюра стала частью увертюры «Сильвана», марш использован в «Гуроне», дуэт – в «Сильване», а ария Агатиса – в качестве арии Азора из «Земиры и Азора» [316, I, с.175-176]. Но все приведенные сведения не дают ответа об авторстве вставной арии Цефалиды.

Удаление и замена вокальных номеров в партии Цефалиды в шереметевской редакции, скорее всего, связаны с возможностями исполнительницы этой роли в графском театре – Анны Изумрудовой. Мадам Триаль обладала, по словам Гретри, самым красивым голосом во Франции, и он часто писал для неё партии, чтобы показать все возможности этого голоса, как например, ария Леоноры из «Ревнивого влюблённого» [316, I, с. 253-254]. Потому арии, рассчитанные на её исполнение, как правило, виртуозные, колоратурные. Анна Изумрудова обладала более скромными возможностями, что и стало вероятной причиной появления данной редакции. Сложным в исполнении оказался для русских певиц и дуэт Цефалиды и Елианы, который был снят или после первых репетиций, или ещё до их начала. Непростой партия Цефалиды могла оказаться и для исполнительниц в провинциальных французских постановках. Известно, что опера с успехом шла во французских провинциальных театрах [261]. Замена могла быть сделана и в одной из французских постановок, ориентированных на иные, более скромные, исполнительские возможности, чем в Париже.

Обращает на себя внимание и авторский экземпляр переработанной Гретри партитуры оперы «Браки самнитян» [44] и номера этой редакции, сохранившиеся отдельно [43; 45]. Речь идёт о версии 1792 – 1793 годов, когда композитор, как уже говорилось в разделе 1.2.2.4, использовал этот музыкальный материал для новой оперы «Роже и Оливье». Впервые эту рукопись описала Элизабет Бартлет в 1984 году [245]. Поэтому обратим внимание только на те особенности, которые важны для анализа русской версии оперы «Браки самнитянь».

- 1) При перетекстовке ансамблевых номеров нотный текст сохраненных фрагментов не правился. Вокальные партии в сохраненных фрагментах сольных номеров правились редко. Встречается только два вида правки – силлабизация тона и, напротив, его укрупнение. Использование иных приёмов, встречающихся при перетекстовке опер Гретри в иноязычных версиях, не зафиксировано. Видимо, только такую правку (силлабизация тона и его укрупнение) Гретри считал допустимой.
- 2) В редакции «Роже и Оливье» использован не весь текст, представленный в гравированной партитуре 1776 года. Делались купюры и, напротив, вставки на рукописных листах. Но что примечательно, в этой новой опере для партии Лоры (Laura) использована ариетта Цефалиды из четвёртой сцены I д. партитурной редакции (с незначительной правкой

вокальной партии) (№ 13). Аналогов шереметевским номерам Цефалиды в редакции «Роже и Оливье» не обнаружено. Но для другого сольного номера Лоры использованы речитатив и ария Елианы из первой сцены II д. Эта сцена при перетекстовке подверглась редакции, но иной, чем в шереметевской версии (см. ниже).

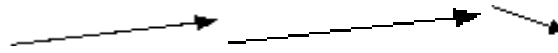
- 3) Самой ценной находкой для шереметевской версии среди материалов оперы «Роже и Оливье», пожалуй, является финальный хор из девятой сцены II д. (№ 16) [43]. Это заимствованный из стихотворной редакции оперы «Браки самнитян» без правки хор «Honneur à nos Guerriers!» из первой сцены III д. В русской редакции ему соответствует хор «Прославим Ратниковъ...», нотные материалы к которому не сохранились (Табл. 4.1). Следовательно, в случае реконструкции шереметевской постановки можно использовать указанную рукописную копию из фондов BNF.

Один из наиболее интересных сохранившихся номеров шереметевской версии – это речитатив и ария Елианы, точнее почти полностью музыкальная (за исключением одной заключительной разговорной реплики героини) первая сцена II д. Обязательный речитатив сохранился в виде репетитора, а ария – партитуры с выписанными инструментальными партиями. По сравнению с французской партитурной версией в шереметевской редакции сцена предстает в переработанном виде (Табл. 4.2, примеры №10ФР.1-5 и №9Ш.3-31).

Проведено значительное сокращение речитатива. Музыкальный текст первых девятнадцати тактов в шереметевской редакции почти совпадает с оригинальным (Табл. 4.2, примеры №10ФР.1 и №9Ш.3), за исключением мелких изменений в вокальной партии при смене просодии (о них пойдет речь ниже). Большую часть подобных изменений следует признать удачной. Исключение составляет только вторая фраза речитатива. Он начинается со слов: «Où vas-je ? (Куда иду?) Quel transport m'égare ? (Что меня с пути сбивает?)». В оригинале: «quel transport m'égare» произносится вопросительно, что зафиксировано композитором с помощью восходящего скачка на кварту в начале фразы и характерной восходящей интонации на полтона в конце фразы. В русском переводе – «въ восторге забываюсь» – получилось повествование. В результате, использование восходящей интонации в конце фразы оказывается лишённым смысла. Вероятно, переводчика ввёл в заблуждение прямой порядок слов (хотя в либретто стихотворной редакции в конце предложения стоит вопросительный знак). Известно, что во французском языке в разговорной речи (какой и является речь Елианы в речитативе) вопрос можно задать за счёт изменения интонации.

Интонацией, мелодикой речи, филологи называют движение голоса при произнесении фраз, предложений. В современной французской речи для предложения свойственен подъём голосового тона от первого к последнему слогу внутри ритмической группы. Переход от последнего высокого тона одной ритмической группы к низкому тону последующей происходит

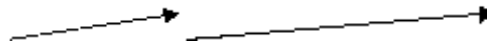
плавно. При этом последней тон каждой последующей ритмической группы звучит выше предыдущей. При изучении фонетического курса современного французского языка отмечают, что утвердительное предложение отличает падение голоса на последнем слоге последней ритмической группы, а самым высоким по тону оказывается предпоследний слог.



Ce jour de gloire ouvre le champ d'honneur.

Этот день славы начнется на поле брани.

Вопросительное предложение выше по тону и произносится с повышением на конце. Именно по этим признакам отличают вопросительное предложение от утвердительного на слух в том случае, если вопрос выражен только интонацией. При инверсии, как правило, происходит повышение тона в конце фразы:




Où vais-je? Quel transport m'égare ?

Эти примеры приведены потому, что Гретри первому в истории французской музыки удалось передать особенности живой французской речи, её интонаций. Ж.-Б. Люлли сумел «занотировать» декламацию драматических актёров. Гретри передал особенности французской разговорной речи в музыке «итальянского» стиля. Первое, что он сумел уловить – это особенность вопросительной интонации [261]. Надо признать, что споры вокруг приёмов нотации интонаций французского языка и выразительности французской вокальной музыки шли на протяжении всего восемнадцатого столетия. Вспомним «Письмо о французской музыке» (1753) Ж.-Ж. Руссо [488]. Особенности французского речитатива интересовали композиторов не только Франции, но и других стран. Так, например, основным содержанием сохранившихся фрагментов переписки Г. Ф. Телемана с К. Г. Грауном, как показал С. Н. Никифоров, стал спор о французских речитативах на примере оперы Ж.-Ф. Рамо «Кастор и Поллукс», в том числе об уместности использования вопросительной интонации [183].

Для коротких вопросительных фраз Гретри использует скачок вверх на кварту от первого односложного вопросительного слова к односложному глаголу, а последующее местоимение остается на той же высоте, что и глагол. В более длинных вопросительных фразах последний слог вопросительной группы отделяется от предшествующих слогов также скачком на кварту. Потому первоначальный авторский вариант для рассматриваемой вопросительной группы (Табл. 4.2, пример №9Ш.4), конечно:  $a^1-a^1-d^2$  (он же предпочтительней и для исполнения на французском). В отличие от правил, предлагаемых в современных учебниках французского языка, Гретри точнее уловил «ход интонации»: после скачка вверх интонация падает, а затем вновь поднимается, но всего лишь на полтона. В русской версии подобные скачки вверх-вниз на кварту получают противоречащими смыслу вокализируемого текста. Здесь, если учитывать

значение русской фразы, уместнее использовать второй вариант с нисходящим движением от а<sup>2</sup>. Хотя минорная окраска нисходящего трезвучия также не сочетается с пропеваемым «въ восторге». Надо признать, что сама переводная фраза «въ восторге забываюсь» оказалась неудачной, так как противоречит общему настроению и не совпадает по смыслу со сказанным в оригинале. Подъём интонации на полтона вверх в конце фразы дополнительно обостряет несоответствие слов русской редакции и передаваемого музыкой настроения, чувства. Перевод и подтекстовка последующих фраз рассматриваемого фрагмента речитатива в целом удачнее.

В первых девятнадцати тактах речитатива Елианы из первой сцены II д. есть отдельные мелкие изменения в вокальной партии при смене просодии. Эти изменения такие же, как и в остальных номерах, взятых из первоначальной партитурной версии. По сравнению с шереметевскими редакциями опер Монсиньи, Дезеда, Далеирака и Руссо (см. Глава 3) таких изменений в шереметевской редакции оперы Гретри больше. Это объясняется тем, что у композитора выработался свой стиль мелодического письма. В отличие от своих французских современников Гретри фиксировал живую речь. По этой причине он почти никогда не повторялся, что дало повод ряду критиков, как отмечает Б. Дратвики, вынести суждение, что якобы у него и вовсе не было стиля [284]. Примером разницы мелодического письма Гретри и Монсиньи, как уже говорилось, служит опыт перевода либретто на русский язык М. В. Сушковой для постановок французских опер на сцене Петровского театра (см. Разделы 2.3.5 и 3.5).

Для мелодического письма Монсиньи свойственно преобладание равномерного движения восьмыми или четвертными длительностями. И шестнадцатые, и пунктирный ритм встречаются редко, как например, в первой ариетте Розы повторяющаяся группа – краткий и совершенный долгий:  – имитирует вздохи героини (Таблица 3.5, пример №1ФР.2). Напротив, Гретри создал так называемое речевое пение (*langage chanté*) с тонкими нюансами и прихотливой ритмикой, что значительно осложнило подтекстовку переводных версий его произведений.

В материалах репетитора шереметевской редакции оперы «Браки самнитянь» сохранилось девять вокальных номеров, оригиналы которых есть в гравированной партитуре 1776 года:

- 1) Дуэт Агапия и Парменона «На сихъ мѣстахъ...».
- 2) Ария Агапия «Бѣгу теперь тотъ часъ сражаться...».
- 3) Квартет Агапия, Евмена, Цефалиды и Еффимии «Вотъ здѣсь она: какая прелесть!».
- 4) Хор воинов [унисонный дуэт Агапия и Парменона] «Хотя всѣмъ трубный гласъ...».
- 5) Хор юных самниток «О Богъ любви и Марсь...».
- 6) Водевиль «Цвѣты на жертву должно несть...».
- 7) Ария Елианы «О! ты, кого нельзя забыть...» с хором.
- 8) Ария Агапия «Почто вы всѣ бѣжите...».
- 9) Сокращенное трио Евмена, Еффимии и Цефалиды, или Хор «Я щастливой отецъ».

К ним также добавляется начало рассматриваемого речитатива Елианы из второго действия. Сопоставление сохранившихся нотных материалов этих номеров с оригинальным вариантом позволило сделать несколько выводов.

Во-первых, инструментальные партии в этих номерах не редактировались. Вероятнее всего, в них была сохранена оригинальная инструментовка.

Во-вторых, из-за смены просодии редактировались вокальные партии. Напомним, что главными достоинствами таланта Гретри стали: 1) его способность в вокальной музыке передать особенности живой французской речи и 2) чуткое внимание к драматургической роли оркестровой партии, раскрывающей как психологическое состояние героя, так и точное смысловое наполнение слова. Рассказывая о первом опыте работы над оперой на французском языке, композитор отмечал: «Правда, я ещё не понимал негибкости языка и использовал все гласные, чтобы написать рулады. Я не знал, что надо дожидаться слов «une chaîne / узы», «un vol / полёт», «un ramage / щебет птиц», «un triomphe / триумф» и т. п., чтобы предаваться им. Тем не менее, работая, я обнаружил, что французский язык так же чувствителен к интонации, как и любой другой» [316, I, с. 124]. Именно эта способность уловить интонацию в языке и передать её в музыке стала отличительной чертой композитора. И как признавали современники, в этом ему равных не было.

Можно выделить несколько приёмов, используемых в шереметевских редакциях при смене просодии. Ниже приводится перечень всех видов изменений. Каждому из них присвоено буквенное значение (заглавные буквы латинского алфавита). Оно указывается в перечне в скобках после названия вида изменения. Принятые буквенные обозначения используются в нотных примерах. В том месте, где в шереметевской редакции использован тот или иной приём, над вокальной строкой указывается соответствующее буквенное обозначение (Табл. 4.3). Итак, в перечисленных выше вокальных номерах шереметевской редакции обнаруживаются следующие изменения, внесённые в вокальные партии:

- 1) Силлабизация тона (дробление крупной длительности на более мелкие) (А).
- 2) Укрупнение длительности за счёт последующей ноты (В).
- 3) Замена ноты паузой или увеличение длины паузы (С).
- 4) Добавление ноты на месте паузы или за счёт сокращения длины паузы (D).
- 5) Распевание одного слога на два (и более) тонов там, где в оригинале использована силлабическая подтекстовка, то есть замена силлабики распевом (Е).
- 6) Силлабизация распева, то есть силлабическая подтекстовка там, где в оригинале было распевание одного слога на два и более тона (F).

Помимо изменений, вызванных сменой просодии, делались и отдельные облегчения вокальных партий. В указанных примерах встречаются:



- 7) Замена пунктирного ритма равными длительностями (I).
- 8) Снятие мелких украшений (K),
- 9) Понижение самого высокого тона (M),
- 10) Замена восходящего хода нисходящим (N).

Последние три вида облегчения вокальных партий – снятие мелких украшений, понижение самого высокого тона и сопровождающего его изменение восходящего хода на нисходящий – встречаются в номерах, написанных для теноров. Речь идёт, прежде всего, о дуэте Агапия и Парменона и арии Агапия из первого действия (Табл. 4.2, примеры №2Ш.2 и №3Ш.2). При этом оригинальная ария Парменона из первого действия заменена на новую (см. ниже). Анализ изменений в арии Агапия из второго действия затруднен тем, что второй, улучшенный вариант русской подтекстовки большей частью утрачен, так как он был наклеен в виде бумажных полосок, а они отделились от рукописи.

Эти изменения, вероятно, объясняются голосовыми возможностями исполнителей: Андрея Новикова и Григория Кохановского. В арии Агапия (исполняемой Григорием Кохановским) сделано понижение: вместо октавного восходящего хода от  $d^1$  к  $d^2$  выполнен ход, в котором самым высоким оказывается тон  $a^1$  (при этом ход до  $c^2$  в арии сохранен)<sup>304</sup>. Однако, облегчения теноровых партий можно считать незначительными по сравнению с теми, что выполнены для партии Цефалиды. Сохранившиеся материалы позволяют говорить о высоком профессиональном уровне исполнителей мужских ролей в труппе театра графов Шереметевых.

Единичные замены пунктирного ритма равными длительностями встречаются несколько раз в теноровых партиях. Это делалось при одновременной замене силлабики распевом в дуэте Агапия и Парменона (Табл. 4.2, пример №2Ш.2), в арии Агапия (Табл. 4.2, пример №3Ш.2), а также без смены характера подтекстовки в сольных фрагментах партии Агапия из квартета (Табл. 4.2, пример №5Ш.3). Замены пунктирного ритма равными длительностями в других партиях сохранившихся музыкальных номеров не обнаружено.


Таким образом, основными видами изменений являются названные выше приёмы: силлабизация тона и укрупнение длительностей, замена ноты паузой и наоборот, а также силлабизация распева и замена силлабики распевом. Самым «безобидным» можно считать приём замены силлабики распевом (E).

---

<sup>304</sup> Остается открытым вопрос каков был строй оркестра у графа Шереметева: французский или более высокий петербургский? К сожалению, деревянные духовые инструменты (по которым можно было бы определить строй) из оркестра XVIII века графов Шереметевых в фондах, например, ММУО не сохранились, а имеющаяся коллекция формировалась в советский период [180].

Сама по себе такая замена ощутимо музыку не преобразовывает. Если данный приём использован или в середине слова, или в середине фразы, то смена характера подтекстовки может и не ощущаться слушателем. В качестве отрицательного момента можно отметить лишь некоторое вокальное неудобство. Заметим, что поскольку Гретри обладал тенором с прекрасной техникой (его музыкальная карьера началась в качестве певчего-солиста, когда он был ещё мальчиком) и сам пропевал все партии во время сочинения музыки, то он писал удобно для певцов. Подтекстовка выполнена таким образом, что фразировка, как и атака верхних нот, везде естественна. Действительно, арии в операх Гретри, особенно в произведениях более зрелого периода его творчества, часто виртуозны. Но при наличии полного диапазона и достаточного уровня технической подготовки они удобны для исполнителя. Изменение характера подтекстовки может это удобство нарушить.


Например, в дуэте Агапия и Парменона из первого действия в партии Парменона дважды встречается распев одного слога на группу нот. В первом случае на словах «ни радости ни туча бѣдь» вместо удобного для певца начала слова с тона  $f^1$  при последующем нисходящем ходе (в оригинале «nous seront toujours de moitié / мы вечно будем вместе») получилось распевание гласной «и» на восходящую терцию к  $f^1$  (Табл. 4.2, примеры №2Ш.2 и №2ФР.3). Правка характера подтекстовки в шереметевской редакции вызвана иным положением ударной гласной в русском тексте. Во французском варианте ударение падает на третий слог, а в русском на втором, поэтому его соотнесли с сильной долей такта. Тот же текст в рассматриваемых тт. 60 – 61 (Табл. 4.2, пример №2Ш.2) можно записать с сохранением оригинального характера подтекстовки в партии Парменона (Табл. 4.2, пример №2ФР.3):


  
 nous se – ront    tou – jours de moi – tié    (оригинальная французская подтекстовка)


**ни        ра – до – сти ни ту – ча бѣдь** (подтекстовка шереметевской редакции)

ни ра – до – сти ни ту – ча бѣдь (вариант корректировки подтекстовки)

Если сохранить характер подтекстовки в партии Парменона, тогда можно будет вернуть оригинальный музыкальный текст в партии Агапия и отказаться от внесенных изменений в рассматриваемых тактах:


  
 nous se – ront tou – jours de moi – tié    (оригинальная французская подтекстовка)

ни ра – до – сти ни ту – ча бѣдь (вариант корректировки подтекстовки)


  
**ни ра – до – сти ни ту – ча бѣдь** (подтекстовка шереметевской редакции)

Во втором случае на словах «не прервуть наши узы» (тт. 68-71 в Табл. 4.2, пример №2Ш.2) в т.69 в партии Парменона распевается гласная «у» восходящим ходом  $a - c^1 - f^1$ , тогда как в оригинале

от f<sup>1</sup> начинается новое слово (Табл. 4.2, пример №2ФР.3). Связывание с<sup>1</sup> – f<sup>1</sup> может доставлять техническое неудобство исполнителю при переходе из одного регистра в другой, что приведёт к утрате благозвучия. Если начать слово «наши» от f<sup>1</sup> и распеть второй слог «ши» на последующих восьмых, то этот вариант окажется ближе оригиналу и более удобен для исполнителя:

a – mis    soy – ons    tou – jours de moi – tié (оригинальная французская подтекстовка)

дру – зья    на – век мы    ста – нем бра – тья (вариант подтекстовки с новым переводом)

**о – тнюдь не пре – рвуть            на – ши    у – зы** (подтекстовка шереметевской редакции)

о – тнюдь не пре – рвуть на – ши            у – зы (вариант корректировки подтекстовки)

Тогда, как и в первом случае, в партии Агапия изменений будет меньше:

a – mis    soy – ons    tou – jours de moi – tié (оригинальная французская подтекстовка)

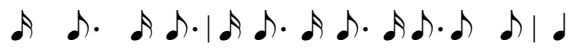
дру – зья    на – век    мы    ста – нем бра – тья (вариант подтекстовки с новым переводом)

о – тнюдь не пре – рвуть    на – ши    у – зы (вариант корректировки подтекстовки)

**о – тнюдь не    пре – рвуть            на – ши    у – зы** (подтекстовка шереметевской редакции)

Приведенные замечания поднимают вопрос о том, как правильно поступить при подготовке материалов для реконструкции русскоязычного варианта спектакля: точно воспроизводить, как записано в сохранившихся рукописных нотных материалах, или вносить мелкую корректировку, если она приближает звучание к французскому оригиналу? Второй вариант представляется более правильным. Поскольку мелкая правка встречается и в самой рукописи, когда менялся первоначальный перевод или характер подтекстовки (Табл. 4.2, примеры №3Ш.1 и №16Ш.2, а также Табл. 3.2), то подобный ряд правок мог бы быть естественно (со стилистической осторожностью) продолжен и в наши дни по принципу work in progress. Кроме того, в некоторых случаях уместно делать новый перевод. При подготовке рукописных нотных материалов к изданию целесообразным представляется давать два варианта: 1) в основной строке вариант, зафиксированный в сохранившейся рукописи; 2) на дополнительной строке – вариант, рекомендуемый для исполнения.

Но если замена силлабики распевом не приводит к ощутимым изменениям, то силлабизация распева (F) может преобразовать звучание. Речь идёт о так называемом эффекте «запаздывания» вокалиста, когда произнесение согласных «тормозит» движение. Он возможен особенно в тех случаях, когда подтекстованы шестнадцатые, залигованные в оригинале. Как например, в тт.39 и 53 примера №3Ш.2 (Табл. 4.2) на словах «пріобрѣту, что я хочу»:



je suis di – gne en – fin de tous deux (оригинальная французская подтекстовка)

прі – об – рѣ – ту что я хо – чу (предлагаемый вариант подтекстовки)

**прі – об–рѣ – ту что я хо – чу** (подтекстовка шереметевской редакции)

В шереметевской редакции на шестнадцатую в группе приходится закрытый слог «об». Открытый слог ритмической структуры группы не нарушал бы. Тогда как в случае с закрытым слогом на самом деле уничтожается ломбардский ритм оригинала, то есть ритмическая группа «♪♪·» превращается в пении в «♪♪».

В рассматриваемых примерах вокальная партия дублируется в унисон и солирующим гобоем, и скрипками. Инструментальные партии в шереметевской редакции не менялись. Следовательно, могло возникать разночтение между нивелированной вокальной артикуляцией (пропеваемыми на самом деле «♪♪») и оригинальным ритмом «♪♪·» в инструментальных партиях. Можно было бы считать это разночтение малозначительным, ведь в последующем такте у композитора так и записано на две последние «♪♪» в вокальной партии приходятся «♪♪·» в оркестровом сопровождении. Однако для самого Гретри все детали имели драматургическое значение. Именно посредством мелких деталей создается необходимый нюанс с целью вызвать в слушателе то или иное ощущение. Преобразование ритмической структуры ведёт к изменению музыки и, соответственно, вызывает иное восприятие у слушателя.

Из-за силлабизации распева в одном такте в шереметевской редакции в последующем такте (тт. 40 и 54) вводится замена силлабики распевом. Поэтому предлагается скорректировать подтекстовку шереметевской редакции, как показано в примере выше. Это позволит и сохранить перевод XVIII века, и сделать звучание ближе к французскому оригиналу. Именно для того, чтобы сделать звучание «более французским», необходима подобная корректировка перевода В. Г. Вороблевского и подтекстовки, дошедшей до нас в рукописи XVIII века. Кто именно выполнял подтекстовку? На этот вопрос документально подтвержденного ответа до сих пор не найдено. Как уже отмечалось выше, такую корректировку обычно делали по ходу репетиций, так как сам граф Николай Петрович Шереметев стремился к звучанию, наиболее приближенному к оригинальному французскому.

Эффект «запаздывания» вокалиста возможен и при силлабизации тона (А). Для примера рассмотрим первые фразы квартета Агапия, Евмена, Цефалиды и Еффилии «Вотъ здѣсь она...» из третьей сцены I д. (Табл. 4.2, примеры №6ФР.1 и №5Ш.2).



re – gar – de la **mais** en si – len – ce (оригинальная французская подтекстовка)



смо – три, смо – три, **но при** томъ мол – чи (подтекстовка шереметевской редакции)



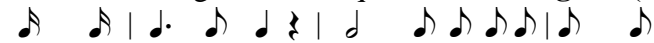
смо – три, смо – три, **при** томъ мол – чи (предлагаемый вариант подтекстовки)

В реплике Евмена за счёт силлабизации тона «но при» в пении нарушается естественный речевой ритм, уловленный композитором. Происходит «торможение» движения. В этом случае можно отказаться от использования противительного союза «но» и характер речевого движения будет сохранен без ущерба для перевода.

Силлабизация тона дважды встречается в первой реплике Еффиции в том же квартете:



**C'est** А – га – this que de re – **grets** (оригинальная французская подтекстовка)



**Вотъ** А – га – пій – й: ка – ка – я **жа – лость** (подтекстовка шереметевской редакции)



А – га – пій здѣсь ка – ка – я жа – лость (вариант корректировки подтекстовки)

Если силлабизация в конце фразы представляется уместной, она сохраняет ощущение, которое производит музыка оригинала, то силлабизация в начале фразы неудачна. У Гретри на слогах «с'est А – га» выдержано соотношение «краткая – совершенно долгая – краткая»<sup>305</sup> для подчёркивания ударного слога в имени героя. Дробление краткой (длительности, здесь имеется в виду ♪) ни в этом, ни в большинстве других случаев не представляется верным решением. Надо или добавить ♪ вместо паузы для «вотъ» или изменить фразу, например, на: «А – га – пій здѣсь». Правда, в последнем случае утрачивается, зафиксированная в рукописных нотных материалах, интересная особенность XVIII века – «й», подтекстованная как отдельный слог (!). Заметим, что больше в сохранившихся фрагментах рукописи оперы «Браки самнитянь» подобная подтекстовка «й» не встречается. Во всех остальных случаях в ариях и ансамблях «й» выступает в роли согласной. Потому в современном исполнении может быть использован предлагаемый вариант: «А – га – пій здѣсь». В нём сохраняется ритм оригинала, что важно для музыки Гретри. Кроме того, ♪ ♪ как дробление краткой (♪) создают ощущение суетливости в начале фразы. Начальное же «а» в имени Агапия тянется и не может быть произнесено быстро, тем более что ему предшествует закрытый слог «вотъ» и окружающие «а» согласные являются твердыми. Следовательно, в этом случае эффект «запаздывания» нарушит строгий метр такта.

Все примеры силлабизации тона в рукописи шереметевской редакции оперы «Браки самнитянь» можно объединить в несколько групп:

- 1) Силлабизация в конце фраз, не изменяющая ощущения, производимого оригинальной ритмикой.

<sup>305</sup> Имеется в виду следующее соотношение: краткий (слог) или краткая (длительность) относится к долгому (слогу) или долгой (длительности) как 1/2, а к совершенно долгому (слогу) или совершенно долгой (длительности) – как 1/3.

- 2) Силлабизация на стыке и в середине фраз (реже в начале), не приводящая к появлению более мелких длительностей, чем краткая у композитора, и, соответственно, сохраняющая звучание.
- 3) Силлабизация в начале и в середине фраз, приводящая к появлению более мелких длительностей, чем краткая у композитора; в этом случае оригинальная ритмика нарушается, и музыка воспринимается иначе.

Для исполнения в современных условиях во всех случаях использования приёма силлабизации тона, когда дробятся длительности, понимаемые композитором как краткие, необходимо корректировать подтекстовку или уточнять перевод. Как показано на примере с фразой: «Вотъ А – га – пі – й / А – га – пій здѣсь». В качестве довода ещё раз сошлёмся на тот факт, что правка первоначального перевода в театре графов Шереметевых проводилась, и неоднократно. Об этом свидетельствуют изменения, внесенные в рукопись чернилами другого цвета, иным подчеркиком, и наклеенные бумажные полоски с новым вариантом перевода (см. Табл. 3.1-3.5 и 4.3).

Заметим, что примеры укрупнения длительности за счёт последующей ноты (В) встречаются реже. Когда слияние производят в конце фраз, то это почти не меняет ощущения, производимого ритмическим движением мелодии. В середине и начале фраз слияние длительностей может вызвать искажение эффекта. Но в сохранившихся материалах, как правило, все случаи укрупнения длительностей удачны.

Интересным представляется пример слияния (В) с одновременным упрощением вокальной партии, снятием украшений (К), то есть пример укрупнения основного тона. Речь идёт об арии Агапия из первого действия (Табл. 4.2, пример №3Ш.2). В т.38 и 52 снят предшествующий тону  $e^1$  восходящий ход  $c^1 - d^1$  тридцать вторыми. Партия тенора таким образом облегчена с «сохранением музыки». Как мы уже отмечали выше, инструментальные партии в операх оставались «как в оригинале». Но если в т.38 вокальная партия звучит в сопровождении струнных, поддерживающих голос повторяющимся через паузу аккордом  $F^7$ , то в т.52 вокальную партию в дополнение к аккордам струнных дублирует солирующий гобой. По-видимому, восходящий ход «украшения» в партии гобоя сохранялся, тогда как вокальная партия облегчалась. Примеров тому, чтобы инструментальная партия облегчалась вслед за вокальной в сохранившихся рукописных нотных материалах из фондов графов Шереметевых не обнаружено. Этот момент очень важен.

Ещё одной разновидностью изменений, вносимых в вокальные партии при смене просодии, стала замена ноты паузой (С) или, напротив, добавление ноты на месте паузы (D). Замена ноты паузой делалась, как правило, в конце фраз (Табл. 4.2, примеры №2Ш.2, №5Ш.2, №9Ш.5) или в их начале (Табл. 4.2, примеры №3Ш.2, №9Ш.5). Но если замена ноты паузой остается почти незаметной в общем звучании, то добавление ноты на месте паузы не всегда удачно.

Заметим, что добавление ноты на месте паузы встречается довольно редко. В номерах первого действия этот приём используется однократно в партии Агапия из дуэта Агапия и Парменона (Табл. 4.2, пример №2Ш.2), несколько раз в арии Агапия (Табл. 4.2, пример №3Ш.2), в квартете Агапия, Евмена, Цефалиды и Еффибии (Табл. 4.2, пример №5Ш.3 – 4), в хоре юных самниток (Табл. 4.2, пример №9 – 10Ш.2). Также применяется он и в речитативе Елианы из первой сцены II д. (Табл. 4.2, пример №9Ш.4). Здесь есть как случай «удачного» использования рассматриваемого приёма, так и «неудачного». Например, добавление шестнадцатой на месте паузы в первой фразе «куда иду» оказалось удачным, так как приходится на паузу в оркестровом сопровождении. В результате лишь немного сокращается длина звучания оркестровой паузы. Конечно, и сокращение оркестровой паузы может привести к нарушению задуманного драматургического эффекта. Так, в «Записках» Гретри приводит следующий пример: «По поводу паузы, помню, как однажды, присутствуя на спектакле в Брюсселе, где слушал “Мнимую магию”, я услышал, как флейта соло заиграла нечто, походившее на соловьиную трель. Это было добавлено «великим учёным, отбивавшим такт»<sup>306</sup>, в дуэте двух Стариков: “Вас? – Меня. – Это Вас она любит? – Да, меня”. Полнейшее молчание после этих слов, говорящее: “Я ошеломлен”, мне казалось хорошо понятным. Однако, флейта на месте обозначенной мной паузы заиграла весьма красивую трель, затем певец произнёс: “Вот этого никто не ожидал”. Казалось, что он говорит о флейтовой трели» [316, I, с. 247-248]. Безусловно, не всегда внесённые изменения приводят к таким катастрофическим последствиям. Бывают и удачные примеры.

Например, удачным является преобразование вопросительной фразы (особенности нотации вопросительных предложений у Гретри рассматривались выше) при смене просодии в рассматриваемом речитативе Елианы из первой сцены II д. Несмотря на то, что применялось одновременно три приёма – силлабизация тона, укрупнение длительности и добавление ноты на месте паузы – ощущение, производимое соотношением слова и музыки в оригинале, сохранено. В речитативе Елианы шереметевской редакции также точно, как и в оригинале воспроизводится характерная вопросительная интонация, но уже свойственная русскому языку.

В последующей фразе «въ восторге забываюсь», подтекстованной в русском речитативе как «вас – тор – ге за – бы – ва – юсь», добавлена первая восьмая фразы в то время, когда в оркестровом сопровождении ещё не отзвучал последний аккорд (Табл. 4.2, пример №9Ш.4). Такой же пример «наложения» новой вокальной фразы на звучащую фразу оркестра встречается в этом же речитативе ещё раз – первая восьмая на словах «но что рекъла» (Табл. 4.2, пример №9Ш.5). Подобное использование приёма нельзя признать удачным. Поэтому в таких случаях

<sup>306</sup> Великим учёным Гретри иронично называет дирижера Игнатия Виттена, внесшего правку в его произведение (см. Раздел 2.1).





расслышать изменение тона внутри одного слога. На страницах «Записок» приводятся примеры, когда он уточняет приёмы нотации особенностей французской речи. Можно сказать, что мелодика и ритмика вокальных партий у Гретри связана с речевой интонацией. Итак, театр последней трети XVIII века – как русский, так и французский, как драматический, так и музыкальный – стремился зафиксировать живую разговорную речь благородных людей.

Ранее уже приводились примеры фиксации разговорной речи в русском драматическом театре. Произведения Гретри богато иллюстрируют фиксацию не столько особенностей произношения, сколько интонации французской речи последней трети XVIII века. Что же происходило, когда слушатель XVIII века присутствовал на показе оперы «Браки самнитянь» Гретри у графов Шереметевых в переводе на русский язык? Оркестровая партия сохранялась. При том, что в составе оркестра были иностранцы, прежде всего первая скрипка и виолончель [51, л. 11], можно предположить, что общее звучание воспринималось слушателем как «французское», модное, служащее образцом для подражания. Но при этом слово подавалось на родном языке, да ещё в согласии с духом времени произношение отражало норму разговорной речи благородных людей. Итак, произведение воспринималось уже как родное, близкое, понятное. Но тогда и интонации речи, в том числе музыкальной речи, должны быть родными. Если в разговорных диалогах речь актёров, действительно, была московской, то в музыкальной речи, конечно, порой возникали разночтения.

Можно вспомнить слова самого Гретри о важности выделения долгим тоном значимого слога: «Необходимо выделять значимые слоги, на которые следует опираться в пении и которые ассоциируются со словом. Чтобы чётко произносить как прозу, так и поэзию, естественно опираются на самые важные слоги, снижая вес на менее значимых. Поскольку музыка – вторая речь, которую добавляют к первой, то композитору следует давать длинную ноту музыкальной фразы на слоге, который следует выделять; без этого соответствия возникает ужасное противоречие» [316, I, с. 194]. Именно на эту связь слова и музыки следует обращать внимание при анализе и корректировке русского перевода в шереметевской редакции оперы Гретри.

Действительно, продуманные композитором нюансы как в самой вокальной партии, так и в соотношении слова и оркестрового сопровождения, при перемещении в иноязычную среду порой утрачивались. Но есть примеры, когда «трудности перевода» преодолены. Например, удачно преобразование первой вопросительной фразы «Куда иду?» в речитативе Елианы из первой сцены II д. с одновременным применением трёх приёмов, когда в речитативе шереметевской редакции слушателю передается тоже ощущение, что и в оригинале – он слышит вопрос, но уже с интонацией, свойственной русскому языку.

В качестве относительно удачного примера приведём подтекстовку в арии Агапия из второй сцены I д. в тт. 62–79 (Табл. 4.2, пример №3Ш.2). Как и в оригинале, сохранено



нарушение, так как дальше последует пространная рулада на слове «слава». Руладу на слоге «сла» можно признать точно соответствующей оригиналу: само слово является эквивалентом французскому и вокализируется схожий гласный – во французском [ya], в русском [a].

Рассмотрим также первую фразу в партитурной редакции унисонного дуэта Парменона и Агатиса (Табл. 4.2, пример №8ФР.3), а в шереметевской версии – хора воинов «Хотя всё́мь трубный глась...»<sup>307</sup> (Табл. 4.2, пример №9Ш.1). Номер начинается с призыва «воинских фанфар», переданного повторяющимися аккордами D-dur в оркестровой партии с участием медных духовых инструментов. В оригинальной версии следует фраза «Trompette guerrière annonce les combats / Труба войны зовет на поле брани». Восходящий ход в вокальной партии сначала на кварту, затем на квинту как раз и передаёт этот военный призыв. Здесь виден подчёркнутый композитором нюанс, создающий общее настроение. В переводе Вороблевского «Хотя всех трубный глась ко брани призывает» появляется подчинительный союз «хотя», полностью меняющий характер высказывания. В результате между словом и его музыкальным отражением возникает противоречие. Его можно избежать, если перевод поправить:



The image shows three lines of musical notation with lyrics. The first line is the original French text: Trompette guerrière - re an - non - ce les com - bats (оригинал). The second line is the original Russian translation: Тру - ба вой - ны зо - вет на по - ле бра - ни (корректировка). The third line is the corrected Russian translation: Хо - тя всех труб - ный глась ко бра - ни при - зы - ва - еть (шереметевская). The musical notation consists of notes on a staff with stems, and some notes are beamed together. The original Russian translation has a shorter note for 'зовет' compared to the corrected version, which has a longer note to match the original French melody.

В предлагаемом варианте укрупнение длительности происходит за счёт нот, выписанных в оригинале для немого е. В соответствии со взглядами самого Андре Гретри, нотами для немого е в вокальной партии можно «пренебречь», точнее – укрупнение вполне уместно, тогда в русском варианте задуманный эффект проявится даже ярче, чем в оригинале.

Таким образом, во всех случаях, когда в шереметевской редакции возникает противоречие между словом и музыкальной речью, представляется целесообразным перевод корректировать, чтобы по возможности передать и в русской версии нюансы, продуманные композитором. Здесь особое внимание следует обращать не только на саму вокальную партию, но и на эффекты, связанные с соотношением вокальной и оркестровой партий. Речь идёт о тех случаях, когда «слово» предваряется или сопровождается «оркестровой репликой».

В ходе корректировки шереметевской подтекстовки или изменения перевода следует обратить внимание на предлагаемые Гретри правила нотации немого е и удачные и неудачные

<sup>307</sup> В стихотворной редакции этот номер также указан как хор воинов (см. Раздел 2.1).

примеры из собственных произведений. Он отмечал, что для немого е без элизии в каждом случае нужно выписывать отдельную ноту и задача музыканта сделать так, чтобы немое е приходилось «на звук неважный для музыкальной фразы, [...] у нот с немым е нет продолжения и можно было бы их убрать, не повредив пению» [316, I, с. 120]. Для исполнителя на французском языке важно обратить внимание на замечание Гретри, чтобы знать: в каких случаях слог с немым е придётся пропеть, а в каких можно ограничиться произнесением только согласной, ему предшествующей. Знание взглядов композитора необходимо и для переводчика, выполняющего подтекстовку на другом языке, чтобы быть уверенным нужно ли давать в каждом конкретном случае слог или нет, так как аналога немому е, например, в русском языке не существует. Если слог давать не стоит, то какой приём при смене просодии из рассмотренных выше лучше использовать. Это говорит о том, что перевод не может выполняться литературным переводчиком в отрыве от музыкального текста и понимания особенностей его строения. Ранее уже подчеркивалось положение, что в соответствии с эстетическими принципами драмы XVIII века, лучше исполнять оперное произведение на языке понятном публике. Все последующие французские композиторы XIX–XX веков в работе над вокальной музыкой учитывали правила нотации немого е и других особенностей французского языка, предложенные Гретри (как уже отмечалось, его «Записки» издавались многократно).

Вернемся к рассмотрению измененных и добавленных номеров шереметевской редакции. Итак, после первых 19 тактов оригинального речитатива Елианы из первой сцены II д., точнее после первой доли т. 20 идёт переход ко второй доле т. 56 (Табл. 4.2, примеры №10ФР.2-3 и №9Ш.5). При этом в вокальной партии сделан октавный перенос вверх четвёртой доли т. 56 и первой доли т. 57, так что вся фраза остаётся в пределах высокого регистра (Табл. 4.2, пример №9Ш.5). Но номер не заканчивается, как в оригинале, аккордом Es-dur на первой доле т. 61 (Табл. 4.2, пример №10ФР.3), а начинается новый раздел *Allegro di molto* в Es-dur. С начала этого раздела меняется и ключ, в котором записана вокальная партия. В первом разделе вокальная партия записана в скрипичном ключе, как и в других номерах, представленных в виде репетитора. В разделе *Allegro di molto* запись вокальной партии выполнена в сопрановом ключе, как во французских партитурах того времени. Начинается раздел с девятнадцати тактов инструментального эпизода. В речитативе оригинальной французской партитуры 1776 года издания текста этого инструментального эпизода нет. В т. 20 в вокальной партии звучит восклицание «А!», предворяющее заключительные фразы (тт. 20-26) речитатива Елианы шереметевской редакции: «А! владей дражайший ты мною / боги меня вы пащедите на слезы сжальтесь днесь». Таких слов в речитативе Елианы в старопечатном переводном либретто нет. Обращает на себя внимание и то, что в тт. 26-27 в вокальной строке записан музыкальный текст, но он не подтекстован. Так что русский текст заканчивается на звучании гармонии f-moll, тогда

как в последующих неподтекстованных тактах происходит завершающая модуляция в *c-moll* (Табл. 4.2, пример №9Ш.7). Следовательно, в шереметевской редакции был использован готовый речитатив. Итак, в русской версии речитатив заканчивался в *f-moll*, на минорной доминанте к последующему *B-dur*, в котором начинается следующий раздел сцены Елианы (в оригинальной французской партитуре после 61 такта речитатива начинается ария *Largetto* в *Es-dur* с соло у гобоя и облигатными партиями альты (*viola*) и фаготов).

Новый раздел сцены Елианы начинается с *Largo* (размер 4/4) в *B-dur* – инструментального вступления струнных длиной 4,5 такта. Со второй половины т. 5 начинается *Adagio*, содержащее последующие четыре такта речитатива: «Нещастливая страсть / лъетца слезнаї токъ / страсть нестерпима». В старопечатном русском либретто точно таких слов в речитативе нет, но последнее пятистишие начинается похоже: «Лїется слѣзной токъ... нещастливая страсть! / Естли бы смерть...» (это перевод из французского либретто: «*Nœuds chers & malheureux !.. je sens couler mes larmes. / Si la mort...*»). Согласно гравированной партитуре эти слова исполнялись как речитатив, начинающийся в *C-dur* и модулирующий в *c-moll*. В шереметевской редакции в рассматриваемом речитативе с совершенно иным мелодическим рисунком, чем в оригинале, происходит модуляция из *B-dur* в *F-dur* (Табл. 4.2, пример №9Ш.9). Заключительный аккорд *F-dur* звучит с пропущенной терцией, что, как уже отмечалось, свойственно Гретри.

Далее следует лист *Largo* начала самой арии. Первые четыре такта полностью повторяют первые четыре такта *Largo* в *B-dur* инструментального вступления струнных только что рассмотренного речитатива Елианы (Табл. 4.2, пример №9Ш.10-11). Но с пятого такта добавляется звучание духовых: первых и вторых валторн и первых и вторых гобоев, а само инструментальное вступление получает развитие и длится в целом одиннадцать тактов. В двенадцатом такте вступает сопрано. Русская подтекстовка в арии почти совпадает с текстом двух строф в старопечатном либретто (сделана небольшая правка, улучшающая перевод, более удобная для пения). Но музыкальный текст совершенно иной, чем в партитуре 1776 года.

Обращает на себя внимание также то, что вокальная партия на всём своём протяжении сопровождается вариантом исполнения с украшениями. Этот вариант добавлен двумя способами: 1) маленькими нотами в самой вокальной строке; 2) на специальной добавленной внизу партитурного листа строке (Табл. 4.2, пример №9Ш.14-19). Как правило, варианты с украшениями вокальных партий присылались из Франции по просьбе графа Н. П. Шереметева. То есть исполняемая певцами партия представляла собой вариационное прочтение текста, записанного в нотах. И ровные восьмые, и половинные ноты, как правило, заменялись группами шестнадцатых и тридцать вторых с прихотливым ритмом. В нотных материалах шереметевского собрания сохранилось достаточно много примеров как вариантов каденций, так и вариантов исполнения партии с украшениями. Самыми яркими примерами служат рассматриваемая ария

Елианы (Табл. 4.2, примеры №9Ш.14-19, №9Ш.22-23, №9Ш.26-28), ария Парменона из первой сцены I д. (Табл. 4.2, примеры №1Ш.5-9, №1Ш.11, №1Ш.13-17, №1Ш.20-21), о которой пойдёт речь ниже, и рассмотренная в разделе 3.3 добавленная ария Королевы Гольконской из оперы П.-А. Монсиньи «Алина, Королева Гольконская» (Табл. 3.3).

Слова русской подтекстовки записаны таким образом, что становится очевидным: первоначально сделана копия всего нотного текста с версии, подтекстованной на ином (вероятно, французском) языке, а затем уже вписан русский текст. Можно предположить, что это более поздняя версия сцены Елианы, выполненная Гретри, например, к постановке 1782 года в Руане, или чуть позднее к обновлённой постановке стихотворной версии в Париже. Русская подтекстовка в следующем разделе арии Елианы отличается от варианта, приведённого в старопечатном либретто. Этот факт, на наш взгляд, свидетельствует о том, что часть музыкальной редакции оперы была прислана графу Шереметеву по его просьбе позднее, и она включила все преобразования, сделанные композитором после премьеры 1776 года для последующих показов произведения. Документальные подтверждения этого предположения являются объектом дальнейших научных исследований.

Ещё одним примером новой редакции оперы «Браки самнитянь» стала ария Парменона из первой сцены I д. «Кто может тлеть всечасно...». Нумерация страниц в репетиторе указывает на то, что в первой сцене I д. первоначально, вероятно, была подтекстована ариетта Парменона партитурной редакцией. Затем произведена замена музыкального текста с сохранением стихотворного переводного текста как в русском старопечатном либретто. Уже неоднократно отмечалось, что номер представлен в виде партитуры со всеми инструментальными партиями (Табл. 4.2, примеры №1Ш.1 – 23). Начинается трёхчастная ария с инструментального вступления длиной 25 тактов. Вокальная партия записана, как было принято во французских изданиях того времени, в теноровом ключе. На дополнительной строке внизу листов выписан вариант вокальной партии с украшениями. Он также подтекстован русским переводом.

Оригинальная ария Парменона в g-moll (средний раздел в B-dur) (Табл.4.2, пример №1ФР.1), согласно партитуре 1776 года, написана в диапазоне от d до b<sup>1</sup>. Крайние ноты диапазона встречаются неоднократно. Нижняя нота встречается как в начале, так и в конце фраз, то есть она должна быть тембрально хорошо озвучена. Диапазон арии в D-dur шереметевской редакции немного иной – от e до h<sup>1</sup>, при этом его крайние ноты встречаются всего один раз. Добавочная строка варианта вокальной партии с украшениями указывает на достаточно высокий уровень вокального мастерства певца. В каком варианте исполнялась вокальная партия этой арии Парменона в ходе показов в театре графов Шереметевых достоверно сказать не представляется возможным, так как иных документальных свидетельств, относящихся к арии, не обнаружено.

Достаточная сложность нового варианта арии Парменона позволяет предположить, что причиной замены стало не столько стремление облегчить вокальную партию, сколько изменить сам характер исполняемого номера. Вместо арии sentimentalного характера в g-moll появляется ария в D-dur приподнято-героического характера (темп *Allegro assai* сохранен). Меняется и состав оркестра. Если в арии партитурной версии голос певца поддерживается только струнными: первые и вторые скрипки, альт и бас, то в шереметевской редакции к ним добавляются валторны и гобой. Оркестровый состав в арии Парменона партитурной редакции позволяет предположить, что здесь Гретри использовал арию, написанную для первого варианта «Браков самнитян» в 1768 году на стихотворное либретто Пьера Лежье. Более раннее создание этого номера, чем, например, сцены с участием Елианы во втором действии оперы, объясняет их стилистическое различие. Для номера, написанного в 1768 году, естественен более sentimentalный склад, чем для написанных позднее, восемь лет спустя. Восприятие слушателя постоянно меняется, и ещё через шесть лет, в 1782 году, эта ария стала выбиваться из нового характера оперы – героической комедии, и от неё отказались. Как уже говорилось в разделе 4.1, во французской стихотворной редакции ария Парменона была удалена. Звучание духовых в новой версии арии Парменона как раз и придает ей героический характер. Хотя ввод новой арии мог быть осуществлен в ходе парижских постановок «героической комедии» после издания стихотворного либретто в 1782 году, есть вероятность, что решение вернуть арию Парменона принято при работе над шереметевской редакцией «героической оперы», начатой в 1785 году. И именно перемена жанра произведения с «музыкальной драмы» на «героическую оперу» объясняет необходимость преобразовать характер этой арии.

Характер записи русской подтекстовки в рукописных материалах шереметевской редакции указывает на то, что использована готовая ария, она не сочинена специально на русский текст. В качестве подтверждения можно привести такие примеры, как подтекстовка первого слога слова «терпеть» в т. 5 с начала вокальной партии (Табл. 4.2, пример №1Ш.5) и последнего слога в слове «малчать» в т. 8 (Табл. 4.2, пример №1Ш.6). И в том, и в другом случае на одной и той же высоте тона записано по две ноты:  $\text{♩} \text{♩}$  и  $\text{♩} \text{♩}$ . Это указывает на syllabicкую подтекстовку в оригинале. В шереметевской редакции использован приём укрупнения длительности, графически не отражённый. Происхождение арии, подтекстованной в шереметевской редакции, остаётся предметом дальнейших исследований.

Русская подтекстовка выполнена таким образом, что рулады в первой части арии приходится на второе [а] слова «завсегда» (Табл. 4.2, пример №1Ш.8-9), во второй – частично на фонему [а] в слове «всегда», частично на второе [а] в слове «страдають» (Табл. 4.2, пример №1Ш.11), тогда как в третьей части вокализируются второе [а] слова «страдать» (Табл. 4.2, пример №1Ш.13), [э] слова «втаске» (Табл. 4.2, пример №1Ш.15) и далее преимущественно [а]

слова «всегда» (Табл. 4.2, пример №1Ш.16-17, 21). С точки зрения вокальной техники, вокализация на [a], действительно, удобна. Но исходя из взглядов и требований Гретри, вокализация на втором [a] в слове «завсегда» в фразе «вразлуке завсегда страдать» или на [a] в слове «всегда» фразы «всегда страдают» смещает акцент со «страданий» героя на «бесконечную протяжённость чего-то», вероятно, самих рулад. Эффект «нескончаемых, длящихся страданий» героя может быть передан лучше, если скорректировать перевод. Можно заменить «вразлуке завсегда страдать» на «вразлуке страдать извечно», а «всегда страдают» – на «страдают вечно». Тогда вокализоваться будет также гласный [a], но уже в слове «страдать». В результате слушатель превращается в свидетеля «страдания», он сопереживает герою.

Большой интерес в рассматриваемой арии Парменона представляет дополнительная строка вокальной партии с выписанными примерами украшений. Вариант приведён почти с самого начала уже в первой части. В основной строке мелодия выписана крупными длительностями:



Кто мо – жеть тлѣть все – ча – стно (шереметевская редакция)




Кто веч – но мо – жеть тлѣть – (предлагаемый вариант)



Кто мо – жеть тлѣть — — — днесь все – час – но (шереметевская редакция)

Кто мо – жеть тлѣть – да тлѣть из – веч – но (предлагаемый вариант)

Добавление в партию украшений приводит к тому, что самыми крупными становятся половинные длительности: целые ноты и половинные с точкой оказываются преобразованными в половинную ноту с группой более мелких, которые, как правило, образуют опевание основного тона (крупная длительность в основной вокальной строке) с проходящим более высоким тоном.

Силлабизация тона в варианте с украшениями в рассматриваемом номере приводит, как правило, к появлению на месте точки у половинной длительности группы  (Табл. 4.2, пример №1Ш.5, 7, 13). Восьмая повторяет тот же тон, что и половинная длительность, а после неё следует проходящий более высокий тон. Если за половинной длительностью с точкой в партитурной строке далее следует четверть, то в варианте с украшениями она преобразуется в две восьмые (Табл. 4.2, пример №1Ш.5). Тогда как две восьмые превращаются в группу из четырех шестнадцатых (Табл. 4.2, пример №1Ш.7). Группы из четырех шестнадцатых заменяют и все триоли оригинального варианта рулады первой части арии (Табл. 4.2, пример №1Ш.8-9). В третьей части арии точка у половинной длительности заменяется также группой из четырех шестнадцатых (Табл. 4.2, пример №1Ш.14) и триолью (Табл. 4.2, пример №1Ш.15). В последнем случае последующая группа две восьмые также трансформируется в триоль. В третьей части встречается замена группы  на равные  (Табл. 4.2, пример №1Ш.15), тогда как в первой



части группа  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  с поступенным ходом уступила место группе  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  с последовательными скачками сначала на квинту вверх, затем на сексту вниз (Табл. 4.2, пример №1Ш.7). Интерес представляет выписанная каденция второй части арии. Октавный перенос вниз затактовой четверти  $e$  вместо  $e^1$  позволило заменить в группе  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  половинную с точкой длительность на гаммообразный ход от  $f$  до  $a^1$ , а четверть – на нисходящий ход группы из четырех шестнадцатых; целую ноту последующего такта также сменили группы дробных длительностей (Табл. 4.2, пример №1Ш.11). Наконец, рулада третьей части, выписанная в партитурной строке восьмью нотами, в варианте с украшениями заменена на прихотливые группы шестнадцатых (Табл. 4.2, пример №1Ш.17). И, конечно, интереснее финальная каденция с восходящими и нисходящими гаммообразными, а также стаккатированными ходами (Табл. 4.2, пример №1Ш.21).

В приведённом выше примере в первом варианте сначала подчеркнутым оказывается слово «тлѣть»: совершенная длинная в окружении коротких. Последующая целая нота приходится на второй слог слова «всечасно». В результате желаемый эффект оказывается размытым, как из-за неопределенности самого слова «всечасно», так и из-за того, что оно оказывается более значимым, чем «тлѣть». Вариант с украшениями подтекстован в шереметевской редакции удачнее. Но и его можно скорректировать: убрать выбивающееся из контекста слово «днесь» и повторить слово «тлѣть». Если будет осуществляться постановка оперы в современных условиях, то лучше исполнять вариант с выписанными украшениями в партии. Потребуется лишь небольшая корректировка подтекстовки, чтобы выделенными оказались слова «тлѣть» и «страдать». В таком виде текст вокальной партии будет больше соответствовать художественным вкусам Андре Гретри.

Заменена и первая ария Цефалиды «Приятно время протекает...» (Табл. 4.2, примеры №5Ш.5-15). В разделе 4.1 говорилось, что изменён не только музыкальный, но и словесный текст арии, её положение в сценическом действии и характер в целом. Вместо виртуозной колоратурной французской ариетты для сопрано с неоднократно встречающимся  $c^3$  в партии использована другая ария с более доступной партией для сопрано (диапазон до  $a^2$ ) и солирующей партией флейты. Указание Гретри в «Записках» о том, что опере не хватало контраста женских характеров, и что гордой Елиане необходимо противопоставление, позволяет предположить, что данная замена произведена, если не самим композитором, то по его рекомендации. Запись подтекстовки в шереметевской рукописи показывает, что подтекстована ария с иным оригинальным текстом, или ария, написанная на другом языке. В отличие от других «вставных», то есть отличных по музыкальному тексту от оригинала, арий, Ария Цефалиды представлена в виде репетитора, а не как партитура. В верхней инструментальной строке записана как партия первой скрипки, так и партия солирующей флейты. В верхней строке над основным

музыкальным текстом арии выписаны примеры каденций (Табл. 4.2, примеры №5Ш.8 и 11). Подтекстовка этой арии не рассматривается подробно, так как для её использования в современных условиях необходимо восстановить недостающие инструментальные партии.

Добавленная ария Еффилии «Любовью ана пылаеть...» во втором действии также представлена в виде репетитора (Табл. 4.2, примеры №11Ш.1-8). Но в отличие от арии Цефалиды из первого действия в старопечатном русском либретто текста этой арии нет. Следовательно, она добавлена, как и ария Цефалиды из второго действия после того, как был опубликован перевод. Характер подтекстовки (Табл. 4.2, примеры №11Ш.2) показывает, что в основе лежит ария, первоначально написанная на другой текст, скорее всего на другом языке. В случае подготовки данной арии к использованию в современных постановках необходимы как исправление подтекстовки (заметим, что текст правился в ходе репетиций у Шереметевых, Табл. 4.2, пример №11Ш.6), так и восстановление утраченных инструментальных партий.

Стихотворная редакция оперы по сравнению с партитурной обогатилась хоровыми номерами – введено три новых хора. В старопечатном русском либретто приведен их текст, который представляет собой близкий перевод текста этих хоров стихотворной редакции. В сохранившихся рукописных материалах шереметевской редакции эти хоры представлены в виде репетитора. Текст подтекстовки совпадает с текстом, приведенном в старопечатном русском либретто. Но есть ещё один хор – «Побѣду одержали...», добавленный в седьмой сцене II д. В стихотворной редакции аналога текста этого хора нет, а в сохранившихся рукописных материалах шереметевской редакции он представлен в виде репетитора. Поскольку для трёх хоров авторство Гретри очевидно, то можно попытаться найти недостающие инструментальные партии во французских архивах. Как самый простой вариант можно допустить исполнение хоров с учетом только тех партий, которые есть в репетиторе.

Последний из сохранившихся номеров – трио Евмена, Цефалиды и Еффилии в финале II д. Как уже упоминалось в разделе 4.1, в предисловии к либретто стихотворной редакции оперы Дюрозуа свидетельствовал, что трагическое трио в конце второго действия партитурной редакции, которое после премьеры не исполняли в Парижском театре, было возвращено, но уже в преобразованном виде. Вслед инструментальному вступлению следовали первые восемь тактов сольного раздела Евмена. Но на музыкальный текст, передающий боль и скорбь, добавлен словесный текст противоположного характера. Последующие такты сольного раздела Евмена, в которых в партитурной редакции он призывал смерть, уступили место сольному фрагменту Цефалиды. Напомним, в партитурной редакции трио после инструментального вступления начинается раздел – сольный фрагмент Евмена «Malheureux père!» длиной 27 тактов (Табл. 4.2, пример №15ФР.1). Затем следует девять тактов трио, за ними ещё 29 тактов речитатива Евмена. И наконец, само трио Allegretto (Табл. 4.2, пример №15ФР.2). За исключением замены сольного

фрагмента Евмена на сольный фрагмент Цефалиды структура трио в стихотворной редакции такая же, как и в партитурной версии. Дюрозуа сумел подтекстовать музыку, написанную, чтобы передать боль и скорбь, новым текстом, в котором слышалась радость. Видимо, несмотря на трепетное отношение к нюансам, Гретри подобная замена показалась приемлемой. Как выглядел сольный фрагмент Цефалиды в этом номере, на настоящий момент не известно, так как в шереметевской редакции после инструментального вступления (Табл. 4.2, пример №17Ш.4) сделана купюра до трио (в нотах указано «Хорь») Allegretto «Я щастливой отецъ / О! добрый ты отецъ» (Табл. 4.2, пример №17Ш.5). Далее номер следует без сокращений, как в партитуре 1776 года. Отметим плохую сохранность этого номера в рукописных материалах, что затрудняет исследование. Местами подтекстовка отличается от варианта в русском старопечатном либретто. Видимо, она правилась в ходе репетиций. Этот факт позволяет рекомендовать дальнейшую коррекцию подтекстовки с тем, чтобы добиться эквиритмического перевода. Для современной постановки на русском языке, действительно, представляется необходимым доработать перевод до эквиритмического, так как замена французского текста показала, что самое главное в этом номере точно сохранить музыкальный текст.

В работе представлены лишь самые яркие примеры, позволяющие судить о степени сохранности и трансформации произведения в шереметевской редакции. Номера, не претерпевшие изменений по сравнению с партитурной версией за исключением тех, что вызваны сменой просодии, освещены частично. Так как в этом случае целью стало показать: 1) насколько меняется музыкальный текст и соотношение слова и музыки при смене просодии; 2) каким образом можно свести эти изменения к минимуму. Таким образом, даже при том, что нотные материалы третьего действия шереметевской редакции оперы не сохранились, очевидно: «Браки самнитянь» на русской сцене предстали в ином, преобразованном виде. При этом внесённые изменения превращали французскую оперу в духе новейших музыкально-театральных тенденций в произведение русского, московского искусства последней четверти XVIII века.

### 4.3. Декламация в шереметевских редакциях опер «Опыт дружбы», «Говорящая картина» и «Браки самнитянь» Андре Гретри

Единственным нотным рукописным источником русских редакций XVIII века опер Гретри, оказавшимся доступным для настоящего исследования, как уже говорилось выше, стали номера из первых двух действий «Браков самнитян» шереметевской редакции, хранящиеся в Фонде письменных источников Московского музея-усадьбы Останкино. В предыдущем разделе рассматривались основные приёмы редакции вокальных партий при перетекстовке переводным либретто на примерах из этих материалов (Табл. 4.3). Используя выводы, полученные при анализе особенностей редакций вокальных партий при перетекстовке иноязычных версий произведений как Гретри (см. Разделы 2.2 и 4.2), так и других французских композиторов его времени (см. Главу 3), предпринята попытка реконструкции русских подтекстовок отдельных номеров из опер Гретри, ставившихся в театре графов Шереметевых в последней четверти XVIII века. Речь идёт о таких операх как «Опыт дружбы» и «Говорящая картина». Материалами подобного опыта реконструкции подтекстовки послужили гравированные партитуры XVIII века этих опер [65; 68], старопечатное либретто оперы «Опыт дружбы» в переводе В. Г. Вороблевского [82] и рукописная копия либретто «Говорящей картины» в переводе А. Я. Хилкова [49].

Вопросы декламации – подачи слова как в речитативах, так и в ариях – стал одним из центральных во французском музыкальном театре XVII – XVIII веков. Причём речь идёт как о полностью музыкальных спектаклях – операх с речитативами, так и об операх с разговорными диалогами. В предыдущих разделах уже отмечалось, что до XVI века во Франции, как и в других странах, поэзия пелась. В конце XVI века для французской поэзии принимается за идеал метрическое, «древнегреческое», стихосложение и вырабатывается свод правил, претерпевающий в последующие века ряд трансформаций. Но поэзия должна петься, и во французской вокальной музыке за счёт точного соотношения долгих и кратких длительностей воссоздается квантитативная метрика «долгих» и «кратких» слогов – «музыка в античном метре» (*musique mesurée à l'antique*). В ней на первый план выходит ритмический рисунок.

Именно этот идеал – четкий ритмический рисунок и, следовательно, минимальное орнаментирование – положен в основу эстетики оперного спектакля Ж.-Б. Люлли. Как известно,

Ж.-Б. Расином<sup>308</sup> осуществлена реформа декламации во французском драматическом театре. Будучи постановщиком собственных пьес в Театре французской комедии, Расин – драматург, декламатор и режиссёр-педагог – разработал с актёрами мягкую, музыкальную, эмоционально насыщенную декламацию нараспев, которая сопровождалась условными жестами, исполненными естественной грацией [391]. Флоридор, Тереза Дюпарк (1633 – 1668), первая исполнительница Андромахи, и Мари Шанмеле (1642 – 1698) стали его лучшими ученицами. Нежный мелодичный голос Мари Шанмеле обладал силой и большой звучностью. Разучивая роли с актёрами, Расин обращал внимание на тон и ритм декламации. Как принято считать, искусство декламации М. Шанмеле взято за основу для создания оперных речитативов Ж.-Б. Люлли<sup>309</sup>. Как отмечают исследователи, он сумел «занотировать» интонации этой декламации [288; 294]. Причём, по мнению Ж. Дюрона, композитор нотировал за разными актёрами и для разных актёров, и в речитативах отобразились особенности декламации каждого из них, потому правильно говорить не о речитативе, но о речитативах Люлли [288]. В его произведениях они следуют за индивидуальным движением речи актёра, декламирующего александрийский стих с подчеркнутой цезурой и рифмой.

Так и Андре Гретри в «Записках» говорил, что Люлли просто занотировал декламацию актёров [316, I, с. 330]. Потому вокальным партиям в операх Ж.-Б. Люлли свойственна некоторая монотонность, но при этом ритмическая чёткость и почти полное отсутствие фиоритур. Орнаментация в операх Люлли, как уже говорилось в главе 1, появилась позднее, в эпоху регентства Филиппа Орлеанского (1715 – 1723), поклонника итальянской вокализации. Заметим, что им предпринималась попытка политической реформы, когда централизованное монархическое правление и статссекретариаты замещались коллективным руководством – коллегиальными советами, в состав которых привлекались представители аристократии. Таким образом, в середине XVIII столетия противостояние приверженцев французского и итальянского стилей во многом носило и политический характер. Первый ассоциировался с абсолютной монархией, а второй – с более «демократическими» формами правления. Именно поэтому в середине XVIII века часть интеллектуальной элиты, связанная с масонскими обществами,

---

<sup>308</sup> Одновременно с Ж.-Б. Расином пишут трагедии Тома Корнель (1625 – 1709), Николя (Жак) Прудон (1632(44) – 1698), Жан-Гальбер де Кампистрон (1656 – 1723) и Филипп Кино (Philippe Quinault, 1635 – 1688) – автор либретто трагедий, положенных на музыку Ж.-Б. Люлли. В трагедиях Расина соблюдены правила жанра: пять действий, единство времени и места (события происходят в течение одного дня). Сюжеты лаконичны, внутренние переживания героев – борьба страстей и возвышающая любовь – служат основой драматизма. Внешние события играют роль предпосылок для проявления чувств и совершения поступков. Они отражаются в сознании героев, их рассказах и воспоминаниях.

<sup>309</sup> Благодаря речитативам опер Люлли стало возможным реконструировать расиновскую декламацию сегодня.

ставившими целью упразднение Церкви и абсолютной монархии, как правило, ратовала за «итальянцев».

В последней трети XVIII столетия полемика о музыкальных стилях носила не столь выраженный политический, но эстетический характер. Её отражение находим и на страницах «Записок» Гретри. Смена вкусов, вызванная то личными пристрастиями, то политическими интригами, сказывалась на особенностях исполнительского искусства. Он преображался со времен Ж.-Б. Люлли и на протяжении всего XVIII века. Это касается как музыкантов, так и актёров, певцов и танцоров<sup>310</sup>.

Так Андре Гретри в «Записках» отмечает, что темпы по сравнению с XVII веком ускорились. И объясняет это явлением тем, что музыканты стали намного искуснее – потому они быстрее думают [316, I]. Связывает композитор различие темпов и с национальными особенностями. Он находит, что самые подвижные темпы свойственны, пожалуй, французам, тогда как англичане исполняют тоже самое в несколько раз медленнее [316, I]. Это замечание ценно, так как указывает на несколько положений, важных при рассмотрении феномена перемещения французской оперы в иную художественную среду.

Гретри сам указывает на неизбежную трансформацию произведения при его перемещении в инокультурную среду. Он не дает оценки хорошо это или плохо, но констатирует, что так происходит. Различия ментальности, по его мнению, объясняют и разное ощущение темпа. Вероятно, оно зависит и от скорости речи в каждом из языков. Определяется ли последняя, как делалось предположение, географическими условиями – ответ на этот вопрос выходит за рамки настоящего исследования. Оставались ли темпы в шереметевских постановках опер Гретри французскими или они были чуть медленнее – уточняющего комментария в письмах и мемуарах не встречалось. Известно, что графский оркестр отличался высоким уровнем и в его состав входили иностранцы. Согласно архивным данным в середине 1790-х годов из 40 человек музыкантов (в том числе учеников) это были И. А. Фейер<sup>311</sup> (первая скрипка), И. Г. Фациус<sup>312</sup> (виолончель, он же вторая скрипка) и немец Мей (гобоист)<sup>313</sup>. К тому же преподавателями по

<sup>310</sup> Вопросам исполнительской интерпретации посвящена, например, работа швейцарского музыковедческого общества «Музыка и жест во Франции от Люлли до Революции: музыка, театр и танец» [381].

<sup>311</sup> Состоял на службе у графов Шереметевых с 1789 года.

<sup>312</sup> Состоял на службе у графов Шереметевых с 1780 года.

<sup>313</sup> Каким был состав в другие годы точно не известно. По данным Н. А. Елизаровой на рубеже 1780 – 1790-х годов в составе театральной труппы числилось 18 музыкантов [130, с. 423]. Л. А. Лепская указывает на работе в оркестре в 1790-е годы «ещё нескольких немецких музыкантов-духовиков» [162, с. 36]. Но на основании выписок из ЦИАЛ из повелений графа Николая Петровича Шереметева 1795-1805 годов в списках музыкантов указано только три иностранца [51, л. 11].

вокалу у графов Шереметевых служили или итальянцы, или русские артисты, а как писал сам Гретри в последней трети XVIII века у итальянцев темпы были медленнее, чем у французов. Смена просодии и вероятные изменения темпов в московских версиях, действительно, преображали звучание произведения.

В предисловии к дидактической поэме «Театральная декламация» Клод-Жозеф Дора (1734 – 1780) говорил: «Декламация из всех искусств для души – самое яркое (...). Все нюансы страстей, все тонкости ума, и, если можно так сказать, все фибры души подчиняются этому искусству, – и добавляет. – Было бы неправильно понимать это искусство только как театральную рецитацию» [283]. И добавляет, что она должна быть сопряжена с мимикой, жестом, движением корпуса, походкой и т. д.<sup>314</sup> Подобный же идеал отнесён Андре Гретри и к музыкальному театру. Искусство оперного певца он видит не только в безупречной вокализации, но и в тонкой нюансировке слова. Игра же на сцене оперного певца должна быть подобна игре актёра в драматическом театре. Может быть поэтому успешными оказались, прежде всего, произведения композитора, написанные для Театра итальянской комедии. В нем актёры славились не только своими голосами, но и драматическим талантом. Сведения о мастерстве актёров театра графов Шереметевых противоречивы. Граф Александр Владимирович Орлов после одного из спектаклей шереметевского театра в ноябре 1786 года записал в дневнике, что актёры играли очень плохо<sup>315</sup>. Но в 1795 году Ф.-Г. Лафермьер, придворный библиотекарь Великого князя Павла Петровича, отметил: «Актёры, хотя и не все имеют талант, чего никогда не бывает ни в одной труппе, все имеют хороший вид, все хорошо обучены и вышколены, так что получается хороший ансамбль»<sup>316</sup>.

Как же преобразалось декламационное пение Гретри на русской сцене? Ещё раз поясним, что под декламационным пением в произведениях композитора понимаются все слагаемые – это и интонирование, и мимика, и актёрская игра, и продуманный в драматургическом отношении диалог певца и оркестра. Как уже говорилось, однозначно судить об актёрской игре в театре графов Шереметевых невозможно. В 1797 году С.-А. Понятовский отмечал мимику и жесты, скопированные у французов [254]. На самом деле, крепостные артисты графов Шереметевых, как уже говорилось, скорее учились у русских актёров Петровского театра, а слова Понятовского служат свидетельством у них действительно театральные мимики и жеста.

<sup>314</sup> См.: «Искусство певца-актёра» Франсуа Буаке [248], материалы международной конференции «Между театром и музыкой» [294] и др.

<sup>315</sup> См.: 162, с. 28.

<sup>316</sup> Цит. по: 162, с. 36.

Но есть два аспекта, которые доступны для анализа. Речь идёт об интонировании в пении и о красноречивости оркестровой партии. Напомним, что нередко оркестровая партия в целом или солирование одного из инструментов, особенно духовых, в произведениях Гретри выполняли функцию сходную с выразительной мимикой у актёра или его красноречивым жестом (см. Раздел 1.2). Эффекты и нюансы оркестровой партии, как правило, соотнесены со словом. И при переводе на эту тонкую взаимосвязь, как уже замечалось на примерах в предыдущем разделе, обращали не всегда. Перевод улучшали в ходе репетиций, но эта правка не нашла отражения в старопечатных либретто.

Нотные материалы шереметевской версии оперы «Браки самнитянь» сохранились фрагментарно. Первостепенная роль этого произведения в истории графского театра неоспорима. Поэтому желательно и наличие в историческом репертуаре музея-усадьбы Останкино после реставрации. Тогда возникает вопрос можно ли воссоздать русскую подтекстовку к несохранившимся номерам шереметевской версии на основании старопечатного либретто и имеющихся французских нотных материалов. Это можно сделать лишь частично, так как не все номера последней французской редакции есть в партитуре 1776 года. Из добавленных позднее, как уже говорилось, в нотных материалах к опере «Роже и Оливье» в фондах BNF найден один хор «Honneur à nos Guerriers! / Прославим Ратниковъ...» из третьего действия. Но и сам процесс реконструкции подтекстовки ставит много вопросов.

Исторический интерес представляют не только «Браки самнитянь», но и «Опыт дружбы». Как говорилось в разделе 2.3, это произведение стало первым из опер Гретри, поставленных в театре графов Шереметевых, и в Москве, в переводе на русский язык. Поэтому целесообразно включить примеры из неё в рассказ о «Становлении театра графов Шереметевых» в рамках, например, музыкальной экскурсии<sup>317</sup> или костюмированных концертов.

В качестве иллюстраций можно предложить следующие фрагменты: а) явление первое из I д. (ария Нелзона); б) явление пятое из I д. (фрагмент диалога Юлии и Корали) и явление седьмое из I д. (диалоги с купюрами и ария Корали); в) явление девятое из I д. (фрагменты диалога, ария Корали, ария Нелзона); г) явление десятое из I д. (фрагменты диалога, трио Нелзона, Корали и Юлии); д) явление третье из II д. (разговорная реплика и песня Корали); е) явление пятое из II д. (квартет Бланфора, Нелзона, Корали и Юлии); ж) явление шестое из II д. (фрагменты диалога и трио Нелзона, Корали и Юлии); з) явление седьмое из II д. (фрагменты диалога и заключительный квартет). Для того, чтобы фрагменты русской версии оперы звучали сегодня, понадобится воссоздать подтекстовку. Как говорилось в разделе 2.3, «Опыт дружбы» – это один из первых

---

<sup>317</sup> Музыкальная экскурсия – разновидность экскурсии, когда привычный рассказ сочетается с музыкальными иллюстрациями.



переводов оперного либретто В. Г. Вороблевским. Слабые и сильные стороны этого порой буквального перевода отмечались ранее. Задачей последующего этапа сравнительного анализа стало: а) выявить на отдельных примерах сохранено или нарушено задуманное Гретри соотношение слова и интонаций и ритмики вокальных партий, а также слова и оркестровых «жестов» и б) по возможности дать рекомендации по коррекции перевода. В электронной библиотеке Gallica экземпляра французской партитуры XVIII века не представлено. В ходе исследования использовался экземпляр из русских поступлений, хранящийся в фондах РГБ<sup>318</sup>.

Ария Нелзона из первого явления I д. показывает, что Вороблевским предпринята попытка осуществить эквиритмический перевод. В первом двустиишии ему это, действительно, удалось. Подтекстовка первых 12 тактов вокальной партии может быть точно восстановлена. Она довольно удачна. Но уже в первой фразе оказывается утраченным комедийный эффект: когда «героическое» начало – восходящий ход на кварту на первых двух слогах «mon âme / душа моя», вызывающее у слушателя ассоциацию с патетикой благородного героя – противопоставлено второй половине фразы, передающей смятение (Табл. 4.4, пример №1). Яркому восходящему ходу по основным ступеням B-dur противопоставлена приглушенная краска второй половины фразы. Эффект усилен в вокальной партии за счёт октавного скачка вниз: во французском тексте на f<sup>1</sup> приходится предлог «dans / в», на f – неопределенный артикль, предшествующий слову «trouble / смятение», то есть получается «падение в неопределенность». Само «смятение», в вокальной партии отраженное поступенным ходом «туда – сюда», как бы топтание на месте, подчеркивается равномерным пульсом восьмыми в партиях первой и второй скрипок – биение сердца. В результате «смятение» получается выделенным как смысловое. В русской редакции оказывается подчеркнутым слово «сильно». Происходит искажение задуманного Гретри эффекта. Можно сказать: «Ду – ша мо – я в смя – те – нье пол – ном».

В следующих тактах обращает на себя внимание словосочетание «le jour luit / день светит» (Табл. 4.4, пример №1). Гобои, дублируя вокальную партию, акцентируют противопоставление прямого значения слов и грусти в настроении героя, подчеркнутой диссонансным звучанием нисходящего хода на уменьшенную кварту. Так предвосхищается вторая половина фразы, из которой мы узнаем, что светит день «à regret / напрасно». Три ноты на «le jour luit / день светит» (в дублирующей партии гобоев они связаны лигой) создают законченный образ. В шереметевской редакции появилось два двусложных слова: «Солн – це свѣ – тить».

<sup>318</sup> Вероятно, поступил из усадьбы «Отрада», основанной графом Владимиром Григорьевичем Орловым; хотя может быть и из фондов графов Шереметевых, точных сведений об источнике поступления этого экземпляра нет [МЗ.Р-ИН.440]. Читателям выдается его копия, представленная в виде микрофильма [Ф.90-79/412]. Экземпляр являет собой французскую гравированную партитуру XVIII века без помет и следов правки [65].

Необходимость произносить последний слог на следующей группе нарушает как законченность образов, так и противопоставления. Акцент на слове «à regret / напрасно» также утрачен.

Французский оригинал	Перевод Вороблевского	Корректировка
Le jour luit à regret pour moi	Солнце свѣтит лишь мнѣ во вредъ	Светит день напрасно мне

Из-за несовпадения числа слогов в предлагаемой корректировке следует использовать приём распева на группах, подтекстованных в оригинале синлабически, то есть первый слог в слове «напрасно» будет распеваться на четыре восходящие восьмые, далее характер подтекстовки сохраняется, слово «напрасно» оказывается выделенным, что соответствует замыслу оригинала.

Последующие такты 13 и 14 вокальной партии: французское восклицание «O ciel! / О небо!» (Табл. 4.4, пример №2) переведено, как «О рокъ!» [82, с. 7]. Реплика выбивается из контекста. Правильным будет перевод «О Боже!». Он не использован Вороблевским, так как для выполнения эквиритмического перевода ему необходимо было два слога. Патетическое восклицание «O ciel! / О небо!» французской версии следует за торжественным звучанием валторн и гобоев в окончании предыдущей фразы. Последующее соло в партии скрипок при смене динамики передает полное внутреннее смятение героя. В шереметевской редакции торжественные фанфары звучат вслед за словом «вредъ», а «небо» заменено на «рокъ». Можно предложить два варианта корректировки: 1) заменить «О рокъ!» на «Мой Бог!», но в этом случае утрачивается патетика восклицания «O ciel!»; или 2) в т. 14 использовать приём синлабизации тона:  $\circ \rightarrow \text{♩} \cdot \text{♩}$  для подтекстовки тремя слогами «О Боже! / О небо!». Здесь синлабизация уместна.

Для последующего текста арии выполнен эквиритмический перевод. Потому можно точно восстановить русскую подтекстовку. Однако, этот перевод не совершенен. Иногда фразы становятся не совсем понятны, как например, «Тому былъ Дружбы рокъ участень». К тому же теряются несколько эффектов. Речь идёт о повторе имени Бланфор в оригинальной версии и подчеркивании основных эпитетов дружбы: «O tendre & divine amitié / О нежная и святая дружба». В оригинальной версии повторяется «Par Blanfort / Бланфором» (Табл. 4.4, пример №3). В русской версии, вероятно, повторялось «Тому былъ», что лишено всякого смысла. Поэтому предлагается скорректировать перевод пятой-седьмой строк после слов «Корали...».

Французский оригинал	Перевод Вороблевского	Корректировка
Coralis... Peut-être je l'aime :	Корали... Я хоть ею страстенъ;	Корали... Быть может я люблю;
Ce dépôt me fut confié	Ее оставилъ мнѣ Бланфоръ.	Сокровище доверил
Par Blanfort, par l'amitié même.	Тому былъ Дружбы рокъ участень	Мне Бланфор, как дружбы знак.

В последней строке корректировки перевода число слогов не совпадает. В т. 38 необходимо использовать приём укрупнения длительности, а в т. 39 – замену ноты паузой:

$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}   \text{♩} \text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩}   \text{♩} \text{♩}$
par l'a – mi – tié mē – me      как друж – бы знак

Укрупнение длительности происходит за счёт ноты того же тона, поэтому использование приёма в данном случае можно считать уместным, тем более что слово «дружба» за счёт укрупнения оказывается подчеркнутым. Замена ноты паузой приходится на слог с немым е, обоснование уместности использования этого приёма приведено в предыдущем разделе.

До конца арии в исправлении нуждается ещё одна строка:

Французский оригинал	Перевод Вороблевского	Корректировка
O tendre & divine amitié,	О Дружба! Предивный твой взорь	О нежная, святая дружба

В «Записках», как уже отмечалось выше, композитор упоминал, что долго искал способ передать чувство дружбы. В арии Нелзона им используется следующий приём: он поддерживает голос звучанием духовых инструментов при полном молчании струнных (Табл. 4.4, пример №4). Как уже говорилось, использование тембров духовых инструментов носит у него драматургическое, смысловое значение. В приведённом примере композитором использована тембральная мягкость гобоев и фаготов для того, чтобы подчеркнуть нежность чувства. При этом первые и вторые гобои, как и фаготы, исполняют плавные нисходящие ходы в терцию. Так композитор передал согласие, в котором пребывают настоящие друзья, которые живут «душа в душу». Заметим, что он также не ввел флейты, которые считал более подходящими для выражения любовного чувства. Выделенными получаются как слово «tendre / нежная», так и второй слог в слове «divine / святая», затем все слово «amitié / дружба». Причём если на слово «tender / нежная» приходится половинная длительность, то на второй слог в слове «divine / 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. Эти два главных эпитета дружбы исчезли в переводе, вместо них у дружбы появился «предивный взор». Не только литературный текст искажен, но и использованные композитором приёмы теряют первоначальный смысл: «дивный твой» оказываются значимее, чем сама «дружба». Предлагаемая корректировка перевода: «О нежная, святая дружба» позволяет полностью передать сказанное в оригинале и сохранить все эффекты. Последнее четверостишие переведено Вороблевским удачно и его лучше сохранить для исполнения.

Рассмотрим также два сольные номера в партии Корали. Первый – ария с арфой из седьмого явления I д. Гретри отмечал, что сложность арии Корали во время урока пения можно изменять в зависимости от таланта ученицы [316, I, с.183]. Композитор сам предполагал варьированное исполнение, что позволяло не только усложнять текст вокальной партии, но и, напротив, упрощать его. К сожалению, без нотных материалов шереметевской редакции партитуры нельзя сказать, исполнялась ли вокальная партия в том виде, как она зафиксирована во французской

гравированной партитуре, или для певицы был выбран иной вариант. Согласно французскому оригиналу предполагалось исполнение высоким легким сопрано в диапазоне от  $f^1$  до  $c^3$  с большим разнообразием фиоритур. Это изобилие, иллюстрирующее в рассматриваемом произведении искусственность жизни согласно этикету, противопоставлено композитором музыкальным номерам в партии Корали из второго действия. Когда сердце девушки истерзано потерей любимого, речь её становится простой и искренней – Романс или «Пѣсня» из третьего явления II д.

Для текста арии Корали во время урока пения Вороблевский выполнил эквиритмический перевод. Поэтому можно восстановить первоначальную русскую подтекстовку. Первый раздел переведѐн удачно. Текст Вороблевского с самобытными словами, как например, «скучатся», то есть скучают, будет правильным сохранить. Но можно предложить скорректировать перевод двустихия короткого среднего раздела «Mais on se livre...», после которого следует варьированная реприза:

Французский оригинал	Перевод Вороблевского	Корректировка
Mais on se livre à l'espérance,	Но какъ Любовь два сердца свяжетъ,	Но вновь надежде доверяем,
Quand l'Amour unit deux cœurs.	Тутъ надежда вѣрна есть;	Лишь любовь съединит сердца

В переводе Вороблевского нет искажения смысла, но упоминание надежды и любви поменялись местами. Для поэтического перевода это не было бы значимым. Но у Гретри и «надежда», и «любовь» по-разному оттенены в мелодике вокальной партии (Табл. 4.4, пример №5). К тому же целесообразно точно воспроизвести противительный союз «mais / но», подчеркнутый композитором половинной длительностью как акцент на противопоставлении, с которого начинается средний раздел. Далее следует сначала говорить о «надежде», изображенной нежной краской при нисходящем движении мелодии. Здесь можно обратить внимание и на партию арфы в оркестровом сопровождении. Там, где речь идет о «надежде», звучат протяжные аккорды половинной длительности. Когда же речь заходит о «любви», то сопровождение становится более «отрывистым», словно передавая радостную взволнованность, порождаемую этим состоянием. Несмотря на небольшие несоответствия, возникшие в переводе Вороблевского между словом и музыкой в третьем разделе арии, лучше этот текст сохранить. С одной стороны, он отражает самобытность русского языка XVIII века. С другой стороны, из-за изобилия рулад в арии меньше тонких смысловых нюансов, и потери при переводе незначительны. Простой склад «Пѣсни» Корали из третьего явления II д., вероятно, предопределил удачность перевода Вороблевского. В этом случае эквиритмический перевод оказался точным. Таким образом, в современных постановках этот номер может быть воспроизведен с переводом XVIII века.

Рассматривая примеры из «Опыта дружбы», необходимо уделить внимание и ансамблевым номерам. Все исследователи творчества Гретри отмечают мастерство композитора в ансамблях

(см. Раздел 1.2). Всегда хорошо продумано как голосоведение в вокальных партиях, так и партия оркестра. Гретри признавался, что был настолько истощен, сочиняя музыку к этому произведению, что ему понадобилось больше недели, чтобы найти нужную краску для трио «Remplis nos cœurs, douce amitié / Нежная дружба, наполни наши сердца» [316, I, с. 181]. Речь идёт о трио из шестой сцены II д. Как уже говорилось в разделе 2.3, в русском старопечатном либретто трио «Дружба наполнись намъ въ сердца» есть. Но если во французском старопечатном либретто текст трио представлен десятью стихами, то в шереметевской редакции их всего шесть. Текст переведен не по либретто, а из партитуры. Причём, в русском старопечатном либретто разграничения того, кем какие слова трио исполняются, нет. Но поскольку и для этого номера выполнен эквиритмический перевод, то можно восстановить подтекстовку шереметевской редакции и исполнять номер в реконструированном виде. Корректировать перевод представляется возможным только в том случае, если будет найден более удачный вариант эквиритмического перевода. Так как для ансамблевых номеров эквиритмический перевод является необходимым условием для сохранения звучания музыки. В случае рассматриваемого трио можно предложить заменить первую строку «дружба наполнись намъ в сердца» на «дружба наполни нам сердца». Количество слогов остаётся тем же самым, но уменьшается количество согласных, что удобнее для пения. Пятый стих «муки съ утѣхою мѣшать» можно изменить на «муки и радость вместе здесь». Наконец, последний шестой стих в русском старопечатном либретто «мы ждемъ тобой злостямъ конца» появился, видимо, как эквивалент к французскому тексту «dans nos chagrin, dans nos malheurs». Вариант перевода этого последнего стиха в шереметевской редакции нельзя признать удачным. В трио эта фраза проводится дважды, чтобы подчеркнуть, что дружба призвана умиротворять сердца и в самый трудный час. Как вариант можно предложить заменить этот стих перевода Вороблевского на «и в час беды, и в час утрат». Действительно, после этих слов повтор «дружба наполни нам сердца» выглядит логичнее. Схожим образом можно восстановить русскую подтекстовку и к другим номерам оперы.

В архивных фондах сохранилась и рукописная копия (см. Приложение) переводного либретто оперы «Говорящая картина» (см. Раздел 2.3.5). Как уже говорилось, в русской сокращенной редакции оперы исполнялось всего 7 из 13 вокальных номеров, и некоторые из них с купюрами. Из трёх ариетт во французской партии Изабеллы в русской редакции сохранена только одна, первая, «Арія». К ней А. Я. Хилковым выполнен эквиритмический перевод. Поэтому можно восстановить подтекстовку русской редакции. Она удачна. Можно рекомендовать исполнять её в этом варианте, чтобы сохранить самобытный язык. Обратить внимание следует лишь на повторы заключительных словосочетаний как в конце первой, так и второй части. В завершении второй части в оригинале звучит фраза «mais hélas il n'en est rien» с троекратным повтором «il n'en est rien» [68]. В русскоязычном либретто зафиксирована фраза

«Нояже толко что крушусь» [49]. В этом случае следует сначала пропеть весь текст фразы так, как он записан в либретто, а потом дважды повторить «да я крушусь, да я крушусь». Тогда, с одной стороны, будет точно передано настроение героини, оно подчеркнuto повтором; а, с другой стороны, в таком виде повтор удобен для исполнения. Вторая часть ариетты во французском оригинале завершается фразой «*quelle gêne, quel tourment*» с троекратным повтором «*quel tourment*». В русской версии звучит фраза «Что замука беда» (см. Приложение). В этом случае трижды повторяется «беда». Как вариант можно предложить «и беда», «вот беда».

В русской редакции сохранены оба сольных номера Коломбины – арии из второго и из пятого явлений. Напомним, что согласно традиции жанра именно слуги – Коломбина и Пьеро являются главными героями. Поэтому роль Коломбины и в русской редакции оказывается подчеркнутой – за счёт большего числа вокальных номеров в партии, чем у других героев – у неё две сольные арии. Первая – «*Il est certain barbons... / Есть в свете старички...*» (см. Приложение). Для большей части арии выполнен эквиритмический перевод. В целом он удачен, но в случае подготовки к исполнению этой версии можно рекомендовать выполнить небольшую корректировку. Первое четверостишие текста второй части арии переведено удачно, и лучше сохранить его самобытность. Но перевод второй половины текста второй части арии нуждается в правке, поскольку смысл фраз передан не точно.

В арии Касандра из третьего явления «*Cet aveu charmant... / Она признаётца мне...*», по-видимому, исполнялась только первая часть (текст второй части не переведен). Большая часть русского перевода выполнена удачно, подтекстовку можно восстановить. В правке нуждается, пожалуй, лишь: «Отъ пламя умираю». Речь идёт о выделенном композитором словосочетании «*Un feu ravissant / жар восторга*» (Табл. 4.4, пример №6). Состояние восторга передано у Гретри скачком вверх на квинту к половинной длительности после восходяще-нисходящего арпеджированного хода. Такой скачок в завершении фразы передает восклицание, которое может быть вызвано сильной эмоцией радости, возбуждения. В русской версии подчеркнутым оказывается слово «умираю». Перевод по сути верный, но в музыке возникает противоречие сказанному. Чтобы сохранить самобытный текст XVIII века, можно заменить «отъ пламя умираю» на «от жаркого огня». Тогда нюанс будет сохранен и в русской редакции:

Французский оригинал	Перевод Вороблевского	Корректировка
Un aveu charmant	Она признаётца мне	Она признаётца мне
Repand dans mon ame	Влюбви клянётся	Влюбви клянётся
Une douce flamme,	Увы я весь згараю	Увы я весь згараю
Un feu ravissant	Отъ пламя умираю	От жаркого огня

В случае постановки в современных условиях можно предложить два варианта:

1) По материалам рукописного либретто, поскольку А. Я. Хилковым выполнен преимущественно эквиритмический перевод для музыкальных номеров, восстановить русскую подтекстовку с минимальными исправлениями и показывать спектакль в сокращенном виде на месте Воздушного театра в усадьбе Кусково.

2) Поскольку «Говорящая картина» оказалась одним из самых популярных произведений Гретри, успешно ставившемся как на французском, так и на национальных языках почти во всех странах Европы, то представляется уместным либо показывать оперу на французском языке, либо выполнить перевод ко всем номерам. Тогда можно будет исполнять произведение целиком так, как оно написано композитором. Ведь, без сольных мужских арий, дуэта и квинтета складывается неполное представление о музыке Гретри. В полной версии опера подойдет для репертуара театра в усадьбе Останкино, так как она являет собой лучший, благородный, пример жанра «салонного балагана», популярного в рассматриваемый исторический период в аристократических салонах.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феномен перемещения оперы в инокультурную и, особенно, в иноязычную художественную среду чаще всего предполагает и процедуру аранжировки и даже в чём-то рискованной частичной корректировки авторского замысла. Звучание оперы в переводе на другой язык, конечно, не может не вызвать, с одной стороны, невольного отторжения у соотечественников автора; с другой – «переведённая опера» явно становится ближе публике, которой перевод адресован. Прочие параметры «инокультурной коррекции» – от перемен в нюансах до радикальных переработок – зависят от множества факторов: художественных, социокультурных, дистанционных, а прежде всего – от национальных традиций и таланта постановщиков. Вот показательный исторический пример. П. И. Чайковский, прибыв в Гамбург в качестве музыкального руководителя местной постановки «Евгения Онѣгина», после единственной репетиции отказался дирижировать и передал эту роль Густаву Малеру. Причина, как оказалось, – в звучании немецкого перевода: «Опера прекрасно разучена и недурно поставлена, но вследствие перемен в *речитативах*, обусловленных немецким текстом, я поневоле сбивал и путал и, несмотря на все уговаривания, отказался от дирижирования, ибо боюсь погубить дело<sup>319</sup>. – пишет Чайковский и добавляет, – Но я все-таки сомневаюсь, чтобы гамбургская публика сразу пленилась им [Евгением Онегиным]. В постановке много смешного, в костюмах, в декорациях и т. п. Но верх комизма – это мазурка, которую танцуют в 3-й картине. Этого описать нельзя»<sup>320</sup>. Из приведённой цитаты видно: а) смена просодии в речитативах дезориентировала Чайковского вплоть до невозможности вести спектакль; б) такую перемену он явно не счёл катастрофой и не запретил постановку; в) другие эпизоды – арии, хоры, ансамбли и т. д. – не вызвали у него подобных неудобств (во всяком случае Чайковский об этом не писал).

---

<sup>319</sup> Здесь явно была и другая причина – достоинства Густава Малера как дирижера, которого Чайковский назвал гениальным.

<sup>320</sup> Из письма Петра Ильича Чайковского Владимиру Львовичу Давыдову из Гамбурга от 7 / 19 января 1892 года (цит. по: 123, с. 543-544). Об этой же постановке Пётр Ильич сообщит Н. Г. Конради: «Исполнение было положительно превосходное» (из письма к Н. Г. Конради от 8 / 20 января 1892 года, цит. по: 123, с. 544), и Ю. Э. Конюсу: «Прошло очень хорошо в музыкальном отношении. Что касается постановки, то она посредственна, а местами забавна по карикатурности воспроизводимого в ней русского быта» (из письма к Ю. Э. Конюсу от 10 / 22 января 1892 года, цит. по: 123, с. 544).



Таким образом, при всех аранжировочных изменениях в любой опере в ходе её постановки в инокультурной среде эффект перемещения опуса оказывается двояким. Пожертвовав звучанием оригинала в ряде его нюансов, новые постановщики в своей художественной среде могут раскрыть своей публике суть и все стороны источника вместе и во взаимодействии со своими самобытными интерполяциями, при условии бережного отношения к произведению.

Одним из результатов взаимодействия форм бытования французского и русского музыкально-театрального искусства в последней четверти XVIII века стал феномен перемещения французской оперы в среду московского частного дворянского театра. Лучшим домашним музыкальным театром на московской земле в этот период стал театр графов Шереметевых. Его уникальность объясняется страстным стремлением графа Н. П. Шереметева создать в Москве настоящий большой публичный Оперный театр по примеру французских. Только Париж мог позволить себе наличие нескольких Королевских театров, которые по причине жёсткой конкуренции строго разграничили между собой репертуар. Во всех остальных провинциальных французских Оперных театрах или Театрах искусств, а также и в Королевской опере в Версале и в Придворном театре в Фонтенбло, предлагался, как правило, смешанный репертуар трёх главных королевских театров: Театра французской комедии, парижской Королевской академии музыки и Театра итальянской комедии (в провинциальных театрах к нему иногда добавлялись пьесы и из репертуара частных и ярмарочных театров). Именно этот смешанный репертуар доминировал в театре графов Шереметевых. Однако, по московской традиции все иностранные пьесы ставились в переводе на русский язык. Русификация, степень преобразования французских опер в постановках позволили называть эти версии «шереметевскими».

С одной стороны, очевидно стремление графа Н. П. Шереметева показывать оперу именно так, как во Франции. О парижских постановках он имел собственное представление, полученное в период путешествия по Европе (1769 – 1773) с В. Г. Вороблевским, ставшим впоследствии главным переводчиком иностранных пьес в шереметевском театре. Тогда же молодой граф познакомился с виолончелистом парижской Королевской академии музыки Иваром, его постоянным корреспондентом и агентом. Благодаря этой переписке граф Н. П. Шереметев был в курсе всех парижских театральных новинок, он получал ноты, подробные инструкции, эскизы декораций и костюмов и не только в виде рисунков, но и в виде макетов и кукол (из последних до настоящего времени, к сожалению, ничего не сохранилось). Особо ценными в присланных нотных материалах стали примеры фиоритур в вокальных партиях и рукописные добавленные (по сравнению с версией гравированной партитуры) номера – они, в том числе, дают более точное представление об оригинальных французских постановках. Многие французские певцы как в парижской Опере, так и в Театре итальянской комедии владели искусством импровизации, позволяющим тонко нюансировать текст. Поэтому граф Шереметев просил Ивара высылать

варианты украшений, которые русские исполнители заучивали вместе с партией. Сохранившиеся в архивных фондах фрагменты вариантов колоратур – бесценный материал по истории вокального искусства XVIII века как французского, так и русского.

С другой стороны, произведение в переводной редакции преображалось, и порой значительно. Так оперы с речитативами в переводных версиях превращались в оперы с разговорными диалогами. Эта черта не сугубо русская и не присуща исключительно шереметевским редакциям, но характерна также и для немецкоязычных версий французских опер, рассмотренных в ходе исследования на примерах произведений Андре Гретри, ставшего одним из наиболее исполняемых французских оперных композиторов в северной, центральной и восточной Европе последней трети XVIII века. Причина подобной трансформации в значительных сложностях перетекстовки речитативов. Изменялась вокальная партия и в ариях, реже ансамблях, за исключением случаев выполнения эквиритмических переводов.

Заметим, что изначально, по-видимому, эквиритмический перевод рассматривался как наиболее оптимальный. Он является таковым в отношении, например, московских версий опер П.-А. Монсиньи. Удачным примером стал эквиритмический перевод либретто оперы «Роза и Колась» Монсиньи, выполненный М. В. Сушковой. Как свидетельствуют имеющиеся нотные материалы из архивов графов Шереметевых, ей удалось «сохранить французскую музыку» (см. Главу 2). Достаточная сохранность материалов шереметевской редакции позволяет считать возможной реконструкцию русской версии данной оперы для её представления как образца французского музыкального спектакля XVIII века, игранного на русском языке на Воздушном театре, в современных условиях московских и подмосковных музеев-усадб.

На самом деле эквиритмический перевод представляется оптимальным только на первый взгляд. Часто – особенно в операх Гретри с их тонко продуманной нюансировкой слова, передачей интонаций французской речи, драматургическим соотношением вокальной и оркестровой партий – при эквиритмическом переводе нарушается логика взаимосвязи словесного и музыкального языка. В результате эффекты, продуманные композитором, могут теряться или ослабевать. Возможно, именно поэтому в материалах единственной сохранившейся оперы Гретри в шереметевской версии – «Браки самнитянь» – можно найти примеры правки текста либретто в ходе репетиций, когда первоначальный эпизод с эквиритмическим переводом редактировался с использованием одного из принятых приёмов: дробления длительностей или, напротив, их слияния; замены силлабики распевом или, наоборот – распева силлабикой и т. д. Русские нотно-музыкальные материалы оперы «Браки самнитянь» иллюстрируют важные отличия театра графов Шереметевых от большинства домашних московских и усадебных дворянских театров последней четверти XVIII века.

Сохранность оригинальных инструментальных партий в шереметевской редакции оперы (как и в большинстве сохранившихся нотных материалах шереметевских версий опер французских композиторов) говорит о высоком профессиональном уровне классического графского оркестра, в составе которого были как струнные, так и духовые инструменты. В отличие от этого, например, в ряде частных немецкоязычных театров, в которых иногда делалось переложение оркестровых партий в операх Гретри (с уникальной драматургической ролью духовых в оригинале) для исключительно струнного состава. Высоким уровнем вокального мастерства обладали в графском театре исполнители-мужчины. В единственном составе исполнительниц главных женских ролей были две ведущих певицы – Прасковья Жемчугова (сопрано) и Арина Яхонтова (меццо-сопрано), а второе сопрано – Анна Изумрудова – обладало скромными возможностями. Этим объясняются частые правки вокальных партий, исполняемых ею ролей (впрочем, не только в упомянутой опере Гретри, но и в операх других французских композиторов): облегчение тесситуры, удаление и замена номеров. В опере «Браки самнитянь» это привело к изменению мизансцен.

Порой причиной правки становились не местные условия постановки, а желание воплотить смелые, новаторские замыслы авторов, поскольку граф Н. П. Шереметев стремился к тому, чтобы его музыкальный театр стал передовым не только в плане репертуара, но и драматургических решений. Так финал второго действия оперы «Браки самнитянь» на либретто Дюрозуа перерабатывался в каждой из французских редакций: партитурной, прозаической и стихотворной, но сцена пленения Евмена и его освобождения сыном, задуманная либреттистом, была реализована только в театре графов Шереметевых.

Самым удивительным оказалось то, что переводной текст, включая его реплики, сюжет и героев, стал содержать иные (неожиданные для авторов) аллюзии, понятные именно русской публике, перед которой разворачивалась аллегорическая картина реальных событий двадцатипятилетней давности. Так в новом театре в усадьбе Кусково на пышном торжественном приёме в честь Императрицы Екатерины II избранной публике представлена парадная «историческая» опера, в которой даётся оправдание поступку, совершённого против Закона. Может быть именно этот факт и объясняет почему Императрица нашла этот спектакль одним из лучших.

Конечно, «Браки самнитянь» – это самый яркий пример трансформации произведения при переносе французской оперы в среду русского частного дворянского театра в последней четверти XVIII века, но и другие оперы в графском театре преобразовались. Речь не только об изменении звучания вслед за сменой языка, о замене речитативов разговорными диалогами (в операх с речитативами, как например, «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо и «Алина, Королева Гольконская» П.-А. Монсиньи), но и о вольном или невольном смещении акцентов в русских

версиях. Причём это касается не только шереметевских редакций, но и других московских версий опер Гретри, прежде всего, в антрепризе Медокса в Петровском театре. Самый яркий пример – русская версия «Говорящей картины». Вместо облагоороженных слуг (такими их старался изобразить композитор), переводчик приблизил произведение, скорее, к балагану на ярмарке, занимательному для публики «средней руки».

Напротив, «Земира и Азорь» благодаря переводческой работе М. В. Сушковой осталась трогательной сказкой близкой оригиналу. И секрет её популярности у московской публики, да и по всей России не только в удачном либретто (современники во Франции признавали его лучшим произведением Ж.-Ф. Мармонтеля), его удачном переводе, но, прежде всего, благодаря музыке Андре Гретри. Покорив всю центральную Европу, в конце XVIII – начале XIX веков она звучала не только в старой и новой российских столицах, но и в губернских городах, и в дворянских усадьбах. Именно эта популярность Гретри в рассматриваемый исторический период делает актуальными реконструкции переводных версий опер композитора в современных условиях музеев-усадьб как примера представления бытования уникального памятника культурного наследия – русской переводной версии французской оперы последней трети XVIII века. Важным представляется не только реконструкция самих спектаклей или их фрагментов, но и самого процесса их подготовки. Ведь и сам рассказ (в сопровождении музыкальных иллюстраций), о том, как из присылаемых материалов в XVIII веке складывался «парадный» спектакль, как он готовился, может быть интересен публике.

Таким образом, в настоящей работе исследовался перенос французской оперы в среду московского дворянского театра, то есть особенности и причины изменения оригинала, такие как конкретные постановочные ситуации, необходимость замен, связанных с исполнительскими возможностями и т. д. Одни параметры, как, например, оркестровая партия, оставались без изменений, другие – трансформировались, вплоть до радикальных преобразований, таких как смена имён и функций действующих лиц, ощутимые купюры и смена сюжета. В результате проведённого исследования сделаны следующие выводы.

1) В среде московского частного и дворянского театра последней четверти XVIII века французская опера приобретала самобытные черты. В таком преображённом виде она становилась частью, можно сказать значимой составляющей художественной жизни и искусства московской и подмосковной усадьбы.

2) Глубина трансформации русских версий французских опер на сцене графского театра позволяет называть эти редакции «шереметевскими».

3) В усадьбе или в увеселительном саду спектакль становился составной частью праздничного «гуляния». Обстановка «сказочного дворца (в котором осуществляется перенос в

другие страны)» настраивала публику на благодушный лад. Эти условия реализации, порой, наделяли спектакль новыми смыслами.

4) Найденные постановщиками переключки элементов сюжета с событиями русской истории и реальными историческими лицами привели к появлению в московских версиях аллегорий, не существовавших в оригинале. Французская опера в шереметевской редакции актуализировалась и перевоплощалась в произведение русского искусства.

5) Выявленные особенности трансформации оперы при её переносе в инокультурную среду подчеркивают значимость сравнительного текстологического анализа переводной версии и оригинала в случае реконструкции спектакля или его фрагментов. Очень информативен сравнительный анализ и для фиксации принятых в XVIII веке норм редакции и исполнения, прежде всего, особенностей исторической вокальной интерпретации.

6) Творчество Гретри играло одну из ключевых ролей в ходе реформы французского музыкального театра последней трети XVIII века, как в жанре оперы с разговорными диалогами, так и в жанре оперы с речитативами полностью музыкального спектакля со значимой ролью балета (обновление музыкальной комедии / *comédie lyrique*).

7) Термин «опера с разговорными диалогами» для восприятия на русском языке лучше передаёт многоплановость жанра, чем простая калька с французского «комическая опера».

8) Популярность музыки Гретри в России в последней четверти XVIII – начале XIX веков созвучна роли его опер в истории музыки нефранкофонных стран центральной и северной Европы.

9) В нефранкофонных странах по понятным причинам переводные версии опер композитора представлялись публике чаще, чем на языке оригинала, потому что во французском оперном театре XVIII века слово является значимым и важно, чтобы публика его хорошо слышала и понимала. Тогда как отдельные виртуозные арии на незнакомом итальянском языке часто (речь идёт, прежде всего, о московской усадебной культуре) исполнялись в ходе торжеств во время обедов или ужинов наравне с инструментальной музыкой, так как для восприятия вокализация на другом языке, которого не понимают, схожа с инструментальным исполнением.

10) Репертуар театра графов Шереметевых определялся, с одной стороны, стремлением создать в Москве большой публичный Оперный театр по примеру французских со смешанным репертуаром трёх главных парижских театров: Королевской академии музыки, Театра итальянской комедии и Театра французской комедии; с другой – материальными и исполнительскими возможностями. Изменения в вокальных партиях вызваны, в первую очередь, сменой просодии, но также и исполнительскими возможностями; оркестровые партии, как правило, не редактировались, за исключением тех случаев, когда опера с речитативами переделывалась в оперу с разговорными диалогами.

11) Выбор опер графом Н. П. Шереметевым определялся не столько популярностью у парижской публики, сколько музыкой, тем, насколько она нравилась ему, а также новизной спектакля, будь то воплощение реформаторских идей, предложенных Дени Дидро для музыкального театра, или новые элементы балета, экзотические костюмы, поражающие воображение декорации.

12) Новаторские идеи во многом предопределили выбор к постановке в графском театре таких опер Гретри как «Опыт дружбы», «Люсиль» и «Браки самнитянь».

13) Большая часть переводов В. Г. Вороблевского выполнена таким образом, что понадобилась редакция вокальных партий, то есть использование основных приёмов при смене просодии: дробление длительностей или, напротив, их слияние; использование распева вместо силлабики, и наоборот, и т. д. Первоначальный перевод не всегда удачно сочетался с интонациями в вокальных партиях, потому он правился в ходе репетиций (и по этой причине может правиться для современных постановок). Уникальными в этом отношении являются эквиритмические переводы М. В. Сушковой, сохранившие ритмику и интонации авторского музыкального текста, как в опере «Роза и Колась» Монсиньи, так, по-видимому, и в опере «Земира и Азорь» Гретри.

14) Московские редакции французских опер XVIII века, как их нотные материалы, так и рукописные копии переводных либретто, служат источником для исторического языкознания. Особенности орфографии в сохранившихся рукописных материалах свидетельствуют о становлении произносительной нормы русской сценической речи конца XVIII века.

Подытоживая сказанное, отметим, что в работе:

- a. московские версии французской оперы рассмотрены как феномен перемещения музыкально-театрального произведения в инокультурную среду – московского частного и дворянского домового и усадебного театров, с их атмосферой празднеств и гуляний;
- b. по литературным источникам и архивным документам определён французский (произведения композиторов, для которых французский язык был родным) репертуар (осуществлённые постановки) московских театров, прежде всего, театра графов Шереметевых, играный в последней четверти XVIII века, и роль опер Гретри в нём;
- c. кратко освещена роль Гретри в истории французского музыкального театра последней трети XVIII века;
- d. дано краткое представление о музыкально-театральной жизни Франции;
- e. кратко охарактеризовано явление французского частного театра, в том числе Театр Королевы и Театр принца де Конти;

- f. освещены положения реформы, предложенной Дени Дидро в отношении музыкального театра, важные для понимания роли произведений Андре Гретри в художественной жизни как французского, так и московского общества последней трети XVIII века;
- g. выявлен характер трансформаций произведений Гретри при их переносе во франкоязычную среду за пределами Парижа-Версаля-Фонтебло;
- h. дано краткое представление о распространении опер Гретри в нефранкофонной Европе;
- i. установлены какие оперы Гретри стали популярны повсеместно, а какие ставились только в Москве;
- j. сопоставлено наличие опер Гретри в переводе на национальные языки в отдельных европейских странах и в московских театрах;
- k. выявлены основные особенности преобразований опер Гретри в немецкоязычных версиях;
- l. дана краткая характеристика роли французской оперы в музыкально-театральной жизни Москвы, в том числе московской и подмосковной усадьбы, в сопоставлении с её положением в Санкт-Петербурге и провинциальных театрах;
- m. выполнен сравнительный анализ переводных версий опер Гретри (в сравнении с оригинальными) из репертуара Петровского театра на основе косвенных источников – старопечатных либретто и их рукописных копий;
- n. дано объяснение своеобразия репертуара театра графов Шереметевых;
- o. проведён сравнительный анализ рукописных нотных материалов московских версий шести французских опер из фондов графов Шереметевых, рассредоточенных в разных хранилищах, и французских оригинальных гравированных партитур XVIII века этих произведений;
- p. выявлены особенности преобразований в шереметевских редакциях опер «Браки самнитянь» Андре Гретри, «Деревенский колдунь» Жан-Жака Руссо, «Три откупщика» Николя-Александра Дезеда, «Алина, Королева Гольконская» и «Роза и Колась» Пьер-Александра Монсиньи и «Аземия» Николя-Мари Далеярака;
- q. проведён сравнительный анализ русского переводного и оригинального французского либретто опер Гретри, ставившихся у графов Шереметевых, а также опер Гретри из репертуара Петровского театра; выявлены особенности преобразований в московских версиях;
- r. выявлена особая роль оперы Гретри «Браки самнитянь» (как «парадного» спектакля) в художественной жизни Москвы и подмосковной усадьбы в контексте «гуляний», отличная от судьбы произведения в музыкальной жизни Парижа;

- s. охарактеризована самобытность шереметевских версий опер Гретри, в том числе дана оценка степени трансформации драматургического действия в целом и отдельных мизансцен;
- t. выявлены изменения, обусловленные сменой просодии, в московских редакциях французских опер, в том числе в сопоставлении с аналогичными изменениями в немецкоязычных версиях опер Гретри;
- u. выявлена степень сохранности характерного для Гретри «декламационного пения» и соотношения вокальной и оркестровых партий в московских версиях его опер и предложены некоторые варианты редакций переводов (прежде всего, В. Г. Вороблевского) в случае появления возможностей современных русскоязычных постановок и реконструкций;
- v. обоснована необходимость сохранения особенностей орфографии в подтекстовочной строке при подготовке рукописных нот московских версий французских опер XVIII века к публикации, так как нотные рукописи московских версий служат источником, в котором зафиксированы произносительные нормы сценического русского языка последней четверти XVIII века;
- w. предложены варианты показа в современных условиях старинных (XVIII век) форм бытования московских версий французских опер (спектакль на театральной сцене и его подготовка в повседневной жизни).

Вся совокупность рассуждений, сравнительных анализов и сопоставлений на примере преобразований и самобытных черт в московских версиях (XVIII века) опер Андре Гретри и его современников позволила выявить феномен перемещения оперы в иную художественную среду. Результаты проведенного исследования могут быть использованы в ходе реконструкций исторических спектаклей в музеях-усадьбах Останкино и Кусково.



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Б. г. – без года	Табл. – таблица
Б. и. – без издательства	Тип. – типография
Д. – дело	Ф. – фонд
Ед. хр. – единица хранения	f. – feuille / лист
Л. – лист	P. – page / страница
об. – оборот	s. d. – sans date / без года
Оп. – описание	s. n. – sans nome / без издательства
С. – страница	vol. – volume / том
Рис. – рисунок	

ГПИБ – Государственная публичная историческая библиотека России (Москва)

ММУО – Государственное бюджетное учреждение культуры г. Москвы «Музей-усадьба Останкино» (Москва)

НА ММУО – Научный архив Московского музея-усадьбы Останкино

ФПИ ММУО – фонд Письменные источники Московского музея-усадьбы Останкино

РГБ – Российская государственная библиотека (Москва)

НИОР РГБ – Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки

РГИА – Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

РИИИ – Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

КР РИИИ – Кабинет рукописей Российского института истории искусств

СПГТБ – Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека (Санкт-Петербург)

ЦГИАЛ – Центральный государственный исторический архив в Ленинграде – наименование государственного архива СССР с 1941 по 1961 года (сейчас РГИА)

BNF – Bibliothèque nationale de France / Государственная библиотека Франции (ГБФ) (Париж)

ONB – Österreichische Nationalbibliothek / Государственная австрийская библиотека (Вена)

SLUB – Sächsische Landesbibliothek – Staats – und Universitätsbibliothek / Саксонская государственная библиотека (Дрезден)

## РУКОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

### Ноты

1. [Гретри, А.-Э.-М.] [Браки самнитянь]: [рукопись, 1784 – 1797] // ФПИ ММУО. ПИ-62 / КП-10166. 95 л.
2. [Далейрак, Н.-М.] Опера Аземия. Роль Едоина: [рукопись, 1788 – 1790] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 42-53.
3. [Далейрак, Н.-М.] Едоинъ: [рукопись, 1788 – 1790] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 186-189.
4. [Далейрак, Н.-М.] Azemia. Опера: [Сводная партия певцов]: [рукопись, 1780 – 1800] // НИОР РГБ. Ф. 11/м. Ед. хр. 20. 96 л.
5. [Далейрак, Н.-М.] Рено-дасть: Актъ 1й: [рукопись, 1785 – 1800] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 829. 93 л.
6. [Далейрак, Н.-М.] [Рено д'Аст] [Акт второй]: [рукопись, 1785 – 1800] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 74-129; 147-151; 161-164.
7. [Дезед, Н.-А.] [Опера три откупщика]: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1290. Л. 14-21.
8. [Дезед, Н.-А.] Опера три откупщика. Роль Матвея басисту Григорию Емполскому: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1292. Л. 48-52.
9. [Дезед, Н.-А.] Опера труа фермира. Три откупщика вдв: [рукопись, 1783 – 1784] // ФПИ ММУО. ПИ-45 / КП-932. 119 л.
10. [Дезед, Н.-А.] Опера труа фермя. *Contro Basso Ripiano*: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1290. Л. 1-4.
11. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. *Contro Basso*: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1290. Л. 5-12.
12. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. *Обое primo*: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1290. Л. 13.
13. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. *Flato secondo*: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1290. Л. 22-24.
14. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. *Corno primo*: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 2-5.
15. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. *Fagotto primo*: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 6-11.

16. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. Flaitto Primo: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 22, 25-27.
17. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. Violino primo “principle”: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 28-39. (С кустодами разговорных реплик).
18. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. Violino primo: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 40-51.
19. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. Violino Secundo: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 12-21.
20. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. Alleto Viola: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 52-58.
21. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. Violino Secondo: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 1, 59-69.
22. [Дезед, Н.-А.] Труа фермира. Picala flayto Primo: [рукопись, 1783 – 1784] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 23-24.
23. Монсиньи П.-А. Другой актъ Опера Королева Гольконская в трехъ действияхъ [Алина, Королева Гольконская]: [рукопись, 1785 – 1786] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 761. 64 л.
24. Монсиньи П.-А. Перьвай актъ Опера Королева Гольконская в трехъ действияхъ: [рукопись, 1785 – 1786] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 795. 61 л.
25. [Монсиньи П.-А.] Opera Rose et Colas: [рукопись, 1780 – 1792] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 832. 108 л.
26. [Монсиньи П.-А.] [Роза и Колась]: [рукопись, 1780 – 1792] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 170.
27. [Монсиньи П.-А.] Опера Розекола [Роза и Колась]. Contro Basso: [рукопись, 1780 – 1792] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 1-15.
28. [Монсиньи П.-А.] Опера Розе Кола [Роза и Колась]. Oboe Secondo: [рукопись, 1780 – 1792] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 16-19.
29. Монсиньи П.-А. Опера Розекола [Роза и Колась]. Violino Secondo: [рукопись, 1780 – 1792] // ФПИ ММУО. ПИ-50 / КП-10154. 16 л.
30. Паизиелло, Дж. Опера Инфанта [Заморы] роль донь-фадрикъ Якову Падорожке: [рукопись, 1783 – 1797] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1284/1. 9 л.
31. Паизиелло, Дж. Опера Инфанта [Заморы]. Violino primo: [рукопись, 1783 – 1797] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1284/3. 23 л.
32. Паизиелло, Дж. Опера Инфанта [Заморы]. Basso Repiano: [рукопись, 1783 – 1797] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1284/4. 15 л.

33. Паизиелло, Дж. Опера Инфанта [Заморы]. *Contro Basso*: [рукопись, 1783 – 1797] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1284/5. 16 л.
34. Паизиелло, Дж. Инфанта Заморы. Роль Юльетты: [рукопись, 1783 – 1797] // ФПИ ММУО. ПИ-46 / КП-10150. 16 л.
35. Паизиелло, Дж. Опера Инфанта [Заморы]. *Violino secondo*. *Repiano*: [рукопись, 1783 – 1797] // ФПИ ММУО. ПИ-47 / КП-10157. 29 л.
36. Пиччини, Н. Притворный лордъ. Опера: [рукопись, 1783: в 2-х тетрадях] // НИОР РГБ. Ф. 11/м. Оп. 12. Ед. 1, 2.
37. [Руссо, Ж.-Ж.] [Деревенский колдун]: [рукопись, 1778 – 1782] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1286. 69 л.
38. Саккини, А. *La Colonie opera comique en deux actes imité de l'Italien et Parodie sur la musique de Sr Sacchini représenté pour la 1re fois par les Comédiens Italiana ... le 16 Aout 1775 = Колонія, или Новое селение*: [рукопись, 1775 – 178...] // ФПИ ММУО. ПИ-63 / КП-10167. 215 л. (Подтекстовка на французском и русском языках).
39. Саккини, А. Опера Ренальдъ: *Clarnetto Primo*: [рукопись, последняя четверть XVIII в.] // ФПИ ММУО. ПИ-49 / КП-10153. 10 л.
40. [Монсиньи П.-А.] *Ariette de la Reine de Golconde: Andanto poco allegro*: [рукопись, 1771 – 1786] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1287. 10 л.
41. Dalayrac, N.-M. *Azemia*: [manuscrit autographe, 1786 – 1800] // BNF. Ms. 1790. 105 f.
42. Grétry, A.-E.-M. *Cephale Et Procris. Tragedie Lirique*: [manuscrit, 1773] / *Mise En Musique Par A. E. M. Gretry, 1773* // BNF. RES VM2-163. 276 f.
43. Grétry, A.-E.-M. *Chœur final du 2d acte [Roger et Olivier]*: [manuscrit, 1792 – 1793] // BNF. Ms. 13794. 1 f.
44. Grétry, A.-E.-M. *Opéra [Roger et Olivier] en 3 actes*: [manuscrit autographe, 1792 – 1793] / *Livret de J.-M. Souriguère de Saint-Marc d'après « Roger et Victor de Shabran » de L. D'Ussieux* // BNF. Ms. 13805. P. 1-158+179-186.
45. Grétry, A.-E.-M. *Romance de Roger [Roger et Olivier]*: [manuscrit, 1792 – 1793] // BNF. Ms 13793. 2 f.
46. Grétry, A.-E.-M. *Zemira [Zémire et Azor]*: [manuscrit, 1772 – 1800: en 3 vol.] / *Zémire et Azor dont la musique est de Grétry et le récitatif a été ajouté par Jomelli; La Zemira di Gretry; Jomelli [Version italienne, avec mise en musique du texte parlé (récitatifs) par Niccolò Jommelli, de "Zémire et Azor", comédie-ballet en 4 actes; Livret de Mattia Verazi (trad. du livret original de Jean-François Marmontel); 1re représentation connue: Mannheim, Hoftheater, janvier 1776]* // BNF. IFN-8415021; IFN-8415022; IFN-8415023. (148, 155, 52 f.).

47. Monsigny, P.-A. Ariette de la Reine de Golconde. Andante poco allegro: [manuscrit, 1771 – 1800] // BNF. D. 8463 (6). 18 p.
48. Rousseau, J.-J. Le Devin du village, intermède: [manuscrit autographe, 1752] // BNF. Ms. 1517 (Z. 438). [16], [4], 54, [11] p.

### **Либретто**

49. [Ансом, Л.] Говорящая картина. Комическая Опера въ одномъ дѣствіи: [рукопись, последняя четверть XVIII в.] // СПГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и иконографических материалов. Шифр: I.18.2.21. 54 с. (Копия в Приложении).

### **Архивные материалы**

50. Выписки из ЦГИАЛ. Отписки Агапова по вопросам театра 1797, 1801, 1803 годов: [рукопись, 1954] // НА ММУО. Фонд I. № 49. 15 л.
51. Выписки из ЦГИАЛ. Повеления графа Николая Петровича Шереметева 1795 – 1805 гг. [рукопись, 1928] // НА ММУО. Фонд I. № 2. 97 л.
52. Выписки из ЦГИАЛ. Разные документы по вопросам строительства, описи костюмов и декораций к пьесам [РГИА. Ф. 1088. Оп. 17. Д. 67]: [рукопись, 1927] // НА ММУО. Фонд I. № 8. 29 л.
53. Кузнецов, А. Я. Труды и очерки. Останкино в воспоминаниях современников: [рукопись, 1947] // НА ММУО. Фонд II. № 330. 20 л.
54. Лепская, Л. А. Театрализованные празднества и театр в дворянской усадьбе: [рукопись, 1997] / Лепская Лия Александровна // Научные труды усадьбы Останкино, 1997. НА ММУО. Фонд II. № 2103. 12 с.
55. Опись Селу Останкову, учиненная въ 1809 и 1810 годахъ: [рукопись, 1809 – 1810] // ФПИ ММУО. ПИ-2998 / КП-10856. 285 л.
56. Опись, учиненная в селе Останкаве главному дому с картинною галереєю и театромъ имеющимся в нихъ разнымъ мебелиамъ и уборамъ: [рукопись, 1802] // ФПИ ММУО. ПИ-2997 / КП-10855. 279 л.
57. Favart, Ch.-S. Lettre théâtrale écrite sous sa dictée au célèbre compositeur Grétry. 24 Mai 1773: [manuscrit] // BNF. Département des Arts du spectacle. Collection théâtrale Auguste Rondel. Ms. 291. 1 f.
58. Lagrange, H. « Zémire et Azor » à Verviers (simple réflexions): [вырезка из газеты] / Henry Lagrange // L'opéra-comique. – P. 25-26. – BNF. Département des Arts du spectacle. Collection théâtrale Auguste Rondel. Ro 3319. 1 f.
59. Le Panurge de Grétry 1785: [вырезка из газеты] // Chronique Musicale. – BNF. Département des Arts du spectacle. Collection théâtrale Auguste Rondel. Ro 3314. 1 f.

60. Richard Cœur-de-Lion et le Déserteur: [вырезка из газеты] // Journal Littéraire. – Paris: Imprimerie de Cosson. – 8 avril 1844. – BNF. Département des Arts du spectacle. Collection théâtrale Auguste Rondel. Ro 3315 (1). 1 f.

## СТАРОПЕЧАТНЫЕ НОТЫ

61. Dalayrac, N.-M. Azémia ou les sauvages, comédie en trois actes / Mise en musique par M. Dal\*\*\*; Représentée à Fontainebleau devant leurs Majestés le 17 Octobre 1786 et à Paris, le 3 Mai 1787 par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi; Gravé par Huguet. – Œuvre VII. – Paris: Chez Le Due Successeur et Propriétaire du fons de M<sup>f</sup> de la Chervardière, [1787]. – 211 p.
62. Dalayrac, N.-M. Renaud d’Ast: comédie en deux actres et en prose / par M<sup>rs</sup>. Radey et Barré; Représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le jeudi 19 juillet 1787; mise en musique par M. DAL\*\*\*; Gr. par Huguet. – Œuvre VIII. – Paris: Leduc, [s. d.]. – 172 p.
63. Dezède, N.-A. Les Trois fermiers, comédie en deux actes en prose / M<sup>f</sup>. D. Z.; Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, Le 16 Mai 1777, et devant Leurs Majestés à Choisy Le 29 Juilliette de la même année; Les parolles de Mr Monvel; Mise au jour par le S<sup>t</sup> Houbaut, Editeur. – Œuvre IV. – Paris: chez le S<sup>t</sup> Houbaut, [1777]. – [2], 214 p.
64. Grétry, A.-E.-M. Céphale et Procris, Ballet héroïque / par M. Grétry; Représenté pour la première fois par l’Académie royale de musique le mardi 2 Mai 1775; Gravé par Dezauche. – Œuvre XII. – Paris: Aux adresses ordinaires; Lyon: Castaud, 1775. – II, 252 p.
65. Grétry, A.-E.-M. 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 ... / par M. Grétry. – Gravées par le Sr Dezauche. – Œuvre VI. – Paris: Aux adresses ordinaires; Lyon: Castaud, 1772. – 129 p.
66. Grétry, A.-E.-M. Les Deux avars, opéra bouffon en deux actes / Dédié à Monsigneur Le Duc d’Aumont par M. Grétry; Représenté devant sa Majesté à Fontainebleau le 27 Octobre 1770 et à la Comédie Italienne le 6 Décembre 1770; Gravées par le S<sup>t</sup> Dezauche. – Œuvre V. – Paris: Aux Adresses Ordinaire; Lyon: M. Castaud, [1771]. – [2], 155 p.

67. Grétry, A.-E.-M. Les Mariages samnites, drame lyrique en trois actes et en prose / Dédié à Son Altesse Celsissime Monsigneur L'Evêque et Prince de Liège par M. Grétry; Représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy le 12 Juin 1776; Gravé par J. Dezauche. – Œuvre XIII. – Paris: chez M. Houbaut et Aux adresses ordinaires; Lyon: Castaud, [1776]. – [2], 186 p.
68. Grétry, A.-E.-M. Le Tableau parlant, comédie parade en un acte et en vers / Mise en musique par M. Grétry; Dédié à Monsigneur Le Duc de Choiseul; Représenté pour la première fois le 20 Septembre 1769 par les Comédiens Italiens du Roy; Gravé par le Sr Dezauche. – Œuvre III. – Paris: Aux adresses ordinaires de Musique; Lyon: Castaud, [1769]. – [2], 135 p.
69. Grétry, A.-E.-M. Parties séparées de Zémire et Azor comédie-ballet. Pour la facilité de l'Execution. – Paris: Houbaut, 1771. – 30, 29, 21, 21, 19, 17, 8, 8, 11, 2 p.
70. Grétry, A.-E.-M. Zémire et Azor, comédie-ballet en vers et en 4 actes / Dédié à Madame La Comtesse du Barry par M. Grétry; Représenté devant sa Majesté à Fontainebleau le 9 novembre 1771 et à la Comédie Italienne le 16 Décembre 1771; Gravées par J. Dezauche. – Œuvre VII. – Paris: Houbaut, 1771. – [2], 216 p.
71. Monsigny, P.-A. Aline, Reine de Golconde, ballet-héroïque en trois actes / par M<sup>r\*\*\*\*</sup>; Représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Mardi 15 Avril 1766. – Paris: Bailleux, [17...]. – [2], 320 p.
72. Monsigny, P.-A. La Belle Arsène: comédie féerie en quatre actes [с рукописными пометами на русском языке] / par M<sup>r\*\*\*\*</sup>; Représenté devant sa Majesté à Fontainebleau le 6 novembre 1773 et à Paris le 14 aoust 1775 et une seconde fois devant leurs Majestés le 4 novembre 1775. – Paris: Bailleux, [1776]. – [2], 109 p. // КР РИИИ. Ф.2. Оп.1. Ед. хр. 787. 109 с.
73. Monsigny, P.-A. Rose et Colas, comédie en un acte / par M<sup>r\*\*\*\*</sup>; Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy Le Jeudy 8 Mars 1764; Gravé par le S<sup>r</sup> Hue. – Paris: Bailleux, [1774]. – [2], 154 p.
74. Rousseau, J.-J. Le Devin du village, intermède / par J. J. Rousseau; Représenté à Fontainebleau devant leurs Majesté les 18 et 24 octobre 1752 et à Paris par l'Académie Royale de Musique le 1<sup>er</sup> Mars 1753; Avec l'Ariette ajoutée par M. Philidor, chantée par M. Caillot. – Paris: Le Clerc; Aux Adresses Ordinaires, [1765]. – II, 101 p.
75. Rousseau, J.-J. Le Devin du village, intermède / par J. J. Rousseau; Représenté à Fontainebleau devant leurs Majesté les 18 et 24 octobre 1752 et à Paris par l'Académie Royale de Musique le 1<sup>er</sup> Mars 1753; Gravé par Mlle Vendôme. – Paris: Mme Boivin; Le Clerc; Mlle Castagnery, 1753. – II, 95 p.
76. Rousseau, J.-J. Les six nouveaux airs du Devin du village / par J. J. Rousseau. – Paris: Esprit, 1779. – 36 p.

## ЛИТЕРАТУРА

### Старопечатные либретто

77. Аземія, или Дикіе, комедія лирическая въ трехъ дѣйствіяхъ / Переведена съ Французскаго языка // Труды Василя Левшина. – Часть Первая. – Москва: Въ Университетской Типографіи, Иждивеніемъ Христіан. Ридигера и Христоф. Клаудія, 1796. = Левшин, В. А. Аземия, или Дикіе / перевод с французскаго [Василя Левшина] // Труды Василя Левшина. – Часть первая. – Москва: Университетская типография Ридигера и Клаудиа, 1796. – С. 191-253.
78. Башмаки мордоре или Нѣмецкая башмашница, лирическая комедія въ двухъ дѣйствіяхъ переведена съ Французскаго Васильемъ Вороблевскимъ 1778 году въ Москвѣ. Въ первой разъ представлена на домовомъ театрѣ Его Сіятельства Графа Петра Борисовича Шереметева собственными его пѣвчими: Генваря 11. дня 1779. году. Печатана въ типографіи Императорскаго Московскаго Университета. 1779. = Феррьер, А. (де) Башмаки мордоре или Немецкая башмачница / [Либретто Александра де Феррьера; музыка Алессандро-Марио-Антонио Фридзери; перевод с французскаго В. Г. Вороблевскаго]. – Москва: типография Императорскаго Московскаго Университета, 1779. – 84 с.
79. Браки самнитянь, героическая опера съ пѣніемъ въ трехъ дѣйствіяхъ. Слова г. Розіера. Музыка г. Гретри. Переведена съ французскаго. Въ первой разъ представлена на Московскомъ домовомъ его Сіятельства Графа Петра Борисовича Шереметева Театрѣ собственными его пѣвицами и пѣвчими. Ноября 24 дня 1785 года. Въ Москвѣ, въ вольной типографіи Пономарева, 1785. = Дюрозуа, Б. Ф. Браки самнитян, героическая опера с пением в трех действиях / Слова Розьера; музыка Гретри; перевод с французскаго [В. Г. Вороблевскаго]. – Москва: вольная типография Пономарева, 1785. – 62 с.
80. Земира и Азоръ, опера въ четырехъ дѣйствіяхъ; сочиненная Г. Мармонтелемъ; положена на музыку Г. Гретри. Иждивеніемъ Н. Новикова и Компаніи. Въ Москвѣ, въ Университетской Типографіи у Н. Новикова, 1783. = Мармонтель, Ж.-Ф. Земира и Азор, опера в четырех действиях / Мармонтель; музыка Гретри; Н. Новиков и Компания. – Москва: университетская типография у Н. Новикова, 1783. – 80 с.



81. Опера Двое скупыхъ, въ двухъ дѣйствіяхъ. Изъ сочиненій Г. Фальбера. Музыка сочинилъ Г. Гретри. Переведена съ Французскаго Императорскаго Московскаго Университета Студентомъ Ѳедоромъ Геншемъ. Представлена въ первой разъ на московскомъ театрѣ 1783 года, Февраля 22 дня. Иждивеніемъ Н. Новикова и Компаніи. Въ Москвѣ, въ Университетской Типографіи у Н. Новикова, 1783 года. = Фальбер-де-Кенже, Ш.-Ж. Ф. (де) Двое скупых, опера в двух действиях / Фальбер; музыка Гретри; перевод с французского Федора Генша. – Москва: университетская типография у Н. Новикова, 1783. – 77 с.
82. Опытъ дружбы, комедія с аріями въ двухъ дѣйствіяхъ взятая изъ нравоучительныхъ сказокъ г. Мармонтеля. Рѣчи господь \*\*\* и Фавара, музыка г. Гретри. Перевель съ французскаго Василей Вороблевскій. Печатана въ Типографіи Императорскаго Московскаго университета. 1779 год. = Фавар, Ш.-С. Опыт дружбы, комедия с ариями в двух действиях / [К.-А. Вуазенон] и Фавар; музыка Гретри; перевод с французского Василия Вороблевского. – Москва: типография Императорского Московского университета, 1779. – 55 с.
83. Сильванъ, комедія лирическая въ одномъ дѣйствіи. Положена на музыку Г. Гретри. Перевель с французскаго В. Левшинъ. Представлена въ первый разъ на домовомъ Театрѣ Его Сіятельства Князя Петра Михайловича Волконскаго; Февраля 27 дня 1788 году. Москва, въ университетской Типографіи у Н. Новикова, 1788. = Мармонтель, Ж.-Ф. Сильван, комедия лирическая в одном действии / музыка Гретри; перевод с французского В. Левшина. – Москва: университетская типография у Н. Новикова, 1778. – 48 с.
84. Сокращеніе оперы Царицы Голкондской. Слова г. Седена. Музыка г. Монсиньи. Въ первой разъ представлена на театрѣ Его Сіятельства Графа Петра Борисовича Шереметева собственными его пѣвицами, пѣвчими, танцовщицами и танцовщиками. Декабря 10 дня, 1786 года. Въ Москвѣ, въ типографіи С. Пономарева, 1786. = Седен, М.-Ж. Сокращение оперы Царицы Голкондской / Слова Седена; Музыка Монсиньи. – Москва: тип. С. Пономарева, 1786. – 11 с.
85. Три откупщика. Комедія съ аріями въ двухъ дѣйствіяхъ, съ своимъ Послѣдствіемъ называемымъ Степанъ и Танюша. Слова сочиненія Г. Монвеля, музыка Г. Дездеда. Переведена съ французскаго на Россійской языкъ въ Кусковѣ 1784 году. И при нихъ Свадебный прадникъ. Съ танцами. Въ первой разъ представлена на Кусковскомъ театрѣ собственными Его Сіятельства Графа Петра Борисовича Шереметева пѣвицами и пѣвчими. Августа 4 числа тогожь году. Въ Москвѣ у содержателя типографіи Ф. Гиппіуса, 1785. Года. = Монвель, Ж.-М. Буте (де) Три откупщика / Слова Г. Монвеля,

- музыка Г. Дезеда; перевод с французского [В. Г. Вороблевского]. – Москва: типография Ф. Гиппиуса, 1785. – 77 с.
86. Durosoy, B. F. Les Mariages samnites, comédie héroïque en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes ... / Par M. De Rozoi ...; La musique de M. Grétry. – Paris: Belin, 1782. – XVI, 61 p.
87. Durosoy, B. F. Les mariages samnites, drame lyrique en trois actes, et en prose / Par M. De Rozoi. – Nouvelle édition. – Paris: Vve Duchesne, 1776. – XVI, 56 p.
88. Favart, Ch.-S. 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. Monseigneur le Prince de Condé, 1770. – 72 p.
89. Marmontel, J.-F. Sylvain, comédie en un acte, mêlée d'ariettes / Par M. Marmontel; La Musique est de M. Grétry. – Paris: Aux dépens de la Compagnie, 1771. – 35 p.
90. Marmontel, J.-F. Zémire et Azor. Opéra-comique en quatre actes / Par Marmontel; Musique de Grétry. - Paris: Dentu, 1862. – 54 p.
91. Poisson de La Chabeaussière, A.-É.-X. Azemia, ou Le nouveau Robinson, opéra-comique ou roman lyri-comique, en trois actes, en vers, mêlé d'ariettes / Paroles de M. le Chevalier de La Chabeaussière; Musique de M. Dalayrac; Représenté devant leurs Majestés à Fontainebleau, le mardi 17 octobre 1786. – Paris: P.-R.-C. Ballard, 1786. – II, 78 p.
92. Poisson de La Chabeaussière, A.-É.-X. Azémia, ou Les sauvages, comédie en trois actes, en prose mêlée d'ariettes / Représentée à Fontainebleau, devant leurs majestés, le 17 octobre 1786, & à Paris, le 3 mai 1787. – Paris: Brunet, 1787. – VIII, 31 p.
93. Rousseau, J.-J. Le devin du village, intermède / Les Paroles et la Musique sont de M. Rousseau; Représenté à Fontainebleau devant le Roy, les 18 et 24 octobre 1752, et à Paris par l'Académie Royale de Musique le Jeudi premier Mars 1753. – Paris: Chez la V. Delormel & Fils, 1753. – 28 p.
94. Sedaine, M.-J. Aline, Reine de Golconde, ballet-héroïque en trois actes / Le Poème est de M. Sédaine; La Mousique est de M\*\*\*; Représenté, pour la première fois, par l'Académie-Royale de Musique, Le Jeudi 10 Avril 1766. – Paris: Lormel, 1766. – 51 P.
95. Sedaine, M.-J. La Reine de Golconde, opera en 3 actes / Les Paroles sont de M. Sédaine; La Mousique est de M\*\*\*; Représenté, pour la première fois, par l'Académie-Royale de Musique En 1766. Et remis au théâtre le Mardi 26 Mai 1772. – Paris: Lormel, 1772. – 59 p.

#### **Законодательные акты**

96. Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» [Электронный ресурс]. URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208/page/1> (дата обращения: 21.11.2016).

### Основной список

97. Аберт, Г. В.-А. Моцарт. Часть первая. Книга вторая. 1775–1782 / Герман Аберт; Перевод с немецкого, вступительная статья, комментарии К. К. Саквы. – Второе издание. – Москва: Музыка, 1988. – 608 с.
98. Абрамовский, Г. К. Русская опера XVIII века: в помощь студентам-заочникам историко-теоретических факультетов / Г. Абрамовский; Министерство культуры РСФСР; Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных; Методический Кабинет по заочному музыкальному образованию; Кафедра истории музыки Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – Москва: [б. и.], 1968. – 34 с.
99. Автономова, Н. С. Познание и перевод. Опыты философии языка / Н. С. Автономова. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 704 с.
100. Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ / По порученію Господина Министра Императорскаго Двора составили: В. П. Погожевъ, А. Е. Молчановъ и К. А. Петровъ. – Вып. 1 (1746 – 1801 гг.), отд. 1: Опись документамъ. – С.-Петербургъ: Изданіе Дирекціи Императорскихъ театровъ, 1892. – XIX, 340, [2] с.
101. Багно, В. Е. «Дар особенный»: Художественный перевод в истории русской культуры / Всеволод Багно. – Москва: Новое литературное обозрение, 2016. – 360 с.
102. Бегунов, Ю. К. Источники сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» // Русская литература. – 1983. – № 1. – С. 179-187.
103. Благово, Д. Д. Разказы Бабушки. Изъ воспоминаній пяти поколѣній, записанные и собранные ея внукомъ Д. Благово / Д. Благово. – С.-Петербургъ: Типографія А. С. Суворина, 1885. – 461-[1]-30-[1] с.
104. Боссан, Ф. Людовик XIV, король-артист / Филипп Боссан; Перевод с французского А. В. Булычевой. – Москва: Аграф, 2002. – 272 с.
105. Бронфин, Е. Ф. Французская опера в России XVIII в.: лекция / Е. Ф. Бронфин; Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград: ЛОЛГК, 1984 (1985). – 40 с.
106. Брянцева, В. Н. Французская комическая опера XVIII века: пути развития и становления жанра / В. Н. Брянцева. – Москва: Музыка, 1985. – 310 с.
107. Булычева, А. В. Звуковые образы готики / Анна Булычева. – Москва: Квадратно, 2011. – 160 с.

108. Булычева, А. В. Оперный репертуар театра Марии-Антуанетты в Версале и театры Шереметевых (1775-1797) / А. В. Булычева // Множественность научных концепций в музыкознании: Келдышевские чтения – 2005: к 60-летию Е. М. Левашева: сборник статей / Министерство культуры Российской Федерации. Государственный институт искусствознания; ред.-сост. Р. Э. Берченко, А. В. Лебедева-Емелина, Н. И. Тетерина. – Москва: Композитор, 2009. – С. 28-34.
109. Булычева, А. В. Сады Армиды / Булычева Анна. – Москва: Аграф, 2004. – 448 с.
110. Булычева, А. В. Сказка, замаскированная под реальность: опера Андре Гретри «Петр Великий» (1790) / Анна Булычева // Музыкальная академия. – 2003. – № 4. – С. 51-60.
111. Бумаги князя Александра Борисовича Куракина 1770 – 1772 гг. / Архивъ кн. Ф. А. Куракина. – Книга шестая под ред. В. Н. Смольянинова. – Саратовъ: Печатня С. В. Яковлевъ, 1896. – 482 с.
112. Валицкая, А. П. Русская эстетика XVIII века. Историко-проблемный очерк просветительской мысли / А. П. Валицкая. – Москва: Искусство, 1983. – 238 с.
113. Верещагина, А. Г. Критики и искусство: Очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX веков / А. Г. Верещагина. – М.: Прогресс-традиция, 2004. – 744 с.
114. Вдовин, Г. В. Граф Николай Петрович Шереметев: Личность. Деятельность. Судьба. Этюды к монографии: сборник статей / Под ред. Г. Вдовина; [Авторский коллектив: Вдовин Г., Сапрунова И., Спрингис Е., Осминская Н., Девятова С., Лепская Л., Ефремова И., Краско А., Петухова И., Рахматуллин Р., Ракина В.]. – Москва: Наш дом, 2001. – 376 с.
115. Вдовин, Г. В. Останкино. Театр-дворец: альбом / Г. В. Вдовин, Л. А. Лепская, А. Ф. Червяков. – Москва: Русская книга, 1994. – 318 с.
116. Воронцова, Т. В. Мадам Приветливость и ключница Пелагея / Татьяна Воронцова // Литература. – 2002. – № 48. – С. 2-3.
117. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Русский театр второй половины XVIII века / В. Н. Всеволодский-Гернгросс; Академия наук СССР; Институт истории искусств. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1960. – 374, [2] с.
118. Гаврилова, Е. А. Основные этапы формирования коллекции скульптуры Московского музея-усадьбы Останкино / Гаврилова Е. А. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2015. – № 1. – С. 87-109.

119. Гистер, М. А. Русская литературная сказка XVIII века: история, поэтика, источники: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Гистер Марина Александровна; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2005. – 20 с.
120. Гретри, А. Мемуары или очерки о музыке. Т.1 / Пер., вступ. статья [«Гретри и франц. опера XVIII в.», с. 5-30] и комментарии П. Грачева. – Москва: Ленинград: Музгиз, 1939 (Москва). – 264 с.
121. Дидро, Д. Беседы о «Побочном сыне»: Беседа третья / Дени Дидро; пер. Р. И. Линцер под ред. Э. Гуревича // Собрание сочинений в десяти томах / Под общей редакцией И. К. Луппола. – Том V. Театр и драматургия. – Москва-Ленинград: Academia, 1936. – С. 142-182.
122. Дидро, Д. О драматической поэзии моему другу господину Гримму / Дени Дидро; пер. Р. И. Линцер // Собрание сочинений в десяти томах / Под общей редакцией И. К. Луппола. – Том V. Театр и драматургия. – Москва-Ленинград: Academia, 1936. – С. 336-437.
123. Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / Под ред. Василия Васильевича Яковлева. – Труды дома-музея П.И. Чайковского в Клину. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1940. – 744 с.
124. Драматической словарь, или Показанія по алфавиту всѣхъ Россійскихъ театральныхъ сочиненій и переводовъ съ означеніемъ именъ извѣстныхъ сочинителей, переводчиковъ и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрахъ, и гдѣ и в которое время напечатаны. Въ пользу любящихъ театральныя представленія / Точное воспроизведение изд. 1787 г. (въ Москвѣ въ Типографіи А. А. 1787 года) – Санкт-Петербург: книжный магазин "Новаго времени", 1880 (обл. 1881). – [2], 166 с.
125. Дуков, Е. В. Бал в культуре России XVIII-первой половины XIX века / Е. В. Дуков // Развлекательная культура России XVIII-XIX вв.: очерки истории и теории: сборник статей / Российская Академия наук, государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации; Ред.-сост. Е. В. Дуков. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 173-195.
126. Дуков, Е. В. Полихрония российских развлечений / Е. В. Дуков // Развлекательная культура России XVIII-XIX вв.: очерки истории и теории: сборник статей / Российская Академия наук, государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации; Ред.-сост. Е. В. Дуков. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 495-520.

127. Дынник, Т. А. Крепостной театр / Татьяна Дынник. – Москва; Ленинград: Academia, 1933. – 327, [6] с. (Таблица распределения городских и усадебных крепостных театров).
128. Евангулова, О. С. Художественная «Вселенная» русской усадьбы / О. С. Евангулова. – Москва: Прогресс-Традиция, 2003. – 303 с.
129. Елизарова, Н. А. Останкино: путеводитель / Н. Елизарова; По музеям и выставкам Москвы и Подмосковья. – Москва: Московский рабочий, 1955. – 131, [1] с.
130. Елизарова, Н. А. Театры Шереметевых / Н. А. Елизарова, канд. искусствовед. наук; Под ред. [и с предисл.] проф. В. А. Филиппова; Упр. по делам искусств Мосгорисполкома. – Москва: Изд. Останкинского дворца-музея, 1944. – 519 с. (С приложением Переписки графа Н. П. Шереметева с Иваром в переводе В. К. Станюковича).
131. Еськова, Н. А. Нормы русского литературного языка XVII – XIX веков: ударение, грамматические формы, варианты слов: словарь, пояснительные статьи / Н. А. Еськова. – Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2008. – 960 с.
132. Ефремова И. К. Золоченная мебель Останкино / И. Ефремова // Лес и человек: ежегодник, 1987 / Редколлегия: А. И. Воронцов, Н. П. Граве, О. К. Гусев и др. – Москва: Лесная промышленность, 1986. – С. 106-108.
133. Ефремова, И. К. Осветительные приборы. Коллекция музея-усадьбы Останкино / Ирина Ефремова, Ирина Петухова. – Москва: Издательский дом Руденцовых, 2005. – 446 с.
134. Ефремова, И. К. Освещение и убранство театрального зала во время спектакля и «воксала» / Ирина Ефремова // Осветительные приборы «Коллекция Музея-усадьбы Останкино». – Москва: Изд. Дом Руденцовых, 2005. – С. 33-46.
135. Ефремова, И. К. Останкино: путеводитель / И. Ефремова, А. Червяков. – Москва: Московский рабочий, 1980. – 176 с.
136. Зимний дворец: Очерки жизни императорской резиденции: в 3-х т. / Гос. Эрмитаж; Ред. Пиотровский М. Б. – Т. 1: XVIII – первая треть XIX века. – Санкт-Петербург: Лики России, 2000. – 288 с.
137. Золотницкая, З. В. Московские театры эпохи классицизма: Петровский, Арбатский, Большой и Малый / Зоя Золотницкая // Мир – театр. Архитектура и сценография в России. – Москва: Кучково поле, 2017. – С. 104-107.
138. Ишкиняева, Л. К. Творчество С. Т. Аксакова и литературная традиция XVIII столетия: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Ишкиняева Лилия

- Камилевна; [Место защиты: Ульян. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова]. – Ульяновск, 2011. – 188 с.
139. Кагарлицкий, Ю. И. Театр на века. Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции / Ю. И. Кагарлицкий. – Москва: Искусство, 1987. – 350 с.
140. Камеръ-фурьерскій церемоніальный журналъ 1775 года. – Мѣсяць августъ. Число 22. – Санктпетербургъ, 1878. – С. 531-532.
141. Камеръ-фурьерскій церемоніальный журналъ 1787 года. – Мѣсяць іюнь. Число 30. – Санктпетербургъ, 1886. – С. 639.
142. Карамзин, Н. М. Письма русского путешественника / Н. М. Карамзин. – Ленинград: Наука, 1987. – 471, [1] с.
143. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Лариса Кириллина. – Москва: Московская государственная консерватория, 1996. – 192 с.
144. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Лариса Кириллина. – Москва: Композитор, 2007. – 224 с.
145. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика / Лариса Кириллина. – Москва: Композитор, 2007. – 376 с.
146. Кириллина, Л. В. Реформаторские оперы Глюка / Л. В. Кириллина. – Москва: Классика-XXI, 2006. – 384 с.
147. Кондильяк, Э. Б. (де) Сочинения: в 3-х томах / Кондильяк; Перевод с французского; общая редакция и примечания В. М. Богуславского. – Москва: Мысль, 1980-1983. – 3 т.
148. Копытова, Г. В. Шереметевское собрание / Г. В. Копытова // Из Фондов Кабинета рукописей РИИИ. Вып. 1 / Отв. ред. и сост. Г. В. Копытова. – Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 1998. – С. 203-230.
149. Корндорф, А. С. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены / А. С. Корндорф. – Москва: Прогресс-Традиция, 2011. – 624 с.
150. Короткова, М. В. Эволюция повседневной культуры московского дворянства в XVIII – первой половине XIX вв.: диссертация ... доктора исторических наук: 07.00.02 / Короткова Марина Владимировна; [Место защиты: ГОУВПО "Московский педагогический государственный университет"]. – Москва, 2009. – 776 с.
151. Красько, А. В. Три века городской усадьбы графов Шереметевых: люди и события / Алла Красько. – Москва: Центрполиграф; Санкт-Петербург: МиМ-Дельта, 2009. – 443, [1] с.

152. Круглов, В. М. Имена чувств в русском языке XVIII века / В. М. Круглов. – Ответственный редактор З. М. Петрова. – Санкт-Петербург: ИЛИ РАН, 1998. – 110 с.
153. Кулакова, И. П. Университетское пространство и его обитатели: Московский университет в историко-культурной среде XVIII века / Ирина Кулакова. – Москва: Новый хронограф, 2006. – 335 с.
154. Кусково и Останкино / [Авт.-сост. Е. Н. Грицак]. – Москва: Вече, 2004. – 239, [1] с., [8] л. цв. ил.
155. Лебедева-Емелина, А. В. Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений / А. В. Лебедева-Емелина, Е. М. Левашев // Развлекательная культура России XVIII-XIX вв.: очерки истории и теории: сборник статей / Российская Академия наук, государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации; Ред.-сост. Е. В. Дуков. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. – С. // «Развлекательная культура России XVIII-XIX вв.: очерки истории и теории». – СПб, 2000. – С.43-68.
156. Левашёв, Е. М. Василий Алексеевич Пашкевич и русский музыкальный театр его времени: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Левашев Евгений Михайлович. – Москва: Мин-во культуры СССР, Институт истории искусств, 1974. – 18 с.
157. Левашёв, Е. М. На заре русского музыкального театра / Е. Левашев // Советская музыка. – 1969. – № 11. – С. 76-80.
158. Левашёв, Е. М. Проблемы редактирования, реставрации и реконструкции музыкальных произведений на материале творчества русских композиторов XVII-XX веков / Е. М. Левашев. – Москва: Российский институт искусствознания, 1994. – 65 с.
159. Левашёва, О. Е. Оперная эстетика Гретри / О. Левашева // Классическое искусство за рубежом: сборник статей / [АН СССР. Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР]; [Редколлегия: Б. Р. Вишпер и др.]. – Москва: Наука, 1966. – С. 141-184.
160. Левашёва, О. Е. Французская комическая опера / О. Е. Левашева // История русской музыки. – Т. 2: XVIII век: Часть первая / Ю. В. Келдыш и О. Е. Левашева. – Москва: Музыка, 1984. – С. 129-152.
161. Лепская, Л. А. Останкино / Л. А. Лепская. – Москва: Реклама, 1976. – 54 с.
162. Лепская, Л. А. Репертуар крепостного театра Шереметевых: каталог пьес / Л. Лепская. – Москва: Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, 1996. – 174, [1] с.
163. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы в 2 т. / Т. Ливанова. Академия наук СССР.



- Ин-т истории искусств. – Т. 2: Русское просветительство XVIII в. и народная песня; Начало русской оперы; Музыкальная культура к концу столетия – Москва: Музгиз, 1953. – 476 с.
164. Литвинов, С. В. Историческая динамика взаимодействия русской культуры с культурами стран Западной Европы (середина XVI – середина XIX веков) / С. В. Литвинов. – Москва: КДУ, 2008. – 427 с.
165. Лотман, Ю. М. Карамзин: [сборник] / Ю. М. Лотман; [Вступ. ст. Б. Ф. Егорова]. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, [1997]. – 829 с., [23] л. ил.
166. Луцкер, П. В. Моцарт и его время / Павел Луцкер; Ирина Сусидко. – Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 624 с.
167. Любецкий, С. М. Гулянье в Кусковѣ при Императрицѣ Екатеринѣ II, во время празднованія двадцатипятилѣтія ея царствованія, съ описаніемъ Кускова / соч. С. М. Любецкаго // Старина Москвы и русскаго народа въ историческомъ отношеніи съ бытовою жизнію русскихъ. – Москва: Типографія Н. Ф. Савича, 1872. – С. 127-141.
168. Любецкий, С. М. Останкино, Леоново, Свиблово, Медвѣдково / соч. С. М. Любецкаго // Московскія окрестности ближнія и дальнія, за всеми заставами, въ историческомъ отношеніи и въ современномъ ихъ видѣ, для выбора дачъ и гулянья. – Москва: Въ Типографіи Индриха, 1877. – С. 60-82.
169. Ля-Лоранси, Л. (де) Французская комическая опера XVIII века / Лионель де Ля-Лоранси; перевод с французского, вступительная статья и комментарии Н. Вольтер; Под редакцией А. Альшванга. – Москва: Музгиз, 1937. – 154, [2] с.
170. Мармонтель, Ж.-Ф. Творенія Мармонтеля, историографа Франціи, Непремѣннаго Секретаря Французской Академіи, найденныя по смерти Сочинителя и напечатанныя съ собственной его рукописи. Памятныя записки: в 4 частях / Переводъ с Французскаго [Д. Воронов]. – Санктпетербургъ: В Медицинской типографіи, 1820 – 1821.
171. Массип, К. У истоков русского музыкального искусства. Русский театр 18 века и его связи с Францией / К. Массип, М. Авриль // Россия – Франция. Век Просвещения: русско-французские культурные связи в 18 столетии: каталог выставки / Министерство культуры СССР, Государственный Эрмитаж; ред. О. В. Микац; худож. А. Р. Шилов. – Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1987. – С. 273-276.
172. Медведева, М. И. Опера XVII-XVIII веков: сборник либретто / М. Медведева, Л. Соловцова, М. Штерн; [«Основные направления в западноевропейской опере XVII-XVIII веков», с. 5-47] и примечания проф. В. Фермана. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1939 (Москва). – 304 с.

173. Медокс, М. Е. Планы и фасады театра и маскарадной залы въ Москвѣ, построенныхъ содержателемъ публичныхъ увеселеній англичаниномъ Михайломъ Маддоксомъ / Михайла Маддоксъ. – [Москва]: Въ Университетской Типографіи, у Хр. Ридигера и Хр. Клаудія, 1797. – [9] с., 12 л.
174. Метелица, Н. И. Театр и музыка в России 18 века / Н. Метелица // Россия – Франция. Век Просвещения: русско-французские культурные связи в 18 столетии: каталог выставки / Министерство культуры СССР, Государственный Эрмитаж; ред. О. В. Микац; худож. А. Р. Шилов. – Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1987. – С. 269-272.
175. Мир – театр. Архитектура и сценография в России / сост. А. Г. Степина, А. А. Петрова. – Москва: Кучково поле, 2017. – 456 с.
176. Михайлов, А. В. Обратный перевод: Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей / А. В. Михайлов. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – 852 с.
177. Михайлов, Б. Б. Останкино: путеводитель / Б. Михайлов. – Москва: Московский рабочий, 1976. – 128 с.
178. Мокульский, С. С. Театр Итальянской Комедии / С. С. Мокульский // История западноевропейского театра: в 4-х т. – Том 2. – Москва: Наука, 1957. – С. 293-304.
179. Мокульский, С. С. Ярмарочные и бульварные театры / С. С. Мокульский // История западноевропейского театра: в 4-х т. – Том 2. – Москва: Наука, 1957. – С. 277-293.
180. Мордвинова, С. Б. Музыкальные инструменты XVIII – первой половины XIX вв. в собрании Останкинского дворца-музея / С. Б. Мордвинова // Новые материалы по истории русской культуры: сборник трудов / Министерство культуры РСФСР; государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина; Останкинский дворец-музей творчества крепостных. – Москва: [Б.и.], 1987. – С. 135-173.
181. Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования / Государственный институт истории искусств. – Т. 1. – Санкт-Петербург: Academia, 1927. – 212 с.
182. Немировская, И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров: середина XVIII в. – первая треть XIX в.: диссертация... доктора филологических наук: 10.01.01, 17.00.02 / Немировская Ия Дмитриевна; [Место защиты: Моск. гос. обл. ун-т]. – Москва, 2009. 361 с.
183. Никифоров, С. Н. Спор о французских речитативах (из переписки Г. Ф. Телемана и К. Г. Грауна) / Сергей Никифоров // Научный вестник Московской консерватории. – 2017. – № 1 (28). – С. 88 – 111.

184. Никифорова, Л. В. Дворец в истории русской культуры: опыт типологии / Л. В. Никифорова. – Санкт-Петербург: Астерион, 2006. – 346 с.
185. Никифорова, Л. В. Чертоги власти: дворец в пространстве культуры / Л. В. Никифорова. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2011. – 702, [1] с.
186. Описаніе Кусковскаго праздника въ 1 день Августа 1792 // Россійскій магазинъ. Трудями Ѳеодора Туманскаго. Часть перьвая. Во градъ Святаго Петра. Въ письменопечатнѣ І. К. Шнора, 1792 года. = Описание Кусковского праздника 1 августа 1792 года / Федор Туманский // Российский магазин. – Часть 1. – Санкт-Петербург: письменопечатня И. К. Шнора, 1792. – С. 503-512.
187. Опись библіотеки находившейся въ Москвѣ, на Воздвиженкѣ, въ домѣ графа Дмитрія Николаевича Шереметева до 1812 г. – Санктпетербургъ: Типографія М. М. Стасюлевича, 1883. – [4], 615 с.
188. Останкинскій дворец-музей творчества крепостных / [Авторы и составители: Л. А. Лепская, М. З. Саркисова, А. Ф. Червяков, И. Л. Петухова]. – Москва: Художник РСФСР, 1982. – 184, [4] с.
189. Панов, М. В. История русского литературного произношения XVIII-XX вв. / М. В. Панов. – Издание 3-е. – Москва: КомКнига, 2007. – 456 с.
190. Петровская, И. Ф. За научное изучение истории! О методах и приёмах исторических исследований: критико-методический очерк / И. Ф. Петровская. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2009. – 260 с.
191. Петровская, И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII-начала XX века / И. Петровская; [Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии]. – 2-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1989. – 318 с.
192. Попова, Н. Н. Крепостная актриса. Прасковья Ивановна Ковалева-Жемчугова, графиня Шереметева / Наталья Попова. – Санкт-Петербург: Аврора; Калининград: Янтарный сказ, 2001. – 63 с.
193. Постернак, К. От «Комедийной хоромины» к барочному театру / Кирилл Постернак // Мир – театр. Архитектура и сценография в России. – Москва: Кучково поле, 2017. – С. 52-58.
194. Преснова, Н. Г. Екатерина II и подмосковные усадьбы / Н. Г. Преснова // Русская усадьба: сборник общества изучения русской усадьбы. – Вып. 4 (20). – Москва: Жираф, 1998. – С. 302-315.
195. Пыляев, М. И. Старая Москва: история былой жизни первопрестольной столицы / М. И. Пыляев. – Москва: Эксмо, 2008. – 493, [2] с., [20] л. цв. ил.

196. Пыляевъ, М. И. Старая Москва. Рассказы изъ былой жизни первопрестольной столицы / М. И. Пыляева. – С.-Петербургъ: издание А. С. Суворина, 1891. – [6], 575, 22, VII с.
197. Пыляев, М. И. Старое житье: очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни / Михаил Пыляев. – Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2016. – 302, [1] с.
198. Ракина, В. А. Останкино графа Шереметева: история театра в одном романе / Варвара Ракина // Мир – театр. Архитектура и сценография в России. – Москва: Кучково поле, 2017. – С. 81-93.
199. Ракина, В. А. Останкино: путеводитель / В. А. Ракина, М. Д. Сулова. – Москва: Изд-во ИТРК, 2008. – 63, [1] с.
200. Ройс, К-Д. Очарование сцены: Европейская сценическая техника эпохи Барокко: Байройт как европейский центр театральной культуры = Faszination der Bühne: Barockes Welttheater in Bayreuth: Barocke Bühnentechnik in Europa / Клаус-Дитер Ройс, Маркус Лернер; перевод Игорь Дубинин; ред. Геннадий Вдовин; Московский музей-усадьба Останкино, Россия; Гимназия Христиан – Эрнестинум, Германия. – Москва: Московский музей-усадьба Останкино, 2004. – 128 с.
201. Роллан, Р. Музыкально-историческое наследие / Ромен Роллан; [Перевод с французского]; [Сост., редактирование, вступительная статья и комментарии В. Н. Брянцевой]. – Вып. 3: Музыканты прошлых дней; Музыкальное путешествие в страну прошлого. – Москва: Музыка, 1988. – 447, [1] с.
202. Россійскій театръ, или Полное собраніе всѣхъ Россійскихъ театральныхъ сочиненій. – Въ Санктпетербургѣ: при Императорской Академіи Наукъ, 1786-1794 (43 части).
203. Россия – Европа. Контакты музыкальных культур: сборник научных трудов / Отв. ред. и сост. Е. С. Ходорковская. – Санкт-Петербург: РИИИ, 1994. – 295 с.
204. Россия – Франция. Век Просвещения: русско-французские культурные связи в XVIII столетии: каталог выставки / М-во культуры СССР; Гос. Эрмитаж. – Ленинград: [б. и.], 1987. – 301, [2] с.
205. Русская комедия и комическая опера XVIII века / Ред. текста и вступ. статья ["Русская комедия и комическая опера XVIII века", и коммент.] П. Н. Беркова. – Москва; Ленинград: Искусство, 1950. – 734 с.
206. Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы: сборник статей / Отв. ред. М. П. Алексеев; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1980. – 230 с.

207. Русский портрет XVIII – XIX веков. Из собрания Московского музея-усадьбы Останкино: каталог / Автор-составитель В. А. Ракина. – Москва: Издательство «Аванград», 1995. – 128 с.
208. Савина, Е. В. Роль воксалов в формировании развлекательной культуры дворянского русского общества XVIII века / Е. В. Савина // XXXVII Огаревские чтения: материалы научной конференции. Приложение. Факультет иностранных языков / Составитель К. Б. Свойкин. – Саранск: Издательство Мордовского университета, 2009. – С. 82-90.
209. Сафонова, А. А. Опера в программе «гуляний» XVIII века: московские версии произведений Гретри / Сафонова А. А. // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 4 (23). – С. 64-107.
210. Сафонова, А. А. «Опыт дружбы» – «Испытание для дружбы»: «московский» Гретри / Александра Сафонова // Старинная музыка. – 2015. – № 2 (68). – С. 13-20.
211. Сафонова, А. А. Усадебный театр XVIII века / Александра Сафонова // Мир – театр. Архитектура и сценография в России / сост. А. Г. Степина, А. А. Петрова. – Москва: Кучково поле, 2017. – С. 78-81.
212. Сафонова, А. А. Феномен перемещения оперы в инокультурную среду: XVIII век, шереметевские редакции / Сафонова А. А. // Журнал Общества теории музыки. – 2017. – Вып. 2 (18). – С. 49-69.
213. Сахновская-Панкеева, А. В. Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века: Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар: дис. ... кандидат искусствоведения: 17.00.01 / Сахновская-Панкеева Анастасия Владимировна. – Санкт-Петербург, 1999. – 238 с.
214. Сиповская, Н. В. Праздник в русской культуре XVIII века / Н. В. Сиповская // Развлекательная культура России XVIII-XIX вв.: очерки истории и теории: сборник статей / Российская Академия наук, государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации; Ред.-сост. Е. В. Дуков. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 28-42.
215. Смит, Д. Жемчужина крепостного театра. Документальное повествование об истории запретной любви в екатерининской России / Дуглас Смит; Пер. с англ. М.Э. Маликовой. – Санкт-Петербург: Государственное учреждение «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства», 2011. – 304 с.
216. Созвездие славных имен (XVIII-XX вв.) / Гл. ред. и сост. С. П. Гладкий. – Санкт-Петербург: Горный Ин-т, 1995. – 114, [2] с.

217. Станюкович, В. К. Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века / Владимир Станюкович; Государственный русский музей. Историко-бытовой отдел. – Ленинград: Издание Государственного русского музея, 1927. – 75 с.
218. Старикова, Л. М. К истории русского театра: от Алексея Михайловича до Екатерины II / Людмила Старикова // Мир – театр. Архитектура и сценография в России. – Москва: Кучково поле, 2017. – С. 29-35.
219. Старикова, Л. М. Москва стародавняя: Герои жизни и сцены // Людмила Михайловна Старикова. – Москва: Артист. Режиссер. Театр; Калининград: Янтарный сказ, 2000. – 383 с.
220. Старикова, Л. М. Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII века / Л. М. Старикова // Памятники культуры: новые открытия (ПКНО). Ежегодник, 1986 / Академия Наук СССР; Научный совет по истории мировой культуры. – Ленинград: Наука, 1987. – С. 133-188.
221. Труайя, А. Павел Первый / Анри Труайя [Лев Тарасов]; [пер. с фр. Ш. Кадыргулова]. – Москва: Эксмо, 2007. – 110 с.
222. Тьерсо, Ж. Песни и празднества французской революции / Жюльен Тьерсо; Перевод с французского К. Жихаревой; Под редакцией А. С. Рабиновича. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1933. – 255, [1] с.
223. Уварова, Е. Д. Вокзалы, сады, парки / Е. Д. Уварова // Развлекательная культура России XVIII-XIX вв.: очерки истории и теории: сборник статей / Российская Академия наук, государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации; Ред.-сост. Е. В. Дуков. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 316-349.
224. Фёдоров, В. В. Репертуар Большого театра СССР, 1776-1955 = Repertoire of the Bolshoi theater, 1776-1955 / В. В. Федоров; со вступительной статьей В. П. Нечаева. – Т.1: 1776–1856. – New York: Ross, cop. 2001. – XXXIII, 288 с., [16] л. ил.
225. Фрадкина, Э. А. Зал Дворянского собрания: Заметки о концертной жизни Санкт-Петербурга / Элеонора Фрадкина. – Санкт-Петербург: Композитор: Санкт-Петербургское отделение, 1994. – 198, [2] с., [24] л. ил.
226. Художественный перевод и сравнительное изучение культур: (памяти Ю. Д. Левина) / Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редколегия: В. Е. Багно и Н. Д. Кочеткова (отв. редакторы), К. С. Корконосенко]. – Санкт-Петербург: Наука, 2010. – 677, [1] с.

227. Чайнова, О. Э. Театр Маддокса в Москве 1776 – 1805 / Ольга Чайнова. С предисловием А. А. Бахрушина // Труды Государственного театрального музея им. Алексея Бахрушина. – Том 1. – Москва: Работник просвещения, 1927. – 262, [2] с.
228. Эклибрисы и штемпели частных коллекций в фондах Исторической библиотеки: Вып. 1 / Сост. В. В. Кожухова; ред. М. Д. Афанасьев, А. А. Вярс. – Москва: ГПИБ, 2009. – 176 с.
229. Юдина, В. И. Музыкальная культура российской провинции (от зарождения до начала XX века): диссертация ... доктора культурологических наук: 24.00.01 / Юдина Вера Ивановна; [Место защиты: ГОУВПО "Российский государственный педагогический университет"]. – Санкт-Петербург, 2013. – 425 с.
230. Юнисов, М. В. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии: театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVII – начала XX века / Милихат Юнисов; М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – Санкт-Петербург: Композитор, 2008. – 300, [1] с., [8] л. ил.
231. Яковлева, А. М. «Устав о жизни по правде и с чистой совестью» и проблема развлечений в России XVI-XVII вв. / А. М. Яковлева // Развлекательная культура России XVIII-XIX вв.: очерки истории и теории: сборник статей / Российская Академия наук, государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации; Ред.-сост. Е. В. Дуков. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 7-27.
232. Ямпольский, И. М. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы / И. Ямпольский. – Вып. 1. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1951. – 516 с. (Приложение 5: С. 368-398).
233. Яранцева, Н. А. Преемственность и взаимодействие культур в художественной жизни общества / Н. А. Яранцева; Институт философии, Академия наук СССР. – Киев: Наукова думка, 1990. – 157, [2] с.
234. Arnold, R. J. Grétry's opéras and the French public: from the Old Regime to the Restoration / R. J. Arnold. – London; New York: Routledge, 2016. – 231 p.
235. Bapst, G. Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène / par Germain Bapst. – Paris: Hachette, 1893. – II, 693, [32] p.
236. Barlow, G. The Hôtel de Bourgogne According to Sir James Tornhill / Graham Barlow // Theatre Research International. – Volume 1. – Issue 2. – February 1976. – P. 86-98.

237. Barnes, C. R. Instruments and instrumental music at the « Théâtres de la Foire » (1697–1762) / by Clifford R. Barnes // *Recherches sur la Musique française classique*. – Volume V. – Paris: A. et J. Picard, 1965. – P. 142-168.
238. Barnes, C. R. Vocal music at the « Théâtres de la Foire » (1697–1762). Part I: Vaudeville / by Clifford Barnes // *Recherches sur la Musique française classique*. – Volume VIII. – Paris: A. et J. Picard, 1968. – P. 141-160.
239. Baron, P. Une famille d’opérateurs-marionnettistes les Brioché / par Pierre Baron et Gérard Cony // *Histoire des Sciences médicales*. – Tome XL. – 2006. – № 2. – P. 203-216.
240. Barthélemy, M. L’opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons / Maurice Barthélemy // *L’opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle / Sous la direction de Philippe Vendrix*. – Liège: Margada, 1992. – P. 9-78.
241. Barthélemy, M. Métamorphoses de l’opéra français au siècle des Lumières: essai / Maurice Barthélemy. – Arles: Actes Sud, 1990. – 141 p.
242. Bartlet, M. E. C. A musician’s view of the French baroque after the advent of Gluck: Grétry’s “Les trois âges de l’opéra” and its context / M. Elizabeth C. Bartlet // *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony / Edited by John Hajdu Heyer in collaboration with Catherine Massip, Carl B. Schmidt, Herbert Scheider*. – Cambridge; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press, 1989. – P. 291-318.
243. Bartlet, M. E. C. Grétry, Marie-Antoinette and “La rosière de Salency” / M. Elizabeth C. Bartlet // *Proceedings of the Royal Musical Association*. – Vol. 111. – 1984-1985. – P. 92-120.
244. Bartlet, M. E. C. Patriotism at the Opéra-Comique during the Revolution: Grétry’s “Callias, ou Nature et patrie” / M. Elizabeth C. Bartlet // *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e ricezione delle forme di culture musicale: Bologna, Ferrara-Parma, 1987 / International Musicological Society; Congress; a cura di Angelo Pompilio*. – Vol. 3. – Torino: EDT, 1990. – P. 839-852.
245. Bartlet, M. E. C. Politics and the Fate of “Roger et Olivier”, a Newly Recovered Opera by Grétry / By M. Elizabeth C. Bartlet // *Journal of the American Musicological Society*. – Vol. 37. – No. 1. – P. 98–138.
246. Bernardin, N.-M. La Comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard, 1570-1791 / N.-M. Bernardin. – Paris: Ed. de la ‘Revue bleue’, 1902. – 235 p.
247. Biger, M. Musique Révolutionnaire et considerations stylistiques / M. Biget // *Vie musicale et courants de pensée 1780 – 1830 / Préface de Michel Vovelle; Textes rassemblées et présentées par Michelle Biget; Actes du Colloque tenu à l’Université de Haut-Normandie*



- du 20 au 24 octobre 1986 // Etudes Musicologiques de la Révolution Française / Mont-Saint-Aignan: Institut de Musicologie. – 1988. – № 1. – P. 91-106.
248. Boisquet, F. Essai sur l'art du comédien chanteur / par M. F. Boisquet. – Paris: Chez l'Auteur; Longchamps, 1812. – 296 p.
249. Bonnet, G.-E. Philidor et l'évolution de la musique française au XVIIIe siècle / George-Edgar Bonnet. – Paris: Librairie Delagrave, 1921. – 146 p.
250. Boufflers, S.-J. (de) Aline, Reine de Golconde / Chevalier de Boufflers // Œuvres du chevalier de Boufflers. – Tome 3. – Seconde édition complète. – Paris: Briand, 1817. – P. 17-43.
251. Bourges, E. Quelques notes sur le théâtre de la cour à Fontainebleau (1747 – 1787) (Éd. 1892) / Ernest Bourges. – Paris: Hachette, 2013. – 88 p.
252. Boyssé, E. Les Abonnés de l'Opéra (1783 – 1786) / Ernest Boyssé. – Paris: A. Quantin, 1881. – X, 356 p.
253. Brown, B. A. La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIIIe siècle / Bruce Alan Brown // L'opéra-comique en France au XVIIIe siècle / Sous la direction de Philippe Vendrix. – Liège: Margada, 1992. – P. 283-343.
254. Bulletin No. 21. Pétersbourg 21 mai (2 juin) 1797 // Journal privé du Roi Stanislas Auguste pendant son voyage en Russie pour le couronnement de l'empereur Paul Ier. – Leipzig: Wolfgang Gerhard; Librairie centrale pour les pays slaves, 1862. – P. 121-137.
255. Campardon, É. Les comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles: Documents inédits ... : 2 volumes / Émile Campardon. – Genève: Slatkine Reprints, 1970. – 2 vol.
256. Campardon, É. Les spectacles de la Foire: Théâtres ... depuis 1595 jusqu'à 1791: Documents inédites ... : 2 volumes / par Émile Campardon. – Paris: Berger-Levrault et Cie, 1877. – 2 vol.
257. Capon, G. Vie privée du Prince de Conty, Louis-François de Bourbon (1717 – 1776): Racontée d'après les documents des archives, les notes de la police des mœurs et les Mémoires, manuscrits ou imprimés, de ses contemporains / par G. Capon et R. Yve-Plessis. – Paris: Jean Schemit, 1907. – 421 p.
258. Chantiers révolutionnaires (Manuscrits de la Révolution II): Science, Musique, Architecture: Condorcet, Grétry, Pâris / Sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs. – Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1992. – 230 p.
259. Chargey, [s.] (de) Entretien d'un musicien françois avec un gentilhomme russe, sur les effets de la Musique moderne, ou Tableau des concerts de province ... / Par Mr. D ... [De Chargey] de Dijon. – Dijon: l'Imprimerie de Defay, 1773. – 42 p.

260. Charlton, D. French opera 1730-1830: meaning and media / David Charlton. – Aldershot: Ashgate, 2001. – XII, 374 p.
261. Charlton, D. Grétry and the growth of the opéra-comique / David Charlton. – Cambridge; London; New York; New Rochelle: Cambridge university press, 1986 (2010). – XI, 371 p.
262. Charlton, D. Grétry et les connaissances modernes / David Charlton // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières / Direction scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin // Art&fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège. – Liège: Art&fact. – Numero 32. – 2013. – P. 42-48.
263. Charlton, D. 'L'art dramatico-musical': an essay / David Charlton // Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean / Edited by Nigel Fortune. – Cambridge; London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press, 1987. – P. 229-262.
264. Charlton, D. Michel-Jean Sedaine: 1719-1797: theatre, opera and art / David Charlton and Mark Ledbury. – Aldershot; Burlington, Vt.; Singapore: Ashgate, 2000. – XIII, 322 p.
265. Charlton, D. Opera in the age of Rousseau: music, confrontation, realism / David Charlton. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – XXI, 413 p.
266. Charlton, D. Orchestra and chorus at the Comédie-Italienne (Opéra-comique), 1755-1799 / David Charlton // From Slavonic and Western music: Essays for Gerald Abraham / Edited by Malcolm Hamrick Brown ... and Roland John Wiley ... . – Ann Arbor: UMI Research Press; Oxford: Oxford University Press, 1985. – P. 87-108.
267. Chouquet, G. Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours / Gustave Chouquet. – Paris: Firmin-Didot, 1873. – XV, 448 p.
268. Colet, L. Le monument de Molière: poème / par Madame Louise Colet; Précédé de l'histoire de ... par M. Aimé Martin. – Paris: Paulin, 1843. – 46 p.
269. Condillac, É. B. (de) Œuvres complètes / de Condillac. – Tome premier. L'essai sur l'origine des connaissances humaines. – Paris: Leconte et Durey; Tourneux, 1822. – LX, 392 p.
270. Condillac, É. B. (de) Traité des sensations, à Madame la comtesse de Vassé: 2 volumes / par M. l'Abbé de Condillac. – Londres; Paris: chez de Bure, l'aîné, 1754. – 2 vol.
271. Contant d'Orville, A.-G. Histoire de l'opéra bouffon, contenant les jugements de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour. Pour servir à l'histoire des Théâtres de Paris: 2 partie. – Amsterdam; Paris: chez Grangé, 1768. – 2 vol. – 268+216 p.
272. Cornaz, M. Ignace Vitzthumb et les opéras de Grétry / Marie Cornaz // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières / Direction scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin // Art&fact: Revue des

- historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège. – Liège: Art&fact. – Numero 32. – 2013. – P. 124-128.
273. Couvreur, M. Le Diable et le Bon Dieu ou l'incroyable rencontre de Sylvain Maréchal et de Grétry / par Manuel Couvreur; Fonds national de la Recherche scientifique // Fêtes et musiques révolutionnaires: Grétry et Gossec / Editées par le soin de Roland Mortier et Hervé Hasquin // Etudes sur le XVIIIe siècle. – Volume XVII. – Bruxelles: Université libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques, 1990. – p. 99-125.
274. Couvreur, M. Les enjeux théorique de l'opéra-comique / Manuel Couvreur, Philippe Vendrix // L'opéra-comique en France au XVIII siècle / Sous la direction de Philippe Vendrix. – Liège: Margada, 1992. – P. 213-282.
275. Cucuel, G. Les créateurs de l'opéra-comique français / par Georges Cucuel. – Paris: F. Alcan, 1914. – 245 p.
276. Dasté, L. Marie-Antoinette et le complot maçonnique / Dasté Louis. – Cadillac: Editions Saint-Remi, 1910. – 362 p.
277. Décors de l'Opéra: [cinquante-cinq planches de décors] / Graveurs: Sébastien Leclerc, Filippo Succhielli, Martial Desbois, Israël Silvestre, Pierre Aveline, Giovenale Boetto, Remigio Cantagallina, Matthäus Küsel, Giulio Parigi, François Chauveau, Jean Dolivar, Jacques Lepautre, Pierre Giffart, Daniel Marot; Dessinateurs du modèle: Giacomo Torelli, Annibale Carracci, Giulio Parigi, Lodovico Ottavio Burnacini, Jean Berain, François Chaveau. – Paris: [s.n.], 1750. – 55 f.
278. Delalex, H. Marie-Antoinette / Delalex Héléne, Maral Alexandre, Milovanovic Nicolas. – Paris: Chêne; Versailles: Château de Versailles, 2013 – 215 p.
279. Delalex, H. Un jour avec Marie-Antoinette / Delalex Héléne. – Versailles: Château de Versailles; Paris: Flammarion, 2015. – 222 p.
280. Descotes, M. Le public de théâtre et son histoire / Maurice Descotes. – Paris: Presses Universitaires de France, 1964. – 363 p.
281. Despois, Eugène. Le théâtre français sous Louis XIV / par Eugène Despois. – Paris: Hachette, 1874. – 419 p.
282. Didier, B. La musique des Lumières: Diderot, "L'Encyclopédie", Rousseau / Béatrice Didier. – Paris: PUF, 1985. – 478 p.
283. Dorat, Cl.-J. La Déclamation théâtrale poème didactique en quatre chants précédé et suivi de quelques morceaux de prose ... / [par C.-J. Dorat]. – Nouvelle [4e] éd. – Paris: Delalain, 1771. – 238 p.
284. Dratwicki, B. Grétry au cœur des modernités de l'Académie royale de musique (1775 – 1803) / Benoît Dratwicki // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières / Direction

- scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin // *Art&fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège*. – Liège: Art&fact. – Numero 32. – 2013. – P. 94-114.
285. Dratwicki, B. *La Musique à la cour de Louis XV: François Colin de Blamont (1690 – 1760): une carrière au service du roi* / Benoît Dratwicki. – Rennes: Presse universitaire de Rennes; Versailles: Centre de recherches de Chateau de Versailles, 2016. – 364 p.
286. Dumesnil, R. *L'Opéra et l'opéra-comique* / par René Dimesnil. – 4 édition. – Paris: PUF, 1990. – 125 p.
287. Dumoulin, M. *Favart et Mme Favart: Un ménage d'artistes au XVIII siècle* / Dumoulin Maurice. – Paris: Michaud, 1911. – 191 p.
288. Duron, J. *L'«instinct» de M. de Lully* / Jean Duron // *La tragédie lyrique*. – Paris: Cicero, 1991. – P. 65-119.
289. Duron, J. «Quelques notes d'orchestre pour mieux amener le vers»: principes d'orchestration chez Grétry / Jean Duron // *Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières* / Direction scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin // *Art&fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège*. – Liège: Art&fact. – Numero 32. – 2013. – P. 115-123.
290. Durosoy, B. F. *Dissertation sur le drame lyrique* / par M. de Rozoi. – La Haye; Paris: Vve Duchesne, 1775. – 56 p.
291. Du Roulet, Fr.-L. *Lettre sur les drames-opéra* / [Du Roulet, François-Louis Gand Le Bland (bailli)]. – Amsterdam; Paris: Esprit, 1776. – 55 p.
292. Du Roulet, Fr.-L. *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck* / [Du Roulet, François-Louis Gand Le Bland (bailli); Suard, Jean-Baptiste-Antoine; Boyer, Pascal; Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat (marquis de)]. – Naples; Paris: chez Bailly, 1781. – [2], 491 p.
293. Duvernois, Ch. *Trianon: le domaine privé de Marie-Antoinette* / Duvernois Christian; Traduit de l'anglais par Pierre Girard. – Paris: Actes Sud, 2008. – 224 p.
294. *Entre théâtre et musique: Récitatifs en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles* / Actes du Colloque international tenu au CNR de Tours, 1998; publiés sous la direction de Raphaëlle Legrand et Laurine Quetin // *Cahiers d'histoire culturelle*. – Université de Tours, 1999. – № 6. – 251 p.
295. Evstratov, A. *Les Spectacles francophones à la cour de Russi (1743 – 1796): l'invention d'une société* / Alexeï Evstratov; *Oxford University Studies in the Enlightenment*. – Oxford: Voltaire foundation; University of Oxford, 2016. – XX, 396 p.

296. Favart, Ch.-S. Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C. S. Favart: 3 volumes / publiés par A. P. C. Favart, son petit-fils; et précédés d'une notice historique, rédigée sur pièces authentiques et originales, par H. F. Dumolard. – Paris: Léopold Collin, 1808. – 3 vol.
297. Fêtes et musiques révolutionnaires: Grétry et Gossec / Editées par le soin de Roland Mortier et Hervé Hasquin // Etudes sur le XVIIIe siècle. – Volume XVII. – Bruxelles: Université libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques, 1990. – 215 p.
298. Fétis, É. [Préface] / Édouard Fétis // Collection complète des œuvres de Grétry publiée par le gouvernement belge. – II Livraison: Lucile, comédie en un acte mêlée d'ariettes. – Leipzig; Bruxelles: Breitkopf et Hærtel, 18... – P. III-VIII.
299. Fétis, É. [Préface] / Éd. Fétis // Collection complète des œuvres de Grétry publiée par le gouvernement belge. – XXV Livraison: La Fausse Magie, comédie en un acte. – Leipzig; Bruxelles: Breitkopf and Hærtel, [s.d.]. – P. IV-VII.
300. Framery, N.-Et. De l'organisation des spectacles de Paris, ou Essai sur leur forme actuelle, sur les moyens de l'améliorer, par rapport au public et aux acteurs / Ouvrage ... et dédié à la Municipalité. – Paris: Buisson; Debray, 1790. – 262 p.
301. Framery, N.-Et. Sur les théâtres, discours lu à la Seance du Lycée des Arts, du 9 pluviose an 6. – Paris: impr. du Lycée des Arts, 1798. – 15 p.
302. Fumaroli, M. Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450 – 1950) / publié sous la direction de Marc Fumaroli. – Paris: Presses universitaires de France, 1999. – IX, 1359 p.
303. Gaiffe, F. Le drame en France au XVIIIe siècle / F. Gaiffe. – Paris: Armand Colin, 1910. [Réimpression, Genève: Slatkine, 2011]. – 600 p.
304. Gaspard, C. Paroles et Musique au temps de la révolution française / Cl. Gaspard // Vie musicale et courants de pensée: 1780 – 1830 / Préface de Michel Vovelle; Textes rassemblées et présentées par Michelle Biget; Actes du Colloque tenu à l'Université de Haut-Normandie du 20 au 24 octobre 1986 // Etudes Musicologiques de la Révolution Française / Mont-Saint-Aignan: Institut de Musicologie. – 1988. – № 1. – P. 47-58.
305. Genest, E. L'Opéra-comique Connue et Inconnue ... suivi d'un index alphabétique des noms cités dans l'ouvrage avec notes explicatives / Emile Genest. – Paris: Ed. de Boccard, 1920. – 350 p.
306. Ghesquière, D. Pierre-Alexandre Monsigny (1729 – 1817): un des pères de l'Opéra-Comique français / Dominique Ghesquière. – Boulogne-sur-Mer: Girold, 2006. – 63 p.
307. Goldet, S. La « querelle des Bouffons » / Stéphane Goldet // Histoire de la Musique occidentale / Sous la direction de Jean et Brigitte Massin. – Paris: Fayard / Messidor-Temps Actuels, 1985. – P. 540-546.

308. Gourret, J. Histoire de l'Opéra-comique / Jean Gourret; préface de Jean Giraudeau. – Paris: Editions Albatros, 1983. – 303 p.
309. Grétry, A.-E.-M. Douze chapitre inédits des « Réflexions d'un solitaire » / André-Ernest-Modeste Grétry; texte introd., établi et annoté par Michel Brix et Yves Lenoir. – Namur: Presses universitaires de Namur, 1993. – 132 p.
310. Grétry, A.-E.-M. La Vérité ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être: 3 volumes / par André-Ernest-Modeste Grétry. – Paris: l'auteur, an IX (1801). – 3 vol.
311. Grétry, A.-E.-M. Lettres autographes conservées à la Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup> / Textes établis et annotés par Yves Leroir. – Bruxelles: Bibliotheca regia belgica, 1991. – 28 p.
312. Grétry, A.-E.-M. Lettres inédites de A.-E.-M. Grétry / [Ed. par P. Long des Clavières] // [Rivista musicale italiana. – t. XXI, 4]. – Torino: fratelli Bocca, 1914. – 31p.
313. Grétry, A.-E.-M. Lettres inédites de Grétry / publiées par Stanislas Bormans. – Liège: L. De Thier, 1883. – 29 p.
314. Gretry, A.-E.-M. Mémoires ou Essais sur la musique / par M. Grétry. – Paris: chez l'auteur, 1789. – 567 p..
315. Gretry, A.-E.-M. Mémoires ou Essais sur la musique: 3 volumes / par le Cen Grétry. – Paris: Imprimerie de la République, an V [1796-1797]. – 3 vol.
316. 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. – Bruxelles: Wahlen, 1829. – 3 vol.
317. Grétry, A.-E.-M. Œuvres complètes. Réflexions d'un solitaire: 4 volumes / par A.-E.-M. Grétry. Manuscrit inédit ... avec une introduction et des notes par Lucien Solvay et Ernest Closson. – Bruxelles; Paris: G.van Oest, 1919-1922. – 4 vol.
318. Grétry, A.-E.-M. [Quarante-trois] lettres inédites de Grétry à Alexandre Rousselin, 1806 – 1812 / publiées avec une introduction et notes par Georges de Froidcourt. – Liège: Editions de la Vie Wallonne, 1937. – 64 p.
319. Grétry, A.-E.-M. Quatorze lettres inédites de Grétry conservées au musée Grétry à Liège / par S. de Schryver. – Bruxelles: A. Vromant, 1891. – 16 p.
320. Grétry, A.-J. Grétry en famille, ou Anecdotes littéraires et musicales, relatives a ce célèbre compositeur / Précédées de son oraison funèbre par M. Bouilly; Rédigées et publiées par A. Gretry, neveu ... – Paris: Chez Chaumerot jeune, 1814. – V, 177 p.
321. Grétry en société / textes réunis par Jean Duron. – Wavre: Margada, 2009. – 254 p.
322. Grétry et l'Europe de l'opéra-comique / sous la direction de Philippe Vendrix. – Liège: Margada, 1992. – 389 p.

323. Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières / Direction scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin // Art&fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège. – Liège: Art&fact. – Numero 32. – 2013. – 160 p. ,
324. Grimm, F. M. Correspondance littéraire, philosophique et critique: 16 vol. / par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.; revue sur les textes originaux ... par Maurice Tourneaux. – Paris: Garnier frères, 1877–1882. – 16 vol.
325. Grosjean, L. Biographie / Grosjean Lucien // André-Modeste Grétry (1741 – 1813). – Bulletin des musées de la Ville de Liège. – Hors série. – Liège, mars 2013. – P. 5-11.
326. Grunwald, C. De La Russie de Pierre le Grand / par Constantin de Grunwald. – Paris: Hachette, 1953. – 303 p.
327. Haumant, Em. La culture française en Russie (1700-1900) / Emile Haumant. – Paris: Hachette, 1913. – 571 p.
328. Hédouin, P. Richard Cœur-de-Lion de Grétry détails historiques et anecdotiques sur cet ouvrage / par Pierre Hédouin. – Paris: Imprimerie de Pillet Fils aîné, 1853. – 33 p.
329. Hennebelle, D. La vie musicale sur les théâtres de société au XVIIIe siècle: notes sur les pratiques et les répertoires / David Hennebelle // Les théâtres de société au XVIIIe siècle / Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Dominique Quéro // XVIII: Etudes sur le 18e siècle. – Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 2005. – Vol. 33. – P. 53-62.
330. Hourcade, Ph. Le répertoire comique du théâtre des Petits Appartements / Philippe Hourcade // Les théâtres de société au XVIIIe siècle / Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Dominique Quéro // XVIII: Etudes sur le 18e siècle. – Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 2005. – Vol. 33. – P. 43-52.
331. Jansen, A. Jean-Jacques Rousseau als Musiker / Von Albert Jansen. – Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1884. – 482 p.
332. Jourdan, E. F. Dramatic theory and practice in France (1690 – 1808) / by Eleanor F. Jourdan, M. A. Oxon. – London; New York; Bombay; Calcutta; Madras: Longmans, Green, and Co, 1921. – X, 240 p.
333. Jouve-Ganvert, S. Bérard et l'art du chant en France au XVIIIe siècle: analyse du traité / Sophie Jouve-Ganvert // Recherches sur la Musique française classique : L'art vocal en France aux XVII et XVIII siècles. – Volume XXIX. – 1998. – P. 103-162.
334. Jozic, D. «Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?»: Grétry et les siens / Jozic Daniel // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières / Direction scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin

- // *Art&fact*: Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège. – Liège: Art&fact. – Numero 32. – 2013. – P. 49-56.
335. Jullien, A. La comédie et la galanterie au XVIIIe siècle: au théâtre, dans le monde, au prison / par Adolphe Jullien. – Paris: Edouard Rouveyre, 1879. – 175, 28 p.
336. Jullien, A. Histoire du costume au théâtre, depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours / Adolphe Jullien. – Paris: G. Charpentier, 1880. – XII, 356 p.
337. Koch, Ch. E. The Dramatic Ensemble in the Opéra Comique of the Eighteenth Century / Koch, Charles E. jr. // *Acta musicologica*. – 1967. – Volume XXXIX. – P. 72-83.
338. Kock, Ch.-P. (de) *Cerisette* / Paul de Kock. – Paris: Jules Rouff, 1883. – 112 p.
339. Lacombe, B. *Marie-Antoinette: Carnet secret d'une reine* / Lacombe Bendjamine. – Paris; Toulon: Éditions Soleil, 2015. – 96 p.
340. Lacroix, P. XVIIIe siècle: institutions, usages et costumes / Paul Lacroix. – 2e édition. – Paris: Firmin-Didot Frères, 1875. – 520 p.
341. “L'amant jaloux” d'André Ernest Modeste Grétry et Thomas d'Hèle: livret, études et commentaires / Textes réunis par Jean Duron. – Wavre: Mardaga, 2009. – [6], 277 p.
342. La Salle, A. (de) *Les Treize salles de l'Opéra* / par Albert de Lasalle. – Paris: Librairie Sartorius, 1875. – 314 p.
343. Lasalle, N. (Le Bourguignon de) *Réponse à l'auteur de la Lettre sur les drames-opéra* / Le chevalier de L. [Lasalle]. – Londres: Emslay, 1776. – 24p.
344. La Touraille, J.-Ch. L. (comte de) *Lettre à M. Voltaire sur les opéra philosophi-comiques. Où l'on trouve la critique de « Lucile », Comédie en un acte et en vers, mêlée d'Ariettes*. – Amsterdam; Paris: Desnos, 1769. – 68 p.
345. Lebeau de Schosne, A.-Th.-V. (Abbé) *Lettre à M. de Crébillon, de l'Académie française, sur les spectacles de Paris; Dans laquelle il est parlé du projet de réunion de l'Opéra comique à la Comédie Italienne* / L. B. de Schosne. – La Haye; Paris: Cailleau, 1761. – 32 p.
346. Legrand, R. *Les sabots de Justine Favart* / Raphaëlle Legrand // *L'Opéra comique et ses trésors* / Sous la direction de l'Agnès Terrier. – Centre national du costume de scène et de la scénographie, Moulin. – Lyon: Fage, 2015. – P. 26-33.
347. Legrand, R. *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale* / Raphaëlle Legrand, Nicole Wild. – Paris: CNRS éd., 2002. – 290 p.
348. Le Marchant de Laviéville, Ab. L. *Lettre à M. de Milcent, jeune littérateur, sur les drames bourgeois ou larmoyant* / par M. de La Viéville. – Amsterdam; Paris: L. Jorry, 1775. – 13 p.
349. Lesage, A.-R. *Le théâtre de la foire ou L'opéra-comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentée aux foires de S. Germain et de Saint Laurent: 10 volumes* /



- Recueillies, revûes et corrigées par Mrs Le Sage et d'Orneval. – Paris: Pierre Gandouin, 1730 – 1737. – 10 vol.
350. Le Spectateur de théâtre à l'âge classique: XVIIe et XVIIIe siècles / Textes réunis et présentés par Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün. – Montpellier: l'Entretemps, 2008. – 270 p.
351. Lessens, R. André-Ernest-Modest Grétry: ou Le triomphe de l'Opéra-Comique (1741 – 1813) / Ronald Lessence. – Paris: L'Harmattan, 2007. – 272 p.
352. Le théâtre et la dramaturgie des Lumières: images de l'Album Ziesenis / Bibliothèque nationale de France; [réd. par] Noëlle Guibert, Michèle Thomas. – Arcueil: Anthèse, 1999. – 79 p.
353. Les théâtres de société au XVIII siècle / Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Dominique Quéro // XVIII: Etudes sur le 18e siècle. – Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 2005. – Vol. 33. – 291 p.
354. Les Trésors des Princes de Bourbon Conti / Sous la direction de Frédéric Chappey; A l'occasion de l'exposition présentée au musée d'Art et d'Histoire Louis-Senleq à L'Isle-Adam du 28 mai au 1er octobre 2000. – Paris: Somogy éditions d'art & L'Isle-Adam; Musée d'Art et d'Histoire Louis-Senleq, 2000. – 168 p.
355. Le surnaturel sur la scène lyrique: du merveilleux baroque au fantastique romantique / Ouvrage coordonné par Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki; Préface de Jérôme Deschamps. – Lyon: Symétrie, 2012. – 360 p.
356. Le tambure et la harpe: œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution: 1788–1800 / Textes réunis et présentés par Jean-Rémi Julien et Jean Mongrédien; Préface de Jean-Noël Jeanneney. – Paris: Du May, 1991. – 316 p.
357. Lever, M. Théâtre et Lumières: Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle / Maurice Lever. – Paris: Fayard, 2001. – 394, [16] p.
358. Lilti, A. Le monde des salons: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle / Lilti Antoine. – Nouvelles Etudes Historiques. – Paris: Fayard, 2005. – 568 p.
359. Livry, H. (comte de) Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet / Par Hypolite de Livry. – Paris: Chez Ogier, [s.d.]. – VIII, 157 p.
360. Long des Clavières, P. La jeunesse de Grétry et ses début à Paris / par Pauline Long des Clavières Docteur ès lettres. – Besançon: Jacques et Demontrond, 1920. – XII, 200 p.
361. L'opéra-comique en France au XVIII siècle / Sous la direction de Philippe Vendrix. – Liège: Margada, 1992. – 377 p.
362. L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique: approches comparées, 1669 – 2010: [colloque international et interdisciplinaire, Paris, Opéra-Comique, 2 – 4 décembre

- 2010] / [organisé par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France]; [avec la collaboration de l'École nationale des chartes et CESAR, Oxford Brookes University]; études réunies par Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre. – Paris: Ecole des chartes, 2012. – 424 p.
363. L'Orchestre à cordes sous Louis XIV. Instrumens, répertoires, singularités / Sous la direction de Jean Duron et Florence Gétreau. – Paris: VRIN, 2015. – 472 p.
364. Lough, J. Paris theatre audiences in the seventeenth and eighteenth centuries / John Lough. – London: Oxford university press, 1957. – VII, 293 p.
365. Markovits, R. Civiliser l'Europe: politiques du théâtre français au XVIII siècle / Rahul Markovits. – Paris: Fayard, 2014. – 400 p.
366. Marmontel, J.-F. Contes moraux, suivis d'une Apologie du théâtre: 2 volumes / par Mr. Marmontel. – Amsterdam: aux depens de la compagnie, 1761. – 2 vol.
367. Marmontel, J.-F. Essai sur les révolutions de la musique, en France / par J.-F. Marmontel. – [S.l.]: [s.n.], 1777. – 38 p.
368. Marmontel, J.-F. Œuvres complètes de Marmontel: 18 vol. / [précédée de son éloge par l'abbé Morellet]. – Nouvelle édition. – Paris: Verdière, 1818-1820. – 18 vol.
369. Marmontel, J.-F. Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfans: 4 volumes / [Œuvres posthumes de Marmontel ... imprimée sur le manuscrit autographe de l'auteur] – Paris: Drouet, Déterville, Lenormant, Petit, An XIII (1804). – 4 vol.
370. Marmontel, J.-F. Poétique françoise: 2 volumes / par M. Marmontel. – Paris: Lesclapart, 1763. – 2 vol.
371. Massin, B. Histoire de la musique occidentale / Sous la direction de Jean et Brigitte Massin. – Paris: Fayard, 1985. – 1315 p.
372. Mathy, A.-M. Introduction / Anne-Mary Mathy // Grétry et l'Europe de l'Opéra-comique / sous la direction de Philippe Vendrix. – Liège: Margada, 1992. – p. 7-11.
373. Maximovitch, M. L'opéra russe: 1731 – 1935 / Michel Maximovitch. – Lausanne; [Paris]: L'Age d'Homme, 1987. – 431 p.
374. Mercier, L.-S. Du théâtre, ou nouvel essais sur l'art dramatique / [par Mercier]. – Amsterdam: Chez E. van Harrevelt, 1773. – XIV, [2], 372 p.
375. Michel, A. La parole et la beauté: rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale / Alain Michel. – Paris: les Belles Lettres, 1982. – 458 p.
376. Mooser, R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIme siècle: 3 volumes / R.-Aloys Mooser. – Genève : Mont-Blanc, 1948-1951. – 3 vol.

377. Mooser, R.-A. Contribution à l'histoire de la musique russe. L'Opéra-comique français en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle / Robert-Aloys Mooser. – Genève: R. Kister et Union européenne d'éditions, 1954. – 248 p.
378. Mooser, R.-A. L'opéra-comique français en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle: Contribution à l'histoire de la musique russe / R.-Aloys Mooser. – Conches; Genève: chez L'Auteur, 1932. – 52 p.
379. Mooser, R.-A. Opéras, inetrmezzos, ballets, cantates, oratorios jouées en Russie durant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Avec l'indication des œuvres des compositeurs russes parues en Occident à la même époque. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique / Robert-Aloys Mooser. – 2<sup>e</sup> édition revue et complétée. – Genève : R. Kister, 1955. – XIV, 170 p.
380. Mouhy, Ch. de F. (chevalier de) Abrégé de l'histoire du théâtre français: depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780; précédé du Dictionnaire de toutes les pièces de théâtre jouées & imprimées; du Dictionnaire des auteurs dramatiques: 3 volumes / par M. Le Chevalier de Mouhy. – Nouvelle édition. – Paris: chez l'auteur, 1780. – 3 vol.
381. Musique et geste en France de Lully à la Révolution: Études sur la musique, le théâtre et la danse / Jacqueline Waeber (éd.). – Bern: Peter Lang, 2009. – VIII, 305 p.
382. Niderst, A. Marmontel et la musique / Alain Niderst // Baroque: Litterature and the other arts: Essays in memory of Robert N. Nicolich. Papers on french seventeenth century literature / Editor Wolfgang Leiner. – Volume XV. – Seattle; Tübingen, 1988. – Number 29. – P. 577-592.
383. Nodier, Ch. Notice sur Fenouillot de Falbaire, et sur ses ouvrages / par Ch. Nodier, P. Lepeintre, Lemazurier et autres gens de lettres // Bibliothèque dramatique, ou du Théâtre français, des remarques, des notices et l'examen de chaque pièce. – Auteurs du Dix-huitième siècle. – Tome XXX. Diderot, Fenouillot de Falbaire, Imbert. – Paris: Dabo-Butschert, 1826. – P. 195-216.
384. Origny, A. (d') Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour: 2 volumes / par M. d'Origny ... – Paris: Vve Duchesne, 1788. – 2 vol.
385. Ostankino: Résidence princière XVIII<sup>e</sup> siècle / [Réqlisation de texte Irina Semionova ... Traduit de russe par Marie-Hélène Corréard]. – Léninegrad: Éditions d'art Aurore, 1981. – 168 p.
386. Paul, A. Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle / Agnès Paul // Bibliothèque de l'école des chartes. – Vol. 141. – 1983. – Numéro 2. – P. 307-335.
387. Pendle, K. "Les philosophes" and "opéra comique": The case of Grétry's "Lucile" / Karin Pendle // The Music Review.– Vol. 38. – 1977. – No. 3. – P. 177-191.
388. Pendle, K. L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789 / Karin Pendle // L'opéra-comique en

- France au XVIII<sup>e</sup> siècle / Sous la direction de Philippe Vendrix. – Liège: Margada, 1992. – P. 79-177.
389. Pendle, K. The opéras comiques of Grétry and Marmontel / By Karin Pendle // The Musical Quarterly. – Vol. LXII. – 1976. – No. 3. – P. 409-434.
390. Peyronnet, P. La mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle / Pierre Peyronnet. – Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1974. – 197 p.
391. Piéjus, A. Déclamation et chant dans le théâtre musical: L'exemple de Racine / Anne Piéjus // Entre théâtre et musique: Récitatifs en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles / Actes du Colloque international tenu au CNR de Tours, 1998; publiés sous la direction de Raphaëlle Legrand et Laurine Quetin // Cahiers d'histoire culturelle. – Université de Tours, 1999. – № 6. – P. 47-65.
392. Plagnol-Diéval, M.-E. Le théâtre de société: un autre théâtre / Plagnol-Diéval Marie-Emmanuelle. – Paris: Honoré Champion, 2003. – 294 p.
393. Pougin, A. Essai historique sur la musique en Russie / A. Pougin. – Turin; Milan; Rome; Florence: Bocca frères, 1897. – 136 p.
394. Pougin, A. Madame Favart; étude théâtrale, 1727 – 1772 / Pougin Arthur. – Paris: Fischbacher, 1912. – 62 p.
395. Pougin, A. Méhul: sa vie, son génie, son caractère / Arthur Pougin. – Reprint. – Genève: Minkoff Reprint, 1973. – 300 p.
396. Pougin A. Molière et L'Opéra-Comique: Le sicilien, ou L'amour peintre / Arthur Pougin. – Paris: J. Baur, 1882. – 64 p.
397. Pougin, A. Monsigny et son temps: l'Opéra-Comique et la Comédie italienne: les auteurs, les compositeurs, les chanteurs / Arthur Pougin. – Paris: Fischbacher, 1908. – 254 p.
398. Revoil, F. La musique en dentelles: Grétry, Philidor, Monsigny / par Fanély Revoil // Les Annales 66e. – 1959. – № 106. – P. 45-55.
399. Rizzoni, N. Les spectacles de la Foire et l'Opéra-comique, pionniers de la réforme du costume au premier XVIII<sup>e</sup> siècle / Nathalie Rizzoni // L'Opéra comique et ses trésors / Sous la direction de l'Agnès Terrier; Centre national du costume de scène et de la scénographie, Moulin. – Lyon: Fage, 2015. – P. 16-25.
400. Rolland, J. Notes pour servir à l'étude de la société et du théâtre en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles / J. Rolland. – [Reproduction en fac-sim. de l'édition de: Paris, 1931]. – Ivry-sur-Seine: Phénix éd., 1999. – 50 p.
401. Rougemont, M. (de) La vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle: Etat présente des connaissances et des méthodes de recherche / Martine de Rougemont. – Paris: Honoré Champion, 2001. – 537, VIII p.

402. Ruimi, J. La parade de société au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une forme dramatique oubliée / Jmennifer Ruimi. – Paris: Honoré Champion, 2015. – 560 p.
403. Saby, P. La réception des œuvres de Grétry dans la presse parisienne / Pierre Saby // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières / Direction scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin // Art&fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège. – Liège: Art&fact. – Numéro 32. – 2013. – P. 69-73.
404. Sedaine, M.-J. Quelques réflexions inédits de Sedaine sur l'opéra-comique / Sedaine // Théâtre choisi de G. De Pixerecourt. – Vol. IV. – Paris: Tbesse; Nancy: chez l'auteur, 1843. – P. 501-516.
405. Sigaut, M. De la Centralisation monarchique à la révolution bourgeoise / Sigaut Marion. – Saint-Denis: KontreKulture, 2014. – 129 p.
406. Snyders, G. Le goût musical en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles / par Georges Snyders; Etudes de psychologie et de philosophie publiées sous la direction de J. Meyerson et J.-P. Vernant. – Vol. XVIII. – Paris: J. Vrin, 1968. – 192 p.
407. Soubies, A. Précis de l'histoire de l'Opéra-comique / Albert Soubies et Charles Malherbe. – Paris: A. Dupret, 1887. – 68 p.
408. Striffling, L. Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIII<sup>e</sup> siècle / Louis Striffling. – Paris: Ch. Delagrave, 1912. – 286 p.
409. Tapié, V.-L. Baroque et Classicisme / Victor L. Tapié; préface de Marc Fumaroli. – Paris: Livre de poche, 1980. – 509 p.
410. Tissier, A. Les spectacles à Paris pendant la révolution: Répertoire analytique, chronologique et bibliographique: De la réunion des Etats généraux à la chute de la royauté: 1789 – 1792 / André Tissier. – Genève: Droz, 1992. – 525 p.
411. Tissier, A. Les spectacles à Paris pendant la révolution: Répertoire analytique, chronologique et bibliographique: De la proclamation de la République à la fin de la Convention nationale (21 septembre 1792 – 26 octobre 1795) / André Tissier. – Genève: Droz, 2002. – 528 p.
412. Touchard-Lafosse, G. Chroniques de l'Œil-de-boeuf, des petits appartements de la Cour et des salons de Paris, sous Louis XIV, la Régence, Louis XV et Louis XVI: 2 volumes / Touchard-Lafosse, Georges (1780 – 1847). – Nouvelle édition, augmentée du règne de Louis XIII. – Paris: G. Barba, 1855. – 2 vol.
413. Traversier, M. Grétry en Italy / Mélanie Traversier // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières / Direction scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin // Art&fact: Revue des historiens de l'art,

- des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège. – Liège: Art&fact. – Numero 32. – 2013. – P. 129-136.
414. Trott, D. Théâtre du XVIIIe siècle jeux, écritures, regards: Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790 / David Trott. – Montpellier: Espaces, 2000. – 304 p.
415. Vendrix, Ph. Introduction / Philippe Vendrix // L'opéra-comique en France au XVIII siècle / Sous la direction de Philippe Vendrix. – Liège: Margada, 1992. – P. 5-7.
416. Vernet, T. Théâtre, musique et société dans les résidences du prince de Conti / Thomas Vernet // Les théâtres de société au XVIII siècle / Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Dominique Quéro // XVIII: Etudes sur le 18e siècle. – Vol. 33. – Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 2005. – p. 75-86.
417. Vie musicale et courants de pensée 1780 – 1830 / Préface de Michel Vovelle; Textes rassemblées et présentées par Michelle Biget; Actes du Colloque tenu à l'Université de Haut-Normandie du 20 au 24 octobre 1986 // Etudes Musicologiques de la Révolution Française / Mont-Saint-Aignan: Institut de Musicologie. – 1988. – № 1. – IV, 225 p.
418. Vignal, M. La naissance d'un nouveau langage musical / Marc Vignal // Histoire de la musique occidentale / Sous la direction de Jean et Brigitte Massin. – Paris: Fayard, 1985. – P. 549-551.
419. Vignal, M. Les nouveaux courants musicaux de 1750 a 1780 / Marc Vignal // Histoire de la musique occidentale / Sous la direction de Jean et Brigitte Massin. – Paris: Fayard, 1985. – P. 564-584.
420. Wahnnon de Oliveira, O. Grétry dans La Gazette de Liège et les éditions musicales liégeoises / Olivia Wahnnon de Oliveira // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières / Direction scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin // Art&fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège. – Liège: Art&fact. – Numero 32. – 2013. – P. 62-68.
421. Warlin, J.-F. J.-P. Tercier, l'éminence grise de Louis XV: Un conseiller de l'ombre au Siècle des lumières / Warlin Jean-Fred. – Paris: l'Harmattan, 2014. – 648 p.
422. Wild, N. Théâtre de l'Opéra-comique, Paris: Répertoire 1762 – 1972 / Nicole Wild et David Charlton. – Hayen: Mardaga, 2005. – 552 p.
423. Wolff, Ch. Grétry en Suède: réception et adaptation / Charlotta Wolff // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières / Direction scientifique du numéro: Bruno Demoulin, Jean Duron, Jean-Patrick Duchesne, Christophe Pirenne et Françoise Tilkin // Art&fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège. – Liège: Art&fact. – Numero 32. – 2013. – P. 137-142.

**Справочная литература**

424. Архивы России. Москва и Санкт-Петербург = Archives of Russia. Moscow and St. Petersburg: справочник-обозрение и библиографический указатель: русское издание / Федеральная архивная служба России (Росархив) [и др.]; главные редакторы: Владимир Петрович Козлов, Патриция Кеннеди Гримстед; ответственный составитель: Лада Владимировна Репуло. – Москва: Археографический центр, 1997. – 1070 с.
425. Бернандт, Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736 – 1959) / Г. Бернандт. – Москва: Советский композитор, 1962. – 554 с.
426. Воспоминания и дневники XVIII-XX вв.: указатель рукописей / Ред. С. В. Житомирская. – Москва: Книга, 1976. – 621 с.
427. История русского драматического театра: в 7 т. / [Институт истории искусств]; ред. коллегия: ... Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др.]. – Т. 1: От истоков до конца XVIII века / В. Н. Всеволодский-Гернгросс. – Москва: Искусство, 1977. – 484 с.
428. История русского драматического театра: в 7 т. / [Институт истории искусств]; ред. коллегия: ... Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др.]. – Т. 2: 1801 – 1825 / [Т. М. Родина, Т. М. Ельницкая, Н. Г. Литвиненко и др.]. – Москва: Искусство, 1977. – 555 с.
429. Композиторы мира: календарь-справочник / авт.-сост. Любовь Золотницкая. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2010. – 653, [2] с.
430. Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Том I – XVIII век / Российский ин-т истории искусств; отв. ред. А. Л. Порфирьева [книги 1-4, 7]; Е. Е. Васильева [книга 5]; Н. А. Огаркова [книга 6]. – Санкт-Петербург: Композитор, 1999 – 2004.
431. Петровская, И. Ф. Музыкальный Петербург 1801 – 1917: Энциклопедический словарь-исследование / И. Ф. Петровская. – Тома 10-11. – Санкт-Петербург: Композитор, 2009 – 2010. – 2 т.
432. Рапацкая, Л. А. Русское искусство XVIII века: книга для учащихся / Л. А. Рапацкая. – Москва: Просвещение; Владос, 1995. – 191 с.
433. Рима́н, Г. Музыкальный словарь / Г. Рима́нъ; Переводъ с 5-го нѣмецк. изданія Б. Юргенсона, дополненный русскимъ отдѣломъ, составленнымъ при сотрудничествѣ П. Веймарна, В. Преображенскаго, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др.; Переводъ и всѣ дополненія подъ редакціей Ю. Энгеля. – Москва; Лейпцигъ; С.-Петербургъ; Варшава: П. Юргенсонъ, [1901-1904]. – [6], 1531, [5] с.

434. Тартаковский, А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в.: От рукописи к книге / А. Г. Тартаковский; АН СССР, Ин-т истории СССР. – Москва: Наука, 1991. – 286, [2] с.
435. Тихомиров, М. Н. Источниковедение истории СССР: Учебное пособие / М. Н. Тихомиров. – Вып. 1. С древнейшего времени до конца XVIII века. – Москва: Издательство социально-экономической литературы, 1962. – 496 с.
436. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2-х т. / Н. Ф. Финдейзен. – Москва-Ленинград: Государственное издательство, 1928-1929. – 2 т.
437. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: в 2-х т. Т. 2: Театр эпохи Просвещения (XVIII век) / Сост. и ред. С. Мокульский. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Искусство, 1955. – 1054, [1] с.
438. Auriac, E. (D') Théâtre de la Foire: recueil de pièces représentés aux foires de Saint-Germain et Saint-Laurent, précédé d'un essai historique sur les spectacles forains / par M. Eugène D'Auriac. – Paris: Garnier frères, 1887. – 493 p.
439. Benoit, M. Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles / sous la direction de Marcelle Benoit. – Paris: Fayard, 1992. – 820 p.
440. Brenner, C. D. A bibliographical list of plays in the French language 1700 – 1789 / by Clarence D. Brenner. – Berkeley: University of California Press, 1947. – IV, 229 p.
441. Brenner, C. D. The Théâtre Italian: its Repertory, 1716 – 1793. With a Historical Introduction / by Clarence D. Brenner. – Berkeley: University of California Press, 1961. – VII, 531 p.
442. Carmody, F. J. Le Répertoire de l'Opéra-comique en vaudevilles de 1708 à 1764 / Carmody F. J. // University of California Publications in Modern Philology. – Volume 16 (4). – Berkeley: University of California press, 1933. – P. [VI], 373-438.
443. Catalogue de pièces choisies du répertoire de la Comédie française, mis par ordre alphabétique, avec les personnages de chaque pièce et les nombres des lignes ou vers de chaque rôle. – Paris: impr. de Simon, 1775. – VIII, 128, 120, 64, 144, 22 p.
444. Chéruel, A. Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France: 2 parties / par A. Chéruel. – Septième édition. – Paris: L. Hachette, 1899. – 2 vol.
445. Clément, F. Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique), contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras, opéras-comiques, opérettes et drames lyriques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ces genres d'ouvrages jusqu'à nos jours / par Félix Clément et Pierre Larousse, revu et mis à jour par Arthur Pougin. – Paris: Larousse, 1904. – XVI, 1293 p.



446. Colson, J.-B. Manuel dramatique, ou Détails essentiels sur deux cent quarant opéras comiques en un, deux, trois et quatre actes, classés par ordre alphabétique, formant le fond du répertoire des théâtres de France; et sur cent vaudevilles pris dans ceux qui ont obtenu le plus succès à Paris: 3 volumes / Par J. B. Colson. – Bordeaux: l’Auteur, 1817. – 3 vol.
447. Demuth, N. French opéra. Its development to the revolution / by Norman Demuth. – Sussex: Arthemis Press, 1963. – XII, 337 p.
448. Dictionnaire de l'opéra comique français / Sous la direction de Francis Claudon. – Bern; Berlin; Frankfurt/M.; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1995. – 531 p.
449. Dictionnaire des lettres françaises: Le XVIII<sup>e</sup> siècle / Edition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau professeur à la Sorbonne. – Paris: Fayard, 1995. – 1371 p.
450. Dudit de Maizières, [s.] (chevalier) Les Muses françoises. Première partie, Contenant un Tableau universel par alphabet et numéro des Théâtres de France, avec les noms de leurs auteurs et de toutes les Pièces Anonymes de ces Théâtres, depuis les Mistères jusqu’en l’année 1764. – Paris: Duchene, 1764. – 241, [1] p.
451. Fontenay, L.-A. (de) Dictionnaire des Artistes, ou Notice Historique et Raisonnée des Architectes, Peintres, Graveurs, Sculptures, Musiciens, Acteurs et Danceurs, Imprimeurs, Horlogers et Mécaniciens / Ouvrage rédigé par M. L’Abbé de Fontenai. – T. I-II. – Paris: Vincent, 1776. – 2 vol.
452. Guigard, J. Indicateur du “Mercure de France”, 1672 – 1789: contenant, par ordre alphabétique, les noms des personnages sur lesquels on trouve, dans cette collection, des notices biographiques et généalogiques, avec renvoi aux années, tomes et pages / par Joannis Guigard. – Paris: Librairie Bachelin-Deflorene, 1869. – IV, 142 p.
453. Honegger, M. Dictionnaire des œuvres de l’art vocal: 3 volumes / Marc Honegger et Paul Prevost. – Paris: Bordas, 1991-1992. – 3 vol.
454. La Porte, J. (de) Dictionnaire dramatique, contenant l’histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres, et des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques: 3 volumes / [Par l’abbé Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort]. – Paris: Lacombe, 1776. – 3 vol.
455. La Porte, J. (de) Les spectacles de Paris, ou Calendrier Historique et Chronologique des Théâtres / [Par Joseph de La Porte jusqu’an 1778]. – Paris: Duchesne, 1751-1778 [1794]. – [45 vol.].
456. Larthomas, P. Le théâtre en France au XVIII<sup>e</sup> siècle / Pierre Larthomas. – Que sais-je ? – 3 éd. – Paris: PUF, 1994. – 127 p.

457. Lérès, A. (de) Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris ... / [par de Lérès]. – Paris: C. A. Jombert, 1754. – XLVIII, 560 p.
458. Lyonnet, H. Dictionnaire des Comédiens Français (ceux d'hier): Biographie, Bibliographie, Iconographie: 2 volumes / par Henry Lyonnet. – Genève: Bibliothèque de la Revue Universelle International Illustrée, 19[12]. – 2 vol.
459. Meude-Monpas, J. J. O. (de) Dictionnaire de musique / J. J. O. de Meude-Monpas. – [Reproduction en fac-similé de l'édition de Paris: Knapen et fils, 1787]. – Genève: Minkoff reprint, 1981. – XVI, 232 p.
460. Mercure de France: dédié au Roy. – Paris: G. Cavelier; G. Cavelier fils; N. Pissot. – 1724-1791.
461. Nouveau théâtre de la Foire ou Recueil de pièces et opéra-comiques représentés sur le théâtre de l'Opéra Comique seous son retablissement jusqu'à se réunion à la Comédie Italienne: 3 volumes. – Nouvelle édition. – Paris: Veuve Duchesne, 1765. – 3 vol.
462. Parfaict, C. Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres françois, et sur celui de l'Académie Royal de Musique, les extraits de celles qui ont été jouées par les Comédiens Italiens, depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que des opéra-comiques, et principaux spectacles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent: 7 volumes / [par les frères François et Claude Parfaict et Godin d'Abguerbe]. – Paris: Lambert, 1756. – 7 vol.
463. Roland, D. Esprit des tragédies et tragi-comédies qui ont paru depuis 1630 jusques en 1761, par forme de dictionnaire: 3 volumes. – Paris: Brocas et Humblot; Dufour; Dessain junior, 1762. – 3 vol.
464. Rousseau, J.-J. Dictionnaire de Musique / par J. J. Rousseau. – Paris: Duchesne, 1768. – IX, [3], 548, [2] p.

### Электронные ресурсы

465. Булычева, А. В. Театральные чаканы и пассакальи в эпоху Просвещения [Электронный ресурс] / Анна Булычева // Библиофонд. – Режим доступа: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=91704> (дата обращения: 11.03.2017).
466. Бубнова, О. В. От Локателли – к Медоксу, от Медокса – к «Дому Щепкина» [Электронный ресурс] / О. В. Бубнова // Наше наследие. История, Культура, Искусство. – Режим доступа: [http://www.nasledie-rus.ru/red\\_port/00600.php](http://www.nasledie-rus.ru/red_port/00600.php) (дата обращения: 20.07.2017).

467. В Москве открылся Петровский театр [Электронный ресурс] // Президентская Библиотека. – Режим доступа: <http://www.prlib.ru/history/Pages/Item.aspx?itemid=383> (дата обращения: 20.07.2017).
468. Досье – Большой театр – 225 лет [Электронный ресурс] // Сцена. – 2001. – Часть 5. – Режим доступа: <http://www.biletorg.ru/recTheatre/106/id1092/> (дата обращения: 20.07.2017).
469. История фейерверка в России [Электронный ресурс] // Салют Дона. – Режим доступа: <http://salutdona.ru/articles/7-the-history-of-fireworks-in-russia> (дата обращения: 23.08.2016).
470. Московская антреприза Михаила Медокса. Бывают странные сближенья... [Электронный ресурс] // Промышленные ведомости. – 2006. – № 1/2. – Режим доступа: <http://www.promved.ru/articles/article.phtml?id=674&nomer=26> (дата обращения: 20.07.2017).
471. Музей-усадьба Останкино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ostankino-museum.ru/> (дата обращения: 14.08.2017)
472. Развитие театра при Екатерине II [Электронный ресурс] // Культура здесь и сейчас. – Режим доступа: <http://velikayakultura.ru/russkiy-teatr/istoriya-russkogo-teatra-razvitie-teatra-pri-ekaterine-ii> (дата обращения: 20.07.2017).
473. Словарь русского языка XVIII века [Электронный ресурс] / АН СССР, Институт русского языка; [Редкол. Ю. С. Сорокин (гл. ред.) и др.]. – Ленинград: Ленинградское отделение, 1984-2011. – Вып. 1-19 // Фундаментальная электронная библиотека: Русская литература и фольклор. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/> (дата обращения: 23.07.2017).
474. Улица Знаменка, д. 12. Школа Гнесиных [Электронный ресурс] // Москва, которой нет. – Режим доступа: <http://moskva.kotoroy.net/histories/89.html> (дата обращения: 17.08.2017).
475. Французский национальный костюм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://subscribe.ru/group/kak-prekrasna-zemlya-i-na-nej-chelovek/1208583/> (дата обращения 24.03.2017).
476. Шарыпкин, Д. М. Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля [Электронный ресурс] / Д. М. Шарыпкин // Фундаментальная электронная библиотека: Русская литература и фольклор. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is8/is8-107-.htm> (дата обращения: 04.01.2015).

477. Bibliographie [Электронный ресурс] // Théâtre de société: rayonnement du répertoire français entre 1700 et 1799. – Режим доступа: [http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/societe/soc\\_bibl.htm](http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/societe/soc_bibl.htm) (дата обращения: 14.07.2016).
478. César. Calendrier électronique des spectacles sous l’Ancien Régime et sous la révolution. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cesar.org.uk> (дата обращения: 16.08.2016).
479. Château, de Versailles [Электронный ресурс] // Théâtre de société: rayonnement du répertoire français entre 1700 et 1799. – Режим доступа: [http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/societe/soc\\_V.htm](http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/societe/soc_V.htm) (дата обращения: 28.07.2016).
480. Comédie [Электронный ресурс] // Tout Molière. – Режим доступа: <http://www.toutmoliere.net/comedie.html> (дата обращения: 19.11.2016).
481. Comédie-ballet [Электронный ресурс] // Tout Molière. – Режим доступа: <http://www.toutmoliere.net/comedie-ballet.html> (дата обращения: 19.11.2016).
482. Correspondance littéraire, 1753 – 1773 [Электронный ресурс] / Friedrich Melchior Grimm; Sous la direction d’Ulla Kölvig // Centre international d’étude du XVIII siècle | c18.net. – Режим доступа: [http://c18.net/18/p.php?nom=p\\_cl](http://c18.net/18/p.php?nom=p_cl) (дата обращения: 28.07.2016).
483. Dratwiki, B. Histoire de l’opéra: Des origines à la Révolution [Электронный ресурс] / Benoit Dratwicki // Réunion des Opéras en France. – Режим доступа: <http://www.rof.fr/index.php/fr/ressources-en-ligne/histoire-de-l-opera> (дата обращения: 01.08.2016).
484. Gazettes européennes du 18<sup>e</sup> siècle [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gazettes18e.fr> (дата обращения: 28.07.2016).
485. Jean Gaspard Weiss [Электронный ресурс] // The Weiss family of Mulhouse. – Режим доступа: [http://weissfamilymulhouse.blogspot.ru/2014/12/jean-gaspard-weiss\\_29.html](http://weissfamilymulhouse.blogspot.ru/2014/12/jean-gaspard-weiss_29.html) (дата обращения: 17.08.2016).
486. Les Plaisirs et les Fêtes en France de la fin de la Renaissance jusqu’au XVIII siècle. [Электронный ресурс] // Ars Magna Lucis & Umbrae / by Horvallis. – Режим доступа: <http://arsmagnalucis.free.fr/index.html> (дата обращения: 01.08.2016).
487. Nilsson, I. Les amours d’Ismène et d’Isménias – «roman très connu»: un roman byzantin à Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle [Электронный ресурс] / Ingela Nilsson // La Lettre du Collège du France. – La Lettre № 38. – Режим доступа: <https://lettre-cdf.revues.org/1881> (дата обращения: 14.08.2016).
488. Rousseau, J.-J. Lettre sur la musique française [Электронный ресурс] / Jean-Jacques Rousseau // Collection complète des oeuvres. – 4 éd. – Genève, 1780-89. – P. 435-494. –

Режим доступа: <http://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0061.pdf> (дата обращения: 14.08.2016).

489. Théâtre en France au XVIIIe siècle [Электронный ресурс] // Théâtre de société: rayonnement du répertoire français entre 1700 et 1799. – Режим доступа: <http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/societe/societe.htm> (дата обращения: 14.07.2016).

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Рис. 1 – Портрет Мари Жюстины Бенуа Дюронсере, мадам Фавар в костюме Бастьены в опере «Любовные приключения Бастьена и Бастьены» (1753) на сцене Ярмарочного театра. Офорт: Жан Доле (1703 – 1763) по Карлу Ванлоо (1705 – 1765), 1754. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 2 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма к трагедии Вольтера «Китайский сирота» на сцене Театра французской комедии (1755). Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 3 – Жюстина Фавар в роли султанши в «Солимане II, или Трёх султаншах» Ш.-С. Фавара. Офорт: Цезарь Корбут по Луи-Пьеру Лежандру. Издатель Роберт Сайер. Лондон, 1761. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 4 – Сцена с магическим зеркалом в «Земире и Азоре». Офорт: Франсуа Войе (1746 – 1805) по Жак-Луи-Франсуа Тузе (1747 – 1807). Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 5 – Эскиз костюма госпожи Дюгазон в роли Аземии в опере «Аземия, или Дикари» Н.-М. Далеярака. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 6 – Фонтан Мольера в Париже. Пьедестал архитектора Луи Висконти (1791 – 1853). Бронзовая скульптура Мольера работы Бернар-Габриэля Сера (1795 – 1867). Аллегорические фигуры Комедии (по правую руку от драматурга) и Музыкальной комедии (по левую) скульптора Жан-Жака Прадье (1790 – 1852)

Рис. 7 – Автограф увертюры из оперы «Республиканская избранница» Андре Гретри. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 8 – Первая страница увертюры из оперы «Республиканская избранница» Андре Гретри (копия, 1867). Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 9 – Фрагмент из увертюры к опере «Панург на острове фонарийцев» Андре Гретри: «самая длинная в истории музыки» фраза. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 10 – Фрагмент серенады Флориваля из оперы «Ревнивый влюблённый» Андре Гретри. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 11 – Фрагмент серенады Дон-Жуана из оперы «Дон-Жуан» В.-А. Моцарта (№ 16)

Рис. 12 – Фрагмент из оперы «Ревнивый влюблённый» Андре Гретри: финал I действия, ансамбль «Il ne sait plus que dire... / Он не знает, что сказать...». Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 13 – Фрагмент из финала II действия оперы «Женитьба Фигаро» В.-А. Моцарта

Рис. 14 – План московского театра графов Шереметевых на Никольской улице. Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-636

Рис. 15 – А. Ф. Миронов. План театра в усадьбе Кусково (1784 – 1787). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-554

Рис. 16 – И. Мастеров. Фасад театра в Кускове (копия 1945 года с чертежа конца XVIII века). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-853

Рис. 17 – Продольный разрез старого театра в Кускове (копия 1920-х годов с чертежа последней четверти XVIII века). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-553

Рис. 18 – Продольный разрез нового театра в Кускове с прибавлением (копия первой половины XX века с чертежа А. Ф. Миронова конца XVIII века). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-557

Рис. 19 – П. И. Аргунов (1729 – 1802). План нижнего этажа Останкинского дворца (1795). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-94

Рис. 20 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма Сен-Фара, французского офицера и посланника (1771 – 1772). Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 21 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма дамы из свиты Королевы Голкондии (1771 – 1772). Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 22 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма жителя Голкондии (1771 – 1772). Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 23 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма офицера Голкондии (1771 – 1772). Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 24 – Франсуа Буше (1703 – 1770). Эскиз декораций «Гостиная Королевы Голкондии» (1765 – 1766). Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 25 – Копия неизвестного автора чертежа А. Ф. Миронова «План увеселительного дому и саду села Кускова» (1762). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-857

Рис. 26 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма Коласа к опере «Роза и Колас» (1764). Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 27 – Титульный лист партитуры музыкальной драмы «Браки самнитян» (Les Mariages Samnites) 1776 года издания. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 28 – Титульный лист либретто музыкальной драмы «Браки самнитян» (Les Mariages Samnites) 1776 года издания. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 29 – Титульный лист либретто героической комедии (пьесы) с ариеттами «Браки самнитян» (Les mariages samnites) 1782 года издания. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 30 – Титульный лист либретто героической оперы «Браки самнитянь» 1785 года издания. Источник: gallica.bnf.fr / BNF

Рис. 31 – Прасковья Ивановна Кузнецова, Горбунова, Ковалева, сценический псевдоним Жемчугова, в замужестве графиня Шереметева (20 / 31 июля 1768 – 23 февраля / 7 марта 1803), в костюме Елианы к опере «Браки самнитянь» Андре-Эрнеста-Модеста Гретри

Рис. 32 – Преобразование финала второго действия в разных редакциях оперы «Браки самнитянь»



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

На правах рукописи

Сафонова Александра Анатольевна

**МОСКОВСКИЕ ВЕРСИИ ОПЕР АНДРЕ ГРЕТРИ  
И ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ  
(ПОСЛЕДНЯЯ ЧЕТВЕРТЬ XVIII ВЕКА)**

**Том II**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Специальность 17.00.09 — Теория и история искусства

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель —  
доктор искусствоведения,  
профессор Михаил Александрович Сапонов

Москва — 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

### Том II: ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Иллюстрации .....	4
Приложение 2. Таблицы .....	22
Таблица 1.1. Оперы Андре-Эренст-Модеста Гретри для труппы Королевской академии музыки (после 1789 года – Театр искусств) в Париже .....	23
Таблица 1.2. Произведения Андре-Эрнеста-Модеста Гретри для труппы Театра итальянской комедии в Париже .....	28
Таблица 2.1. Вокальные номера в русской версии оперы «Говорящая картина» .....	36
ТАБЛИЦЫ 3.1 – 3.5. МОСКОВСКИЕ (ШЕРЕМЕТЕВСКИЕ) ВЕРСИИ ОПЕР ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ .....	37
Таблица 3.1. Жан-Жак Руссо «Деревенский колдун» (Le Divin du village), 1782 .....	40
Таблица 3.2. Николя-Александр Дезед «Три откупщика» (Les Trois fermiers), 1784 .....	53
Таблица 3.3. Пьер-Александр Монсиньи «Алина, Королева Гольконская» (Aline, Reine de Golconde), 1786 .....	79
Таблица 3.4. Николя-Мари д'Алейрак (Далейрак) «Аземия» (Azémia ou les sauvages), 1789 – 1790 .....	93
Таблица 3.5. Пьер-Александр Монсиньи «Роза и Колась» (Rose et Colas) .....	101
Таблицы 4.1 – 4.4. Шереметевские версии опер Андре Гретри .....	110
Таблица 4.1. Сопоставление текстов либретто оперы «Браки самнитянь» разных редакций .....	111
Таблица 4.2. Музыкальные номера шереметевской редакции оперы «Браки самнитянь» .....	120
Таблица 4.3. Шереметевская редакция оперы «Браки самнитянь» Андре Гретри, 1785... ..	121
Таблица 4.4. «Опыт дружбы» и «Говорящая картина» .....	189
Приложение 3. ЛИБРЕТТО .....	192
Говорящая картина .....	192
Синопсисы либретто .....	214
Браки самнитян .....	214
Двое скупых .....	215
Земира и Азор .....	216
Люсиль .....	218
Опыт дружбы (Испытание дружбы) .....	218
Сильван .....	220
Антошина свадьба (Свадьба Антонио) .....	221

Аземия .....	222
Алина, Королева Голкондии .....	223
Деревенский колдун .....	224
Роза и Колас .....	224
Три откупщика .....	224

## Приложение 1. Иллюстрации



Рис. 1 – Портрет Мари Жюстины Бенуа Дюронсере, мадам Фавар в костюме Бастьены в опере «Любовные приключения Бастьена и Бастьены» (1753) на сцене Ярмарочного театра. Офорт: Жан Доле (1703 – 1763) по Карлу Ванлоо (1705 – 1765), 1754. Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France



Рис. 2 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма к трагедии Вольтера «Китайский сирота» на сцене Театра французской комедии (1755). Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France



Рис. 3 – Жюстина Фавар в роли султанши в «Солимане II или Трех султаншах» Ш.-С. Фавара. Офорт: Цезарь Корбут по Луи-Пьеру Лежандру. Издатель Роберт Сайер. Лондон, 1761. Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France



Рис. 4 – Сцена с магическим зеркалом в опере «Земира и Азор». Офорт: Франсуа Войе (1746 – 1805) по Жак-Луи-Франсуа Тузе (1747 – 1807). С посвящением госпоже Дофине. Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France



Рис. 5 – Эскиз костюма госпожи Дюгазон в роли Аземии в опере «Аземия, или Дикари» Н.-М. Далеярака. Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France



Рис. 6 – Фонтан Мольера в Париже. Пьедестал архитектора Луи Висконти (1791 – 1853).  
 Бронзовая скульптура Мольера работы Бернар-Габриэля Сере (1795 – 1867).  
 Аллегорические фигуры Комедии (по правую руку от драматурга) и Музыкальной комедии  
 (по левую) скульптора Жан-Жака Прадье (1790 – 1852)

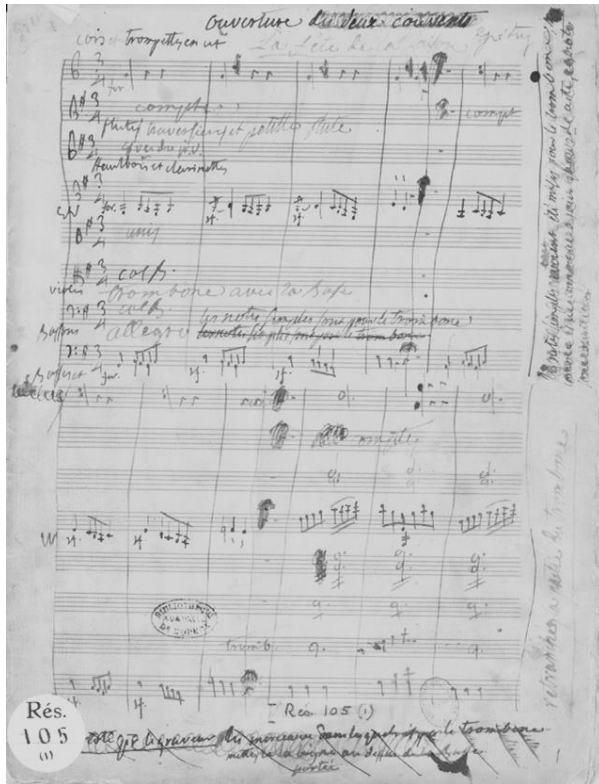


Рис. 7 – Автограф увертюры из оперы «Республиканская избранница» Андре Гретри.

Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France

Рис. 8 – Первая страница увертюры из оперы «Республиканская избранница» Андре Гретри

(копия, 1867). Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France



Рис. 9 – Фрагмент из увертюры к опере «Панург на острове фонарильщиков» Андре Гретри: «самая длинная в истории музыки» фраза. Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France

*Florival, deux Violons une Basse, deux Mandolines derrière la Scene. +*

*Pizzicato*

*Violons unis*

*Mandoline*

*Pizzicato*

*Florival*

*Tan dis que tout som meil-le dans l'ombre de la nuit la mour qui me con-*

Рис. 10 – Фрагмент серенады Флориваля из оперы «Ревнивый влюблённый» Андре Гретри.  
Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France

248

Nº 16. Canzonetta

Allegretto

*pian.*

Violini I

Violini II

Viola

Mandolino

Don Giovanni

Violoncello

Contrabasso

*pian.*

*pian.*

*pian.*

*pian.*

*pian.*

*pian.*

Don Giovanni

Hardt auf...  
Dob...  
Dob...

Рис. 11 – Фрагмент серенады Дон-Жуана из оперы «Дон-Жуан» В.-А. Моцарта (№ 16)

Рис. 12 – Фрагмент из оперы «Ревнивый влюбленный» Андре Гретри: финал I действия, ансамбль «Il ne sait plus que dire... / Он не знает, что сказать...». Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Рис. 13 – Фрагмент из финала II действия оперы «Женитьба Фигаро» В.-А. Моцарта





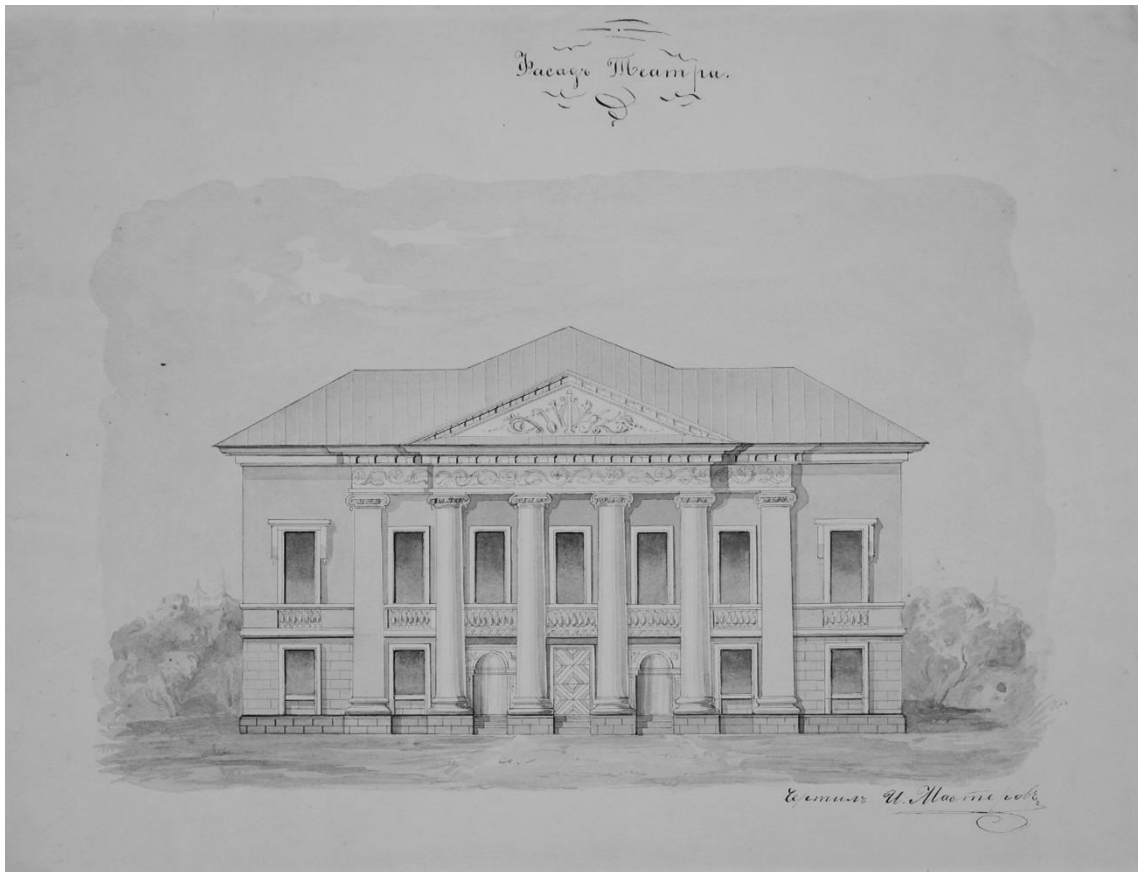


Рис. 16 – И. Мастеров. Фасад театра в Кускове (копия 1945 года с чертежа конца XVIII века). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-853

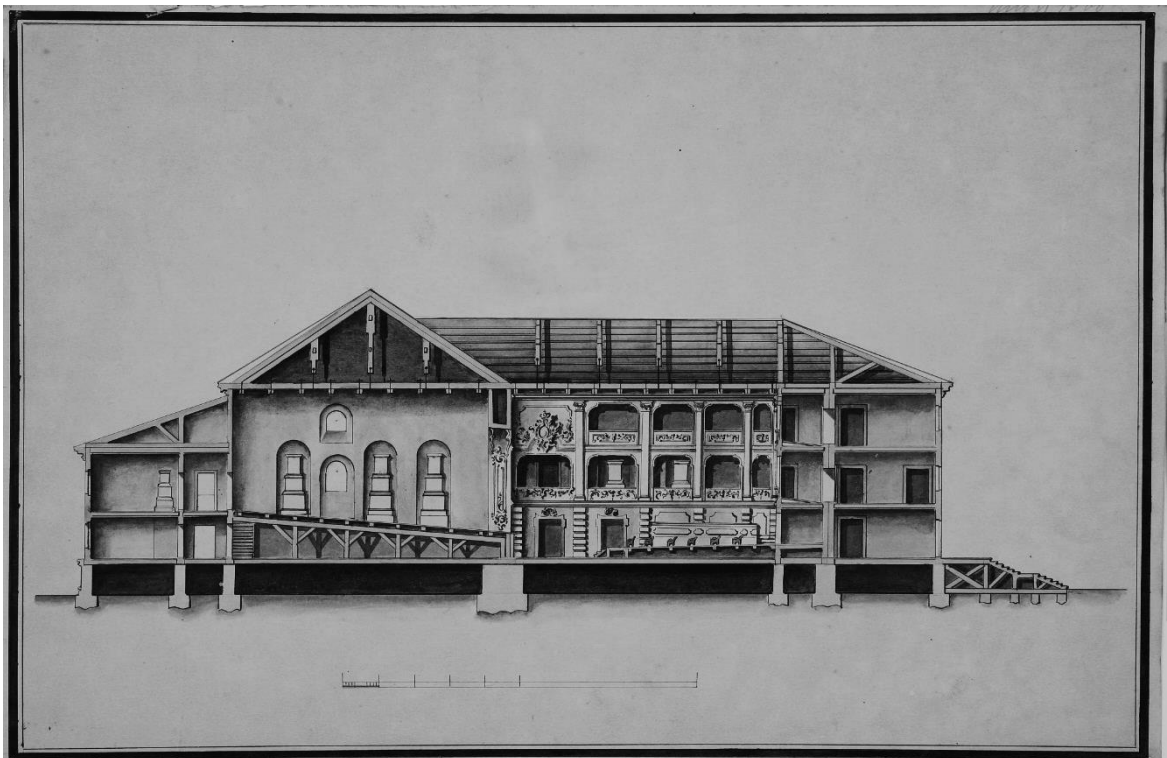


Рис. 17 – Продольный разрез старого театра в Кускове (копия 1920-х годов с чертежа последней четверти XVIII века). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-553

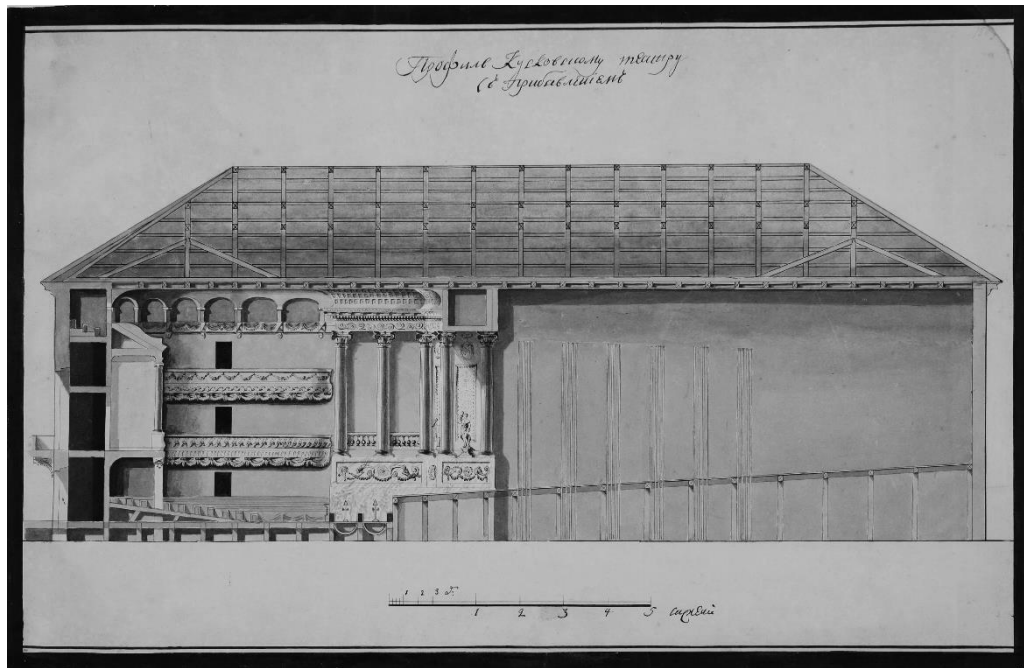


Рис. 18 – Продольный разрез нового театра в Кускове с прибавлением (копия первой половины XX века с чертежа А. Ф. Миронова конца XVIII века). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-557

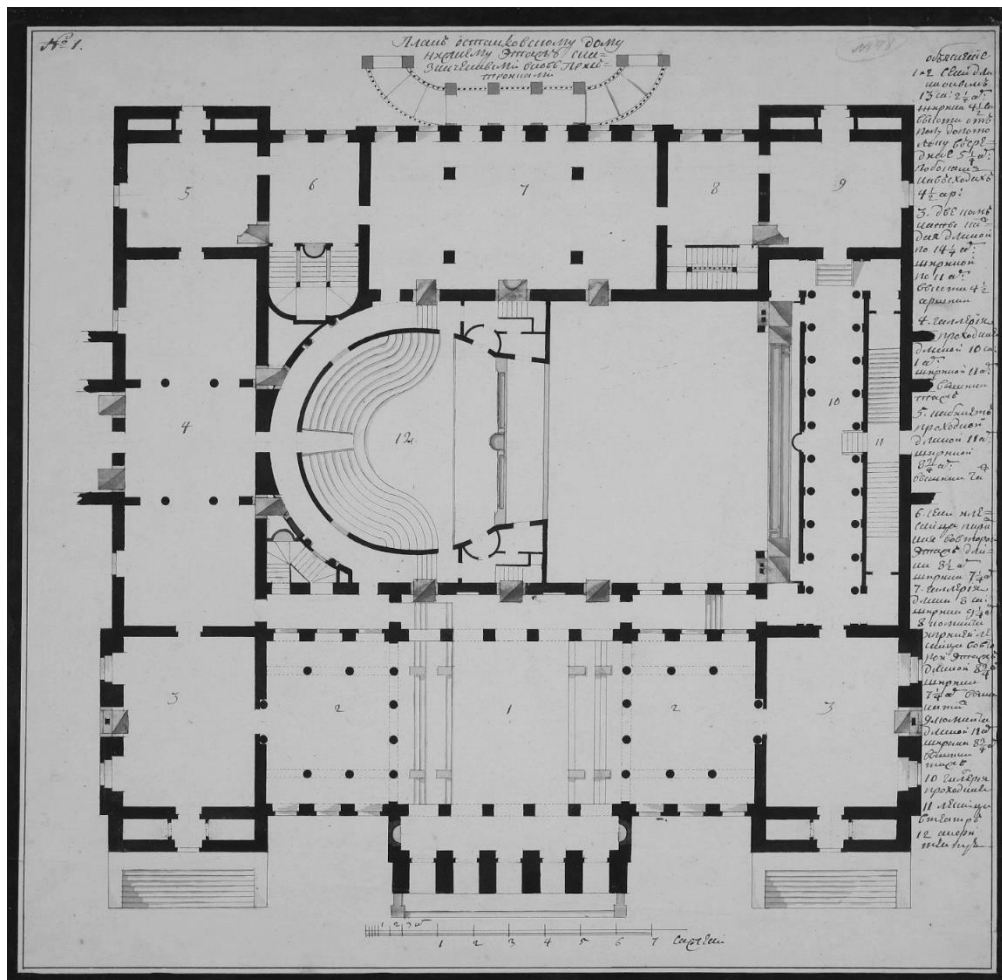


Рис. 19 – П. И. Аргунов (1729 – 1802). План нижнего этажа Останкинского дворца (1795). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-94



Рис. 20 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма Сен-Фара, французского офицера и посланника (1771 – 1772). Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France



Рис. 21 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма дамы из свиты Королевы Голкондии (1771 – 1772). Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France



Рис. 22 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма жителя Голкондии (1771 – 1772).  
 Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France



Рис. 23 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма офицера Голкондии (1771 – 1772).  
 Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France





Рис. 24 – Франсуа Буше (1703 – 1770). Эскиз декораций «Гостиная Королевы Голкондии» (1765 – 1766). Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France

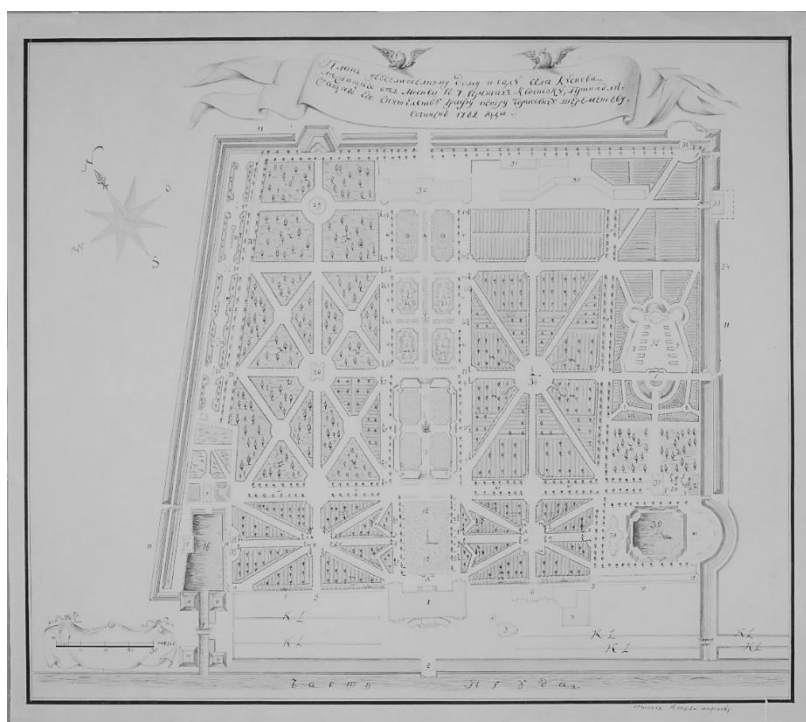


Рис. 25 – Копия неизвестного автора чертежа А. Ф. Миронова «План увеселительного дому и саду села Кускова» (1762). Источник: Фонд Архитектурная графика ММУО. Ч-857



Рис. 26 – Луи-Рене Боке (1717 – 1814). Эскиз костюма Коласа к опере «Роза и Колас» П.-А. Монсиньи (1764). Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque national de France

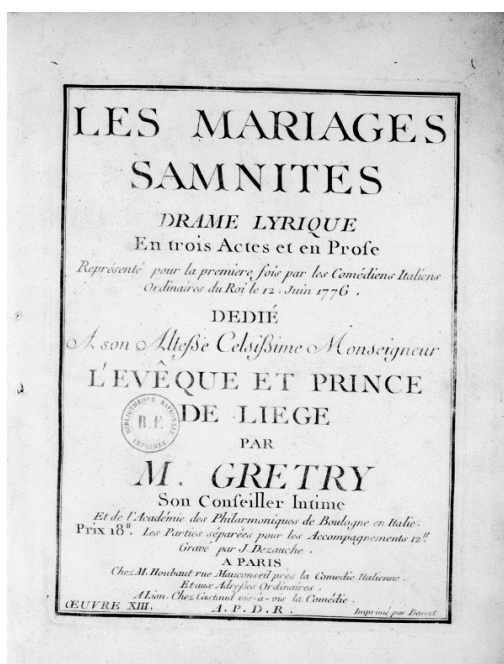


Рис. 27 – Титульный лист партитуры музыкальной драмы «Браки самнитян» (Les Mariages Samnites) 1776 года издания. Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

## LES MARIAGES

SAMNITES,  
DRAME LYRIQUE  
EN TROIS ACTES,  
ET EN PROSE.

PAR M. DE ROZOI, Citoyen  
de Toulouse, des Académies, &c. &c. &c.

Représentée pour la première fois, par les Comédiens  
Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 12 Juin 1776.

NOUVELLE EDITION.

Le prix est de 30 sols.



A PARIS,

Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue St-Jacques,  
au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.

M. DCC. LXXVI.

Avec Approbation & Permission.

Рис. 28 – Титульный лист либретто музыкальной драмы «Браки самнитян» (Les Mariages Samnites) 1776 года издания. Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

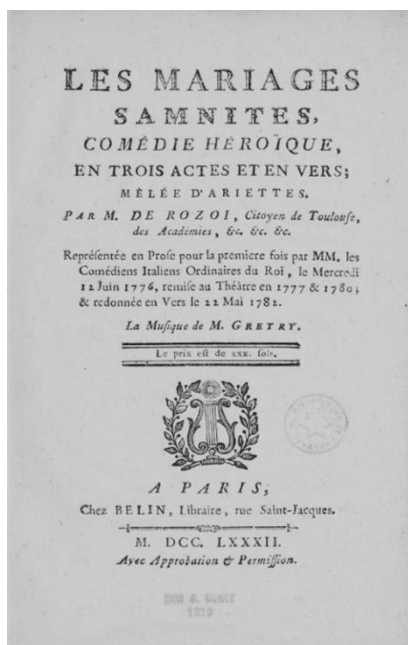


Рис. 29 – Титульный лист либретто героической комедии (пьесы) с ариеттами «Браки самнитян» (Les mariages samnites)» 1782 года издания. Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

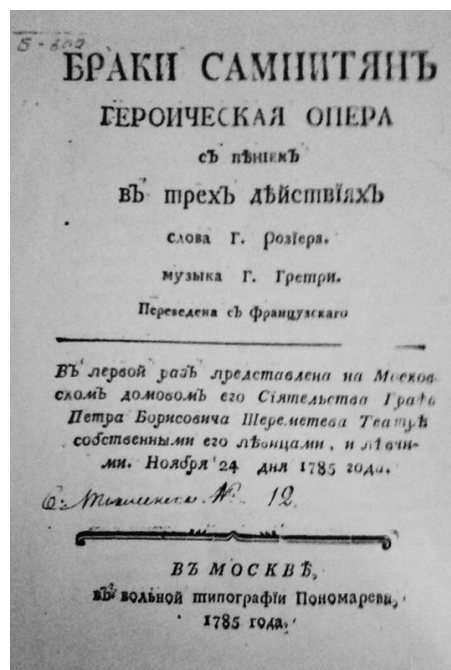


Рис. 30 – Титульный лист либретто героической оперы «Браки самнитянъ» 1785 года издания. Источник: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Рис. 31 – Прасковья Ивановна Кузнецова, Горбунова, Ковалева, сценический псевдоним Жемчугова, в замужестве графиня Шереметева (20 / 31 июля 1768 – 23 февраля / 7 марта 1803), в costume Елианы к опере «Браки самнитянь» Андре-Эрнеста-Модеста Гретри

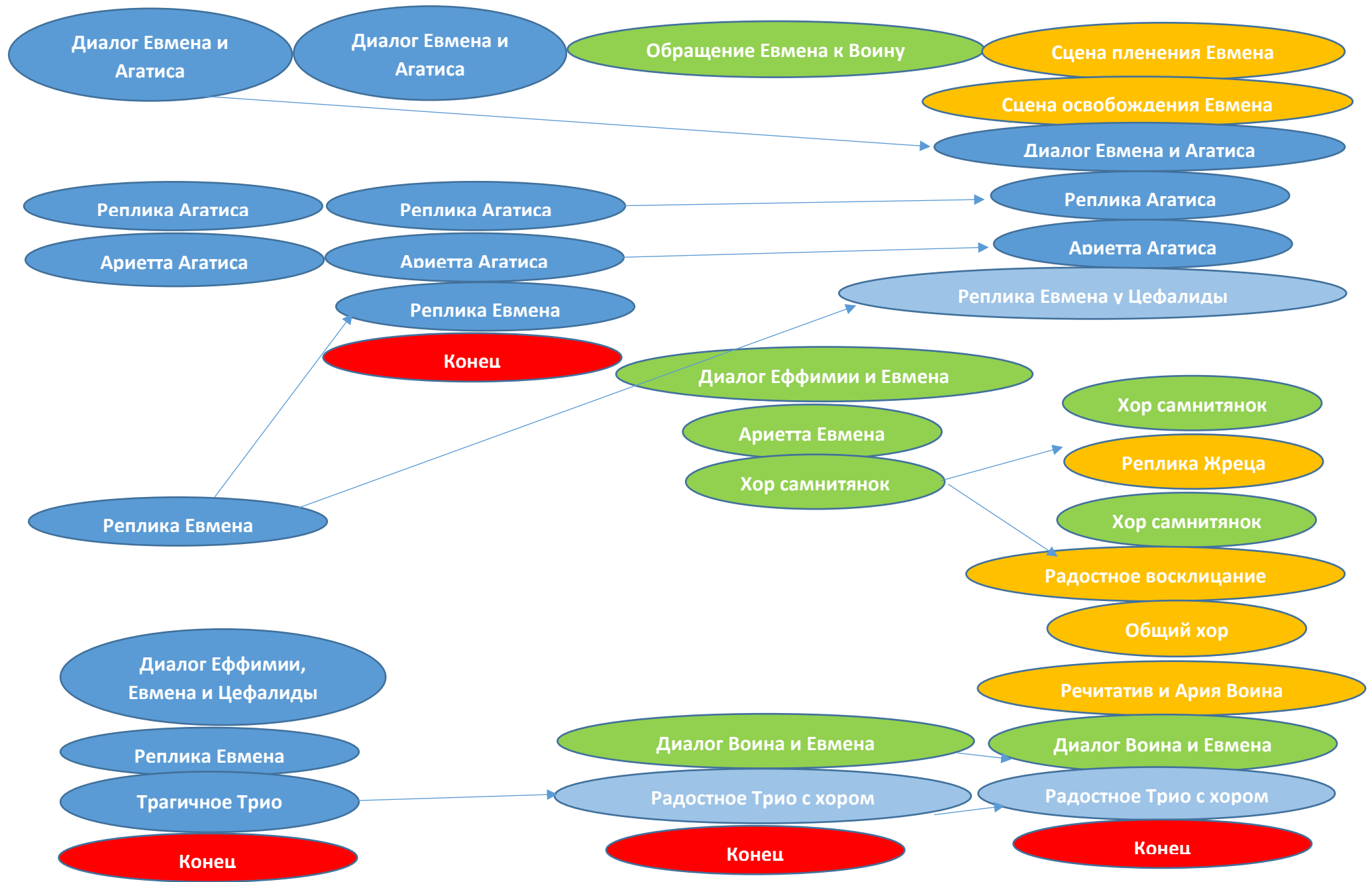


Рис. 32 – Преобразование финала второго действия в разных редакциях оперы «Брак самнитянок». Голубой цвет – партитурная и прозаическая редакции, зелёный цвет – добавленное в стихотворной редакции, жёлтый цвет – добавленное в шереметевской редакции

## **Приложение 2. Таблицы**

**Таблица 1.1. Оперы Андре-Эренст-Модеста Гретри для труппы Королевской академии музыки (после 1789 года – Театр искусств) в Париже**

**Р** – рукописный экземпляр партитуры, **П** – гравированная партитура, **Л** – печатное либретто, **ЗГ** – «Записки» Гретри, **ММ** – мемуары Мармонтеля  
Верхний индекс у даты обозначает номер редакции (известной) произведения.

Премьера	Место премьеры	Название	Жанр (кол-во актов)	Либреттист	В основе произведения
<b>1768</b>	В Тампле у Принца де Конти	Браки самнитян / Les Mariages Samnites	?	Пьер Лежье / Pierre L'Égier	Одноименная нравоучительная сказка Жан-Франсуа Мармонтеля
<b>30.12.1773</b> <sup>1</sup>	Королевская опера в Версале	Цефал и Прокрис, или Супружеская любовь / Céphale et Procris ou l'Amour conjugal	Р: музыкальная трагедия / tragédie lyrique (3) ЗГ: трагедия в стихах / tragédie en vers (3) ММ: музыкальная поэма (балет) / poème lyrique (3)	Жан-Франсуа Мармонтель / Jean-François Marmontel (1723 – 1799)	Публий Овидий Назон (43 до н. э. – 17 (18) н. э.) «Метаморфозы». Книга VII.
02.05.1775 <sup>2</sup>	Королевская академия музыки в Париже		П: героический балет / ballet héroïque (3)		
1777					
<b>27.04.1778</b>	Королевская академия музыки в Париже	Три эпохи Оперы / Les Trois âges de l'Opéra Включает фрагменты из произведений Жан-Батиста Люлли (менуэт из «Тезея», «Роланда»), Жан-Филиппа Рамо (гавот и марш из «Кастора и Поллукса», полонез из «Галантной Индии»), Франсуа Ребея и Франсуа Франкера (жиг из «Пирама и Фисбы») и Кристофа Виллибальда Глюка (менуэт из «Орфея»), жига из «Цефала и Прокрис» и тамбурин (tambourin) Гретри	Р и Л: Пролог / Prologue	Альфонс-Мари-Дени де Визм (Девизм), или Сен-Альфонс / Alphonse-Marie-Denis de Vismes (Devismes), dit Saint-Alphonse (1746 – 1792)	

06.06.1780	Королевская академия музыки в Париже	Андромаха / Andromaque	П: музыкальная трагедия / tragédie lyrique mise en musique (3) ЗГ: трагедия в стихах / tragédie en vers (3)	Луи-Гийом Питра / Louis-Guillaume Pitra (1735 – 1818)	Одноименная трагедия Жан-Батиста Расина (пост. 1667)
22.02.1781	Королевская академия музыки в Париже	Эмилия, или Прекрасная рабыня / Emile ou La Belle Esclave	[музыкальная комедия / comédie lyrique (1)]	Николя-Франсуа Гийяр / Nicolas-François Guillard (1752 – 1814)	
01.01.1782	Королевская академия музыки в Париже	Двойное испытание, или Колинетта при Дворе / La Double épreuve ou Colinette à la Cour	П: музыкальная комедия / comédie lyrique mise en musique (3) ЗГ: комедия в стихах / comédie en vers (3)	Жан-Батист Лурде де Сантер / Jean-Baptiste Lourdet de Santerre (1735 – 1815)	Комедия в трех действиях в стихах с ариеттами «Нинетта при Дворе, или Любовный каприз» (12 февраля 1755) Ш.-С. Фавара, положенная на музыку Э. Р. Дуни. 16 августа 1778 года (через три года после смерти Дуни) в парижской Королевской академии музыки состоялась премьера одноименного одноактного балета в постановке Максимилиана Филиппа Жозефа Гарделя. В основу комедии Фавара положена итальянская опера-буфф «Простофиля... / Bertoldo, Bertoldino e Casacenno» Карло Гольдони с музыкой Винченцо Легренцио Кьямпи (26 декабря 1748, Венеция). Последняя была представлена 9 марта 1754 года на Ярмарке Сен-Жермен как комическая опера (opéra-comique) «Bertholde à la Ville / Бертольда в городе» (перевод либретто на французский язык осуществлен Габриель-Шарлем де Латеньяном, Луи Ансомом и



					Пьер-Августом Лефевром де Маркувилем).
<b>26.11.1782</b>	Королевская академия музыки в Париже	Затруднение от избытка / L'Embarras des richesses	П: музыкальная комедия / comédie lyrique (3) ЗГ: комедия в стихах / comédie en vers (3)	Жан-Батист Лурде де Сантер / Jean-Baptiste Lourdet de Santerre (1735 – 1815)	Одноименная комедия в трех действиях с прологом и дивертисментом аббата Леонор-Жан-Кристина Сула д'Аленваля (1723). В ее основу положена басня Жана де Лафонтена «Le Savetier et le Financier» (в переводе Ивана Андреевича Крылова «Откупщик и Сапожник», в переводе Александра Петровича Сумарокова «Ремесленник и Купец»). Основой сюжета басни Лафонтена послужила новелла «Способ разбогатеть» из сборника Жана Бонавентура Деперье «Новые забавы и веселые разговоры» (1558).
<b>30.10.1783</b>	Придворный театр в Фонтенбло	Караван из Каира / La Caravane du Caïre	П: опера-балет / opéra ballet (3) Л: опера / opéra (3) ЗГ: комедия в стихах / comédie en vers (3)	Этьен Морель де Шедвиль / Etienne Morel de Chédeville (1751 – 1814) Настоящим автором либретто, вероятно, является граф Луи Станислас Ксавье Прованский / Louis Stanislas Xavier de France, comte de Provence (1755 – 1824), младший брат Людовика XVI, впоследствии Людовик XVIII (1814 – 1824).	
<b>12 (13).01.1784</b>	Королевская академия музыки в Париже				

<b>25.01.1785</b>	Королевская академия музыки в Париже	Панург на острове фонарищев / Panurge dans l'isle des Lanternes	П: музыкальная комедия / comédie lyrique mise en musique (3) Л: музыкальная комедия / comédie lyrique (3) ЗГ: поэма в стихах / poème en vers (3)	Этьен Морель де Шедвиль / Etienne Morel de Chédeville (1751 – 1814)	Третья книга романа Франсуа Рабле «Пантагрюэль» (Le Tiers livre des faits et dits Héroïques du noble Pantagruel, 1546). В свою очередь, прототипом Панурга послужил Чингар, друг Бальда из поэмы Теофило Фаленго «Massaronea».
<b>15.03.1786<sup>1</sup></b>	Королевская опера в Версале	Амфитрион / Amphitryon	П (1788): опера / opéra (3)	Мишель-Жан Седен / Michel-Jean Sedaine (1719 – 1797)	Одноименная комедия Жан-Батиста Мольера (1668). Она написана год спустя скандала, когда стало известно о тайной связи Людовика XIV и маркизы де Монтеспан. В основе комедии Мольера лежит одноименная трагикомедия Тита Макция Плавта (254 до н.э. – 184 до н.э.), а также комедия Жана Ротру (1609 – 1650) «Двое Созиев».
<b>15.07.1788<sup>2</sup></b>	Королевская академия музыки в Париже				
<b>17.03.1789</b>	Королевская академия музыки в Париже	Аспазия / Aspasia	Р и Л: опера / opéra (3)	Этьен Морель де Шедвиль / Etienne Morel de Chédeville (1751 – 1814)	Одноименная комедия (1636) Жана Демаре де Сен-Сорлана (1595 – 1676); «Ошибки хорошенькой женщины, или Французская Аспазия» (1781) Франсуа-Альбина Бенуа (1724 – 1809); французский перевод (1788) «Аспазии / Aspasia or the Wanderer» Ричарда Кларка
<b>26.12.1793</b>	Театр искусств в Париже	Республиканская избранница (Торжество Разума) / La Rosière Républicaine (La fête de la raison)	Р: опера / opéra (1)	Пьер-Сильван Марешаль / Pierre-Sylvain Maréchal (1750 – 1803)	
<b>14.02.1794</b>	Театр искусств в Париже	Делфис и Мопса, или Супружество / Delphis et Mopsa, ou Le Ménage	Л и Р: музыкальная комедия / comédie lyrique (2)	Жан-Анри Ги / Jean-Henri Guy (1765 – 183...)	

<b>23.08.1794</b>	Театр искусств в Париже	Дионисий – тиран Сиракуз (Дионисий – тиран, школьный учитель в Коринфе) / Denys Tyran de Syracuse (Denis le tyran, maître d'école à Corinthe)	Р: опера / opéra (1)	Пьер-Сильван Марешаль / Pierre-Sylvain Maréchal (1750 – 1803)	Одноименная (Denys le Tyran) трагедия (1748) Жан-Франсуа Мармонтеля
17.01.1797 <sup>2</sup>	Театр Республики и искусств в Париже	Анакреон у Поликрата / Anacréon chez Polycrate	Р, П и Л: опера / opéra (3)	Жан-Анри Ги / Jean-Henri Guy (1765 – 183...)	В первой редакции – опера с разговорными диалогами (см. Табл. 1.2)
<b>07.11.1801</b>	Театр Республики и искусств в Париже	Шлем и голуби / Le Casque et les colombes	Р: опера / opéra (1) Л: опера-балет / opéra-ballet (1)	Николя-Франсуа Гийяр / Nicolas-François Guillard (1752 – 1814) и Жан-Франсуа Колен д'Арлевиль / Jean-François Collin d'Harleville (1755 – 1806)	

**Таблица 1.2. Произведения Андре-Эрнеста-Модеста Гретри для труппы Театра итальянской комедии в Париже**

Р – рукописный экземпляр партитуры, П – гравированная партитура, Л – печатное либретто, ЗГ – «Записки» Гретри

Верхний индекс у даты обозначает номер редакции (известной) произведения.

Премьера	Место премьеры	Название	Жанр (кол-во актов)	Либреттист	В основе произведения
20.08.1768	Театр итальянской комедии	Гурон / Le Huron	Р: комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (2) П: комедия в стихах, положенная на музыку / comédie en vers mise en musique (2) ЗГ: комедия в стихах / comédie en vers (1)	Жан-Франсуа Мармонтель / Jean-François Marmontel (1723 – 1799)	«Простодушный / L'Ingénu» Вольтера
05.01.1769	Театр итальянской комедии	Люсиль / Lucile	П: комедия в стихах, положенная на музыку / comédie en vers mise en musique (1) Л: комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (1)	Жан-Франсуа Мармонтель / Jean-François Marmontel (1723 – 1799)	Нравоучительная сказка «Школа отцов / L'école des pères» Жан-Франсуа Мармонтеля
20.09.1769	Театр итальянской комедии	Говорящая картина / Le tableau parlant	П: комедия-балаган в стихах, положенная на музыку / comédie-parade en vers mise en musique (1)	Луи Ансом / Louis Anseume (1721 – 1784)	
19.02.1770	Театр итальянской комедии	Сильван / Sylvain	П и Л: комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (1) ЗГ: комедия в стихах с ариеттами / comédie en vers mêlée d'ariettes (1)	Жан-Франсуа Мармонтель / Jean-François Marmontel (1723 – 1799)	Перекликается с «Эраст, или честный разбойник» Саломона Гесснера (1730 – 1788)
31.03.1770	Театр итальянской комедии	Обеспеченные дочери / Les filles pourvues	Завершающий дивертисмент / compliment de clôture	Луи Ансом / Louis Anseume (1721 – 1784)	Опубликован частично во «Французском Меркурии» в апреле 1770 года
17.10.1770 <sup>1</sup>	Придворный театр Фонтенбло	Двое скупых / Les deux avares	П: опера-буф / opéra buffon (2) ЗГ: комедия / comédie (2)	Шарль-Жорж Фенуйо де Фальбер де Кинже / Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quingey (1727 – 1800)	
06.12.1770	Театр итальянской комедии				
06.06.1773 <sup>2</sup>					

<b>13.11.1770<sup>1</sup></b>	Придворный театр Фонтенбло	Опыт дружбы (Испытание дружбы) / L'amitié à l'épreuve	П: комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (2)	Шарль-Симон Фавар / Charles-Simon Favart (1710 – 1792) Клод-Анри де Фюзе де Вуазенон / Claude-Henri de Fusée de Voisenon (1708 – 1775)	Одноименная (в русском переводе 1771 года «Испытанное дружество») нравоучительная сказка Жан-Франсуа Мармонтеля. Схожий сюжет есть в рассказе «Сила дружбы / La force de l'amitié» из романа Ален-Рене Лесажа (1668 – 1747) «Хромой бес» (1707) (в русском переводе 1763 года «Повесть о хромоногом бесе»), вдохновленном одноименным романом испанского писателя Луиса Велеса де Гевары.
17.01.1771	Театр итальянской комедии		Л: комедия в стихах с ариеттами / comédie en vers mêlée d'ariettes (2)		
1776 <sup>2</sup>			ЗГ: комедия в стихах с ариеттами / comédie en vers mêlée d'ariette (1)		
24.10.1786 <sup>3</sup>	Придворный театр Фонтенбло	Верные друзья / Les vrais amis, ou l'amitié à l'épreuve	Л: комедия в стихах с ариеттами / comédie en vers mêlée d'ariettes (3)	Шарль-Симон Фавар / Charles-Simon Favart (1710 – 1792)	
30.10.1786	Театр итальянской комедии				
<b>26.10.1771</b>	Придворный театр Фонтенбло	Друг семейства / L'Ami de la maison	Р: комическая опера / opéra comique (3)	Жан-Франсуа Мармонтель / Jean-François Marmontel (1723 – 1799)	Нравоучительная сказка Жан-Франсуа Мармонтеля «Знаток / Le connaisseur». Эта редакция является законченным вариантом незавершенной версии оперы «Знаток / Le connaisseur» (1768), над которой композитор и либреттист работали до «Гуруна».
14.05.1772	Театр итальянской комедии		П: комедия в стихах с ариеттами / comédie en vers mêlée d'ariettes (3)		
			ЗГ: комедия в стихах / comédie en vers (3)		
<b>09.11.1771</b>	Придворный театр Фонтенбло	Земира и Азор / Zémire et Azor	П: комедия-балет в стихах / comédie-ballet en vers (4)	Жан-Франсуа Мармонтель / Jean-François Marmontel (1723 – 1799)	Первая версия сказки «Красавица и чудовище / La Belle et le Bête» принадлежит Габриэль-Сюзанне Барбо де Вильнёв (1740), авторство сокращенного варианта (1757) приписывается Жанне-Мари Лепранс де Бомон (1711 – 1780). Самый старый из известных в Европе близких сюжетов – «Сказка об Амуре и Психее», вставная новелла романа «Метаморфозы» (или «Золотой осел») Апулея (124 / 125 н. э. – около 170 н. э.). Похожая сказка вошла в сборник новелл
16.12.1771	Театр итальянской комедии		Л: комедия-балет в стихах с пением и танцами / comédie-ballet envers, mêlée de chants et de danses (4)		
			ЗГ: пьеса в свободных стихах / pièce en vers libres (4)		

					«Приятные ночи» (1550 – 1553) Джованни Франческо Страпаролы да Караваджо (1480 – около 1557).
<b>04.03.1773</b>	Театр итальянской комедии	Великолепный / Le Magnifique	П: комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (3) ЗГ: драма / drame (3)	Мишель-Жан Седен / Michel-Jean Sedaine (1719 – 1797)	Одноименная сказка Жана де Лафонтена, вдохновленная творчеством Джованни Боккаччо
26.03.1773	Королевская опера в Версале				
<b>23.10.1773</b>	Придворный театр в Фонтенбло	Избранница из Саланси / La Rosière de Salency	ЗГ: пастораль / pastoral (4)  П: пастораль / pastoral (3) Л: пастораль с ариеттами / pastoral mêlée d'ariettes (3)	Александр-Фредерик-Жак Массон, маркиз де Пезе / Alexandre-Frédéric-Jacques Masson, marquis de Pezay (1741 – 1777)	Одноименная комедия с ариеттами Ш.-С. Фавара с музыкой Ж.-Ф. Рамо, Андре-Жозефа Экзоде, Эджидио-Ромуальдо Дуни, Франсуа-Андре Филидора, Адольфа Блеза и Пьер-Александра Монсиньи (1769)
28.02.1774	Театр итальянской комедии				
<b>01.02.1775</b>	Театр итальянской комедии	Мнимая магия / La Fausse magie	П: комедия / comédie (2) Л (1775): комедия в стихах / comédie en vers (2); ЗГ: комедия в стихах с ариеттами / comédie en vers mêlée d'ariettes (2)  Л (1776): комедия в стихах с пением / comédie en vers mêlée de chants (1)  Л (1777): комедия в стихах с пением / comédie en vers mêlée de chants (2)	Жан-Франсуа Мармонтель / Jean-François Marmontel (1723 – 1799)	
Февраль-март 1776					
1777					
<b>12.06.1776</b> <sup>2</sup>	Театр итальянской комедии	Браки самнитян / Les Mariages Samnites	П: музыкальная драма / drame lyrique (3) Л: музыкальная драма в прозе / drame lyrique en prose (3)  Л: героическая комедия в стихах с ариеттами / comédie héroïque en vers mêlée d'ariettes (3) ЗГ: драма в стихах / drame en vers (3)	Барнабе-Фармиан Дюрозуа / Barnabé Farmian Durosoy (1745 – 1792)	По одноименной нравоучительной сказке Жан-Франсуа Мармонтеля и первой редакции (1768) на стихотворное либретто Пьера Лежье (см. Табл. 1.1)
22.05.1782 <sup>3</sup>	Театр искусств в Руане				
<b>03.11.1777</b>	Замок принца де Конти	Матроко / Matroco	Л: пародийная драма в стихах с ариеттами и песенками-водевилями / drame burlesque	Пьер Ложон / Pierre Laujon (1727 –	

04.02.1778	Театр итальянской комедии		en vers, mêlée d'ariettes et des vaudevilles (4)	1811)	
<b>28.03.1778</b>	Пале-Рояль, апартаменты М. де Монтессон	Мидасов суд / Le jugement de Midas	П и Л, ЗГ: комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (3)	Томас Халь / Thomas d'Hèle (Hales) (1740 – 1780) Луи Ансом / Louis Anseaume (1721 – 1784)	Пародия или «опера-издевка» (burletta, “mock opera”) «Мидас» (1760) Кейна О'Хары (1712 – 1782)
27.06.1778	Театр итальянской комедии				
Июль 1778	Придворный театр в Версале				
<b>20.11.1778</b>	Королевская опера в Версале	Ложный облик, или Ревнивый влюблённый / Les Fausses apparences, ou l'Amant jaloux	Л: комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (3) П и ЗГ: комедия / comédie (3)	Томас Халь / Thomas d'Hèle (Hales) (1740 – 1780)	Комедия «Чудо – женщина хранит секрет» (1714) Сюзанны Сентливр (1667 – 1723)
23.12.1778	Театр итальянской комедии				
<b>11.11.1779</b>	Театр Королевы в Версале	Непредвиденные события / Les événemens imprévus	Л: комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (3) П: комедия, положенная на музыку / comédie mise en musique (3) ЗГ: комедия / comédie (3)	Томас Халь / Thomas d'Hèle (Hales) (1740 – 1780)	
13.11.1779	Театр итальянской комедии				
<b>30.12.1779</b>	Придворный театр в Версале	Окассен и Николетта, или Обычаи старого доброго времени / Aucassin et Nicolette, ou Les mœurs du bon vieux temps	Л: комедия в стихах / comédie en vers (4)  П и Л (1782): комедия / comédie (3) ЗГ: драма / drame (3)	Мишель-Жан Седен / Michel-Jean Sedaine (1719 – 1797)	Басня «Любовные истории старого доброго времени, Окассен и Николетта» (1756) Жан-Батиста де Лякурне де Сен-Пале (1697 – 1781)
03.01.1780	Театр итальянской комедии				
07.01.1782					
<b>28.04.1783</b>	Театр итальянской комедии (Зал Фавара)	Талия в новом театре / Thalie au nouveau théâtre	Л: пролог в стихах и прозе с ариеттами и песенками-водевилями / prologue en prose, en vers, ariettes et vaudevilles	Мишель-Жан Седен / Michel-Jean Sedaine (1719 – 1797)	Произведение, написанное к открытию нового здания театра – Зала Фавара.
<b>05.03.1784</b> <sup>1</sup>	Театр Королевы в	Теодор и Полина /	[комедия / comédie (3)]	Пьер-Жан-Батист	

	Версале	Théodore et Paulin		Шудар, Дефорж / Pierre-Jean-Baptiste Choudard, dit Desforges (1746 – 1806)	
24.06.1784 <sup>2</sup>	Театр итальянской комедии	Деревенское испытание / L'épreuve villageoise	ЗГ: комедия в стихах / comédie en vers (2) Л: буффонная опера / opéra bouffon (2) П: буффонная опера в стихах / opéra bouffon en vers		
<b>21.10.1784</b> <sup>1</sup>	Театр итальянской комедии	Ричард Львиное сердце / Richard Cœur de Lion	ЗГ: комедия / comédie (3) П и Л: комедия в стихах и прозе / comédie en prose et en vers (3)	Мишель-Жан Седен / Michel-Jean Sedaine (1719 – 1797)	Легенда о пленении короля Ричарда Львиное сердце. Очерк Антуан- Рене де Войе, маркиза де Польми, д'Аржансона (1722 – 1787) во «Всемирной библиотеке романов / Bibliothèque universelle des romans» (1776)
25.10.1785 <sup>2</sup>	Придворный театр в Фонтенбло		[комедия / comédie (4)]		
<b>29.07.1786</b>	Театр итальянской комедии	Свадьба Антонио / Le Mariage d'Antonio совместно с Анжеликой- Доротеей-Луизой Гретри (1772 – 1790)	ЗГ: комедия / comédie (1) П: комическая опера / opéra-comique (1)	Александр-Луи- Бертран де Бонуар / Alexandre-Louis- Bertrand de Beau noir (1746 – 1823)	
<b>07.11.1786</b>	Придворный театр в Фонтенбло	Заблуждения из- за сходства / Les méprises par ressemblance совместно с Анжеликой- Доротеей-Луизой Гретри (1772 – 1790)	П: комедия / comédie (3) Л: комедия с ариеттами / comédie, mêlée d'ariettes (3)	Жозеф Патра / Joseph Patrat (1732 – 1801)	Комедия Тита Макция Плавта (254 до н.э. – 184 до н.э.) «Menaechmi», легшая в основу «Комедии ошибок» Шекспира. Одноименное произведение (1763) Шарля Палиссо де Монтенуа (1730 – 1814). В издании либретто (1786) указано, что Жозеф Патра выполнил перевод с испанского.
16.11.1786	Театр итальянской комедии				
<b>13.11.1786</b> <sup>1</sup>	Придворный театр в Фонтенбло	Граф д'Альбер / Le Comte d'Albert	Л: драма в стихах и прозе с ариеттами / drame en prose et en vers, mêlé d'ariettes (2)	Мишель-Жан Седен / Michel-Jean Sedaine (1719 – 1797)	Басня Жана де Лафонтена «Лев и крыса».
08.02.1887 <sup>2</sup>	Театр итальянской комедии	Граф д'Альбер и продолжение / Le	Р и П: драма в стихах и прозе, положенная на музыку, и продолжение –		



		Comte d'Albert et Sa suite	одноактная комическая опера / drame en prose et en vers, mis en musique, et la suite, opéra-comique en un acte (2 + 1)		
07.12.1794 <sup>3</sup>	Государственный театр комической оперы	Альбер и Антуан, или Вознагражденная услуга / Albert et Antoine, ou le Service récompensé	[ комическая опера / opéra-comique (2)]		
<b>26.12.1787</b> <sup>1</sup>	Театр итальянской комедии	Пленный англичанин / Le prisonnier anglais	Р: комедия в прозе с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes en prose (3)	Франсуа-Жорж Фуке, Дефонтен / François-George Fouques, dit Desfontaines (1733 – 1825)	«Известная причина / La Cause célèbre» (1779) Анри-Эсташа Сарториуса (Henri-Eustache Sartorius)
23.03.1993 <sup>2</sup>	Комическая опера	Клариса и Белтон, или Пленный англичанин / Clarice et Belton ou Le prisonnier anglais			
<b>26.06.1788</b> <sup>1</sup>	Театр итальянской комедии	Тайный соперник / Le rival confident	Л: комедия в прозе с ариеттами / comédie en prose, mêlée d'ariettes (2)	Николя-Жульен Форжо / Nicolas-Julien Forgeot (1758 – 1798)	
Октябрь 1788 <sup>2</sup>			П: комедия в прозе, положенная на музыку / comédie en prose mise en musique (2)		
<b>02.03.1789</b>	Театр итальянской комедии	Рауль Синяя Борода / Raoul Barbe-Bleue	Р: комедия, положенная на музыку / comédie mise en musique (3)	Мишель-Жан Седен / Michel-Jean Sedaine (1719 – 1797)	Одноименная сказка Шарля Перро.
<b>13.01.1790</b>	Театр итальянской комедии	Пётр Великий / Pierre le Grand	П: комедия в прозе / comédie en prose (3)	Жан-Николя Буйи / Jean-Nicolas Bouilly (1763 – 1842)	Вольтер «История Российской империи в царствование Петра Великого»
<b>Март 1791</b>	Комическая опера	Вильгельм Телль / Guillaume Tell	П: драма в стихах и прозе, положенная на музыку / drame en prose et en vers, mis en	Мишель-Жан Седен / Michel-Jean	По одноименной трагедии (1768) Антуан-Марана Лемьера (1733 –

			musique (3)	Sedaine	1793).
<b>16.01.1792</b> <sup>1</sup>	Комическая опера	Цецилия и Эрмансе, или Два монастыря / Cécile et Ermancé, ou les Deux Couvents	[Р: комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (3) ]	Жан-Батист-Дени Депре / Jean-Baptiste-Denis Desprès (1752 – 1832) и Клод-Жозеф Руже де Лиль / Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760 – 1836)	
16.02.1792 <sup>2</sup>		Клариса и Эрмансе, или... / Clarisse et Ermancé, ou les Deux Couvents			
01.11.1792 <sup>3</sup>		Монархический деспотизм / Le despotisme monacal	[комедия с ариеттами / comédie mêlée d'ariettes (2) ]		
<b>17.10.1792</b>	Комическая опера	Базиль, или Обманешь сегодня – обманут завтра / Basile, ou A trompeur, trompeur et demi	[комедия / comédie (1)]	Мишель-Жан Седен / Michel-Jean Sedaine (1719 – 1797)	По «Дон-Кихоту» М. Сервантеса
1792		Роже и Оливье / Roger et Olivier	Р: опера / opéra (3)	Жан-Мари Суригер де Сен-Марк / Jean-Marie Souriguère de Saint-Marc (1763 – 1837)	По «Роже и Виктор де Шабран / Roger et Victor de Shabran» Луи Дуссье / Louis d'Ussieux (1744 – 1805). Музыка из третьей редакции «Браков самнитян».
<b>05.06.1794</b>	Государственный театр комической оперы	Жозеф Барра / Joseph Barra	[Р: историческое действие в прозе / fait historique en prose (1)]	Гийом-Дени-Тома Леврье де Шамприон / Guillaume-Denis-Thomas Levrier de Champ-Rion (1749 – 1825)	Сведения о Бара сообщены в 1793 году в рапорте Конвенту генерал-адъютантом Демаром (Desmares).

<b>10.09.1794</b>	Государственный театр комической оперы	Калиас, или Природа и Отчизна / Callias, ou Nature et patrie	Л: героическая драма в стихах с музыкой / drame héroïque en vers mêlé de musique (1)	Франсуа-Бенуа Гофман / Hoffman, François-Benoît (1760 – 1828)	
<b>10.01.1797</b>	Государственный театр комической оперы	Лисбет / Lisbeth	П: музыкальная драма в прозе / drame lyrique en prose (3)	Эдмон де Фавьер / Edmond de Favières (1755 – 1837)	Новелла «Клодина» Жан-Пьер Клари де Флориана
<b>06.05.1797</b>	Государственный театр комической оперы	Деревенский цирюльник, или Возвращение / Le barbier du village, ou Le revenant	Л: комическая опера в стихах / opéra- comique en vers (1)	Андре-Жозеф Гретри / André- Joseph Grétry (1774 – 1826)	
<b>01.01.1799</b>	Государственный театр комической оперы	Элиска, или Материнская любовь / Elisca, ou L'amour maternel	Л: музыкальная драма в прозе с арияеттами / drame lyrique en prose, mêlé d'ariettes (3)	Эдмон де Фавьер / Edmond de Favières (1755 – 1837) и Андре-Жозеф Гретри / André- Joseph Grétry (1774 – 1826)	

Таблица 2.1. Вокальные номера в русской версии оперы «Говорящая картина»

№ Явления	Музыкальный номер французской партитуры	Музыкальный номер согласно русскому рукописному либретто
1	Ариетта Изабеллы	«Ария» Изабеллы
2	Ариетта Коломбины	«Ария» Коломбины
	<del>Ариетта Изабеллы</del>	Нет музыкального номера, вместо него в разговорном диалоге у Изабеллы несколько фраз, передающих содержание ариетты
3	Ариетта Касандра	«Арио» Касандра
	<del>Трио Изабеллы, Коломбины, Касандра</del>	Музыкального номера нет: реплики разговорных диалогов до и после трио следуют без перерыва
4	<del>Ариетта Касандра</del>	«Ария» Касандра – в русском либретто приведен переводной текст, но он перечёркнут чернилами крест-накрест и подписано «непелось»
5	Ариетта Коломбины	«Ария» Коломбины
7	Ариетта Пьеро и дуэт Пьеро и Коломбины	Текст арии представлял собой разговорный монолог и лишь его заключительная часть короткий музыкальный номер — дуэт Пьеро и Коломбины
	<del>Дуэт Коломбины и Пьеро</del>	Музыкального номера нет: реплики разговорных диалогов до и после дуэта следуют без перерыва
9	Ариетта Изабеллы	В русской версии «Дуетъ» (рядом со словом «Дуетъ» чернилами написано: «Ария»): в тексте русского либретто переводные реплики ариетты Изабеллы поделены между Изабеллой и Леандром, что-то они исполняют «вместе».
11	<del>Ариетта Касандра</del>	Музыкального номера нет: реплики разговорных диалогов до и после арии следуют без перерыва
12	Квинтет	Музыкального номера нет, от него осталось лишь совместное разговорное восклицание Изабеллы, Леандра, Коломбины и Пьеро «О боже!», до и после него следуют реплики разговорных диалогов без изменения
	Заключительный ансамбль	Хорь
Всего	13 музыкальных номеров	7 музыкальных номеров

**Таблицы 3.1 – 3.5. Московские (шереметевские) версии опер французских композиторов**

### **Комментарий к таблицам: Московские (шереметевские) версии опер французских композиторов**

В таблицах 3.1 – 3.5 и 4.3 представлены результаты текстологического анализа рукописных нотных материалов, сохранившихся в архивах ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба Останкино» и Кабинета рукописей РИИИ. Проводилось сопоставление сохранившихся фрагментов русских рукописных партитур, «репетиторов», отдельных номеров из различных сохранившихся партий и инструментальных голосов с французскими оригинальными изданиями XVIII века, доступными он-лайн в электронной библиотеке Gallica Французской государственной библиотеки (BNF). Если французских изданий в XVIII веке было несколько, то рассматривались все имеющиеся французские издания, чтобы точно установить какое из них легло в основу русской версии. В качестве дополнительного источника использованы при наличии более поздние издания комментированных партитур, в которых уточнены ошибки, опечатки гравированных партитур.

В отдельных таблицах, сопровождаемых комментарием, представлены результаты сопоставления сохранившихся материалов русских редакций и оригинальных версий для каждой из шести рассматриваемых опер. Приводится заглавие на русском языке согласно тому, как оно указано в нотном рукописном источнике (Табл. 3.3 – 3.5). Или, как указано в старопечатном либретто (Табл. 3.2, 4.3). Если нет названия в нотах, и не сохранилось русское либретто, то использован современный перевод (Табл. 3.1). В скобках приведено оригинальное название на французском языке. Через запятую указан известный или предполагаемый год премьеры в театре графов Шереметевых:

Таблица 3.1. Жан-Жак Руссо «Деревенский колдун» (*Le Devin du village*), 1782

Таблица 3.2. Николя-Александр Дезед «Три откупщика» (*Les trois fermiers*), 1784

Таблица 3.3. Пьер-Александр Монсиньи «Алина, Королева Гольконская» (*Aline, reine de Golconde*), 1786

Таблица 3.4. Николя-Мари Далеирак (д'Алейрак) «Аземия» (*Azémia ou les sauvages*), 1789 – 1790

Таблица 3.5. Пьер-Александр Монсиньи «Роза и Колась» (*Rose et Colas*)

Таблица 4.3. Шереметевская редакция оперы «Браки самнитянь» Андре Гретри, 1785

Для обозначения изменений в вокальных партиях в нотных примерах таблиц 3.1-3.5, 4.3 приняты следующие буквенные обозначения



**I. При смене просодии:**

- 1) силлабизация тона (дробление крупной длительности на более мелкие) (**A**),
- 2) укрупнение длительности за счёт последующей ноты (**B**),
- 3) замена ноты паузой или увеличение длины паузы (**C**),
- 4) добавление ноты на месте паузы или за счёт сокращения длины паузы (**D**),
- 5) распевание одного слога на два (и более) тона (**E**),
- 6) силлабизация распева (**F**),
- 7) подтекстовка отдельным слогом маленьких нот (**G**),
- 8) изменение ритмических группировок в сочетании с изменением мелодического рисунка (**H**),

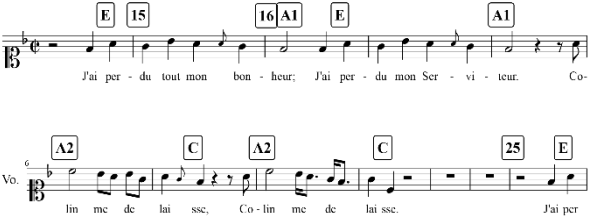
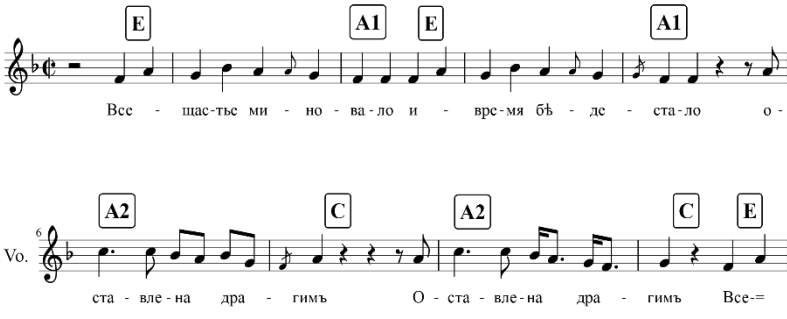




**II. Облегчение вокальной партии:**

- 9) замена пунктирного ритма равными длительностями (**I**),
- 10) снятие мелких украшений (**K**),
- 11) маленькие ноты отсутствуют (**L**),
- 12) понижение самого высокого тона или замена высшего тона на другие (**M**),
- 13) изменение восходящего хода на нисходящий (**N**),
- 14) изменение нисходящего хода на восходящий (**O**),
- 15) октавное перемещение вниз (**P**),
- 16) упрощение мелодии – замена на повторение одного и того же тона (**R**).

**Таблица 3.1. Жан-Жак Руссо «Деревенский колдун» (Le Divin du village), 1782**

№	Французское издание 1753 года	№	Русская версия: [Руссо, Ж.-Ж.] [Деревенский колдун]: [рукопись] // КР РИИИ. Ф.2. Оп.1. Ед. хр. 1286. 69 л.
<b>УвФр</b>		<b>УвШ</b> л.1 – 2	Музыкальный текст совпадает.
	Указание на французском языке «Gay»		переведено на итальянский: «Allegro»
	т.10 		Октавное перемещение в партии баса: 
Нотный текст всех оригинальных речитативов полностью купирован, а текст либретто преобразован в разговорные диалоги. В русском нотном источнике тексты диалогов отсутствуют, но следы их обнаруживаются в соответствующих кустадах: начало и окончание диалогов.			
<b>1ФР</b>		<b>1Ш</b> л.2об – 5	Тональность, размер, динамика сохранены. Инструментальное вступление воспроизведено полностью. Не везде есть лиги, в оригинале соединяющие восьмые, сняты лиги у триолей. Нет французских указаний «doux», «dx» и «detachis».
<b>1ФР.1</b>	т.14, 16, 25... т.16, 18... т.19, 21...	<b>1Ш.1</b>	Просодия оригинала трактована вольно, силлабическая подтекстовка нарушается: 1) один русский слог распевается на два тона ( <b>Е</b> ) 2) наоборот, использована силлабизация тона ( <b>А</b> ): а) на две четверти в конце фраз ( <b>А1</b> ); б) на четверть с точкой и восьмую в начале фраз ( <b>А2</b> );



	 <p>tt.20,22...</p>		 <p>3) замена ноты паузой в конце фразы (С).</p>
1ФР.2	<p>tt.42</p> 	1Ш.2	<p>Облегчение вокальной партии: снятие мелких украшений (К) – вместо трели на сильной доле такта в конце фразы выписанное задержание с отдельным слогом.</p> 
1ФР.3	<p>а) tt.22-25, 33-37, 39-40, 58-63, 68-78</p> 	1Ш.3	<p>Купюры инструментальных отыгрышей между вокальными фразами в номере: а) внутри частей:</p> 
1ФР.4	<p>б) tt.58-63</p>	1Ш.4	<p>б) между частями: При выполнении купюры изменены партия инструментального баса</p>

			<p>и партия скрипки (октавное перемещение вниз).</p>
<p><b>1ФР.5</b> тт.63-65</p>		<p><b>1Ш.5</b> л.4</p>	<p>Следы правки при подтекстовке. Изначальное «хо-тя» на месте фр. «He-las!» четыре раза заменено на «Ахъ», но в последующих фразах слово «хо-тя» остаётся.</p>
<p><b>1ФР.6</b> тт. 86-101:</p>		<p><b>1Ш.6</b></p>	<p>Купюра речитатива и инструментального отыгрыша. Реприза третьей части и окончание номера:</p> <p>Купюра речитатива после репризы третьей части до конца сцены.</p>

## 2ФР.1

Doux  
Flutes et Viol.

tra - ge, Que son a - mour doit re - pa - rer. Si des Ga - lans de la

2Ш.1  
л.5об

Купюра речитатива Колетты и Колдуна с начала сцены до ариозо Колетты. Добавлено краткое (тт. 1–2) инструментальное

Fl. Viol

Есть либ слы - ши - ла те - перь го - род

вступление,

отсутствующее в оригинале, при этом лиги между восьмыми в верхнем инструментальном голосе не воспроизведены. Других изменений в инструментальных партиях нет, репризы сохранены.

## 2ФР.2

E A1

Si des Ga-lans de la Vi-llе j'eusse é - cou-té les dis - cours Ah! qu'il m'eut e - té fa -

E E L A2

ci - le, De for - mer d'aut-res a - mours! Mise en ri - che De-moi - se - lle, Je bril - le rois tout les

E A1 E

jours; De Ru - bans et de Den - te - lle Je char - ge-rois mes a - tour Si des Ga-lans de la

E A1 E

Vi - lle j'eusse é - cou - té les dis - cours Ah! qu'il m'eut e - té fa - ci - le, De for - mer d'aut-res a -

Fin B

mours! Pour l'A - mour de l'in - fi - de - lle, J'ai re - fu - sé mon bon - heur J'ai - mois mieux e -

L

re moins be - lle Et lui con - ser - ver mon coeur J'ai-mois mieu - x - tre moins be - lle Et lui

con - ser - ver mon coeur Si des

2Ш.2  
л.5об-7

Изменения в вокальной партии (ср. фр. и рус. примеры):

- 1) один русский слог распевается на два тона (E);
- 2) силлабизация тона: ♩ => ♩ ♩ (A1); ♩ => ♩ ♩ ♩ (A2);
- 3) маленькие ноты отсутствуют (L);
- 4) замена пунктирного ритма ровными длительностями (I);
- 5) укрупнение тона за счёт последующей ноты (B), в результате вторая фраза начинается с сильной доли следующего такта:

E A1

Есть либ слы-ши-ла те-перь - го-род - слыхъ сло-ва му-шнь ах; нъ ме-нить те бѣ по

E L

вѣрѣ своим кобѣ бы ло мѣ при чинѣ нѣ да ры отъ нихъ и мѣ ла бо га тобѣ на ри

I E E A2

на лась с жо дне вноб ха ра ша вес час ноб у тѣ ша лась естѣ либѣ слыши ла те

E A1 E

перь го род слыхъ сло ва му шнь ах нъ мя нить те бѣ по вѣрѣ своим кобѣ

Fin B

бы ло мѣ при чинѣ но я ша сти я ли ша ось о но вѣрѣ най для те би быть дурѣ нѣ с

L

со гла ша ось лиш бы ты лю биль ме ня быть дурѣ нѣ с со гла ша ось лиш бы

ты лю биль ме ня естѣ либѣ

<p><b>3ФР.1</b></p> <p>тт.12-13, 40-41</p> 		<p><b>3Ш.1</b> л.7об – 9об</p>	<p>Тональность и размер сохранены. В вокальной партии изменений нет, в том числе сохранена просодия. Вокальная партия записана в скрипичном ключе. К инструментальному вступлению добавлена первая доля, на которой в оригинальной версии заканчивался предшествующий речитатив. Есть изменения в инструментальных партиях: в басовой партии:</p> 
<p><b>3ФР.2</b></p> <p>тт.24</p>  <p>тт.52-53, 56-57</p> 		<p><b>3Ш.2</b></p>	<p>в партии верхнего инструментального голоса (скрипки):</p>  
<p><b>3ФР.3</b></p> <p>т.27-29, 33-35, 48-49...</p>		<p><b>3Ш.3</b></p>	<p>Цифровка басовой партии не сохранена.</p>
<p><b>3ФР.4</b></p>  <p>с т.60 начин. речитатив, отсутствующий в рус. ред.</p>		<p><b>3Ш.4</b> л.9об.</p>	<p>Иное заключение номера:</p>  <p>Dal Segno</p> 

## 4ФР.1

Non, non, Co - le - tte n'est point trom-peu - se, El - le ma pro-mis sa foi; Non,  
non, Co - le - tte n'est point trom-peu - se, El - le ma pro-mis sa foi. El - me  
ma pro-mis sa foi. Peut elle et - re l'a - mou - reu - se d'un aut - re Ber-ger que moi? Peut elle  
et - re l'a - mou - reu - se d'un au - tre Ber-ger que moi? Non, non, Non, non, Non,  
35 46 7 46

4Ш.1  
л.10 – 11

Добавлена отсутствующая в оригинале облигатная партия скрипки, дублирующая вокальную партию с минимальными разночтениями. Партия инструментального баса упрощена путем укрупнения длительностей (♩ ♩ => ♩) и упрощения мелодической линии баса. Вокальная партия записана в скрипичном ключе, перенесена на октаву вверх.

Есть единичное нарушение просодии: распевание одного русского слога «столь» на два тона в начале фразы (повторяется в арии несколько раз).

Нѣтъ нѣтъ, Паль-ми - ра мѣ не и-змѣ - нить Столь кля - вись вѣр - ной быть Нѣтъ  
нѣтъ, Паль-ми - ра мѣ не и-змѣ - нить. Столь кля - вись вѣр - ной быть Столь кля - вись вѣр - ной  
быть. Пусть мой жарь о - на из - мѣ - ритъ льзаль дру - го - во Ей лю - бить Пусть мой жарь о - на из -  
мѣ - ритъ льзаль дру - го - по ей лю - бить Нѣтъ, нѣтъ, Нѣтъ, нѣтъ, нѣтъ.

<p><b>5ФР.1</b></p> <p>тт.24-28</p> 	<p><b>5Ш.1</b> л.11об</p>	<p>Музыкальный текст инструментальной сцены «колдовства» сохранён без изменения за исключением завершающих пяти тактов.</p>  <p>Добавлена ссылка “Da Capo”, отсутствующая в оригинале. Купюра речитативов вплоть до сцены V, арии Альцида (Колена).</p>
<p><b>6ФР.1</b></p> 	<p><b>6Ш.1</b> л.11об – 12об</p>	<p>Ария Альциды Вместо вокальной партии с цифрованным басом, как и в №4, добавлена облигатная партия скрипки, отсутствующая в оригинале. Репризы удалены. Вокальная партия записана в скрипичном ключе и перенесена на октаву вверх.</p>
	<p><b>6Ш.2</b></p>	<p>Изменения в вокальной партии: а) замена высшего тона <math>b^2</math> на другие; высшим тоном в тесситуре данного номера стал <math>a^2</math> (М – тт.11, 12, 14, 23); б) изменение ритмических группировок, иногда в сочетании с изменением мелодического рисунка (!) (Н – тт.10-13, 16, 21, 23, 27, 32, 35, 40); в) октавное перемещение вниз (Р – тт.14); г) распевание одного слога на два тона (Е – тт.7, 15, 18, 25, 31, 39).</p>

## 6Ш.2





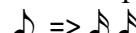
Violino

У - зрю у - же - я взорь мо-ей дра - гои - про-шай барь - ство и все бо

гать - ство вашъ блескъ - не прель стить ужъ са бой коль - сто - номъ все мо - е про - щень - е мо - ю лю без - ну -

ю у - мяхъ - чить о - на о - конь чить все все му чень с и вре мя дней слад - чай-шихъ возъ - вра - тить

о на о кон - чить все все му чень - е и вре - мя дней слад - чай-шихъ возъ - вра - тить.

<b>6ФР.3</b>	тт.12-13	<b>6Ш.3</b> л.13 – 16об	В последующем Анданте, когда в оригинале в партии скрипки:  , а в вокальной партии:  , то в русской редакции и в партии скрипки ровные восьмые. Характер подтекстовки в этой части совпадает с оригиналом.
<b>7ФР.1</b>	Заключительные такты 	<b>7Ш.1</b> л.16 об – 20об	С начала сцены VI купюра речитативов и небольшой арии Колена вплоть до «DUO Mesuré». Вокальные партии в отличие от оригинала (с цифрованным басом) записаны в скрипичном ключе. Инструментальные партии: добавлена облигатная партия скрипки, отсутствующая в оригинале. Она дублирует солирующего певца. Когда певцы поют вместе партия скрипки дублирует сопрано. Мелкие вариации партии скрипки в отдельных тактах добавлены чернилами другого цвета (видимо, позднее). В остальном музыкальный текст номера совпадает с оригиналом. Но иногда, когда два певца поют вместе, при записи меняли голоса местами. Купюра речитативов до следующего номера (диалог завершается словами: «и делают несчастными») 
<b>8ФР.1</b>		<b>8Ш.1</b> л.21 – 27	Инструментальное вступление без изменений. Номер воспроизведен целиком до конца сцены VI. С момента вступления вокальных голосов (тт.27) в «репетиторе» четыре строки: верхнего солирующего инструментального голоса, двух вокальных и партия инструментального баса. Есть редкие мелкие изменения группировки в вокальных партиях: силлабизация тона (А): 
<b>9ФР.1</b>		<b>9Ш.1</b>	Купюра сцены VII: речитатива Колдуна и Колена, и ариетты Колдуна. Купюра инструментального номера в начале сцены VIII до



## Хора с Колдуном (№ 10).

9Ш.2

Л.29 – 39: на месте купюры  
добавлен дуэт Пальмиры и  
Альцида «Сладчайших дней  
воспоминанье...».

Музыкальный фрагмент, состоящий из 15 тактов. Включает вокальную партию с лириками и фортепиано. Динамики: *f*, *p*, *p*, *f*, *p*, *f*. Акценты: **>**.

Лирика:

Сладчайших дней воспоминанье... жень ны у сла ждай изъмысли -

сладчайших дней воспоминанье... жень ны у сла ждай

стребись мечташь насъ больше ты не возмужай

измысли - стребись мечташь насъ

## 9Ш.3

23 на - по - мним, кля - твы что вѣ - ща - ли что мы вѣ -

боль - ше ты не возъ - му - шай

*f* *p*


30 ша - ли ко - гда лю - бовь спря - га - ла насъ

и то - гда что мы о - шу - ща ли то днесь у - су гу - бимъ сто

*p*

39 на - по - мним кля - твы что вѣ - ща - ли ко - гда лю - бовь спря - га - ла насъ то - гда ду

разъ то днесь у - су - гу - бимъ сто разъ

<b>10ФР.1</b>	Р. 52 – 59.	<b>10Ш.1</b> л.39об – 54	«Хоръ поють пѣвчїе». Нотный текст хора совпадает с оригиналом. После хора купюра инструментальных номеров до Романса (№ 11).
<b>11ФР.1</b>	Р. 63 – ...	<b>11Ш.1</b> л.54об – 55	Ария Алцида (Романс Колена): исполняется два куплета. Вместо 4х строк, как в оригинальной партитуре, в репетиторе 3 строки: две инструментальных голосов и вокальная строка в скрипичном ключе. Перенос вокальной партии на октаву вверх. Других изменений в вокальной партии нет.
		<b>11Ш.2</b>	После Романса до №12 («водевиля») инструментальных номеров нет. Купюра речитативов.
<b>12ФР.1</b>		<b>12Ш.1</b> л.56 – 60	 <p>Запись номера упрощена. Все вокальные партии записаны в скрипичном ключе. Три куплета вместо шести, как в оригинале, (Колдуна, Алцида и Пальмиры) записаны одинаково. Совпадает с записью куплета Колетты оригинальной партитурой со с.77 (за исключением смены ключа при записи вокального голоса).</p>



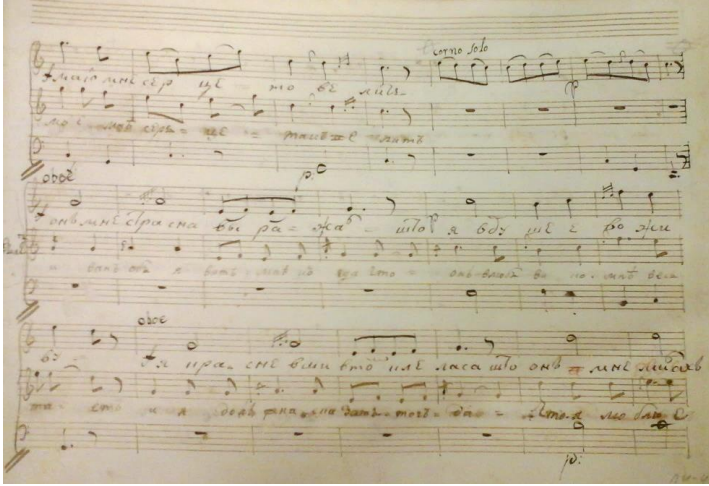


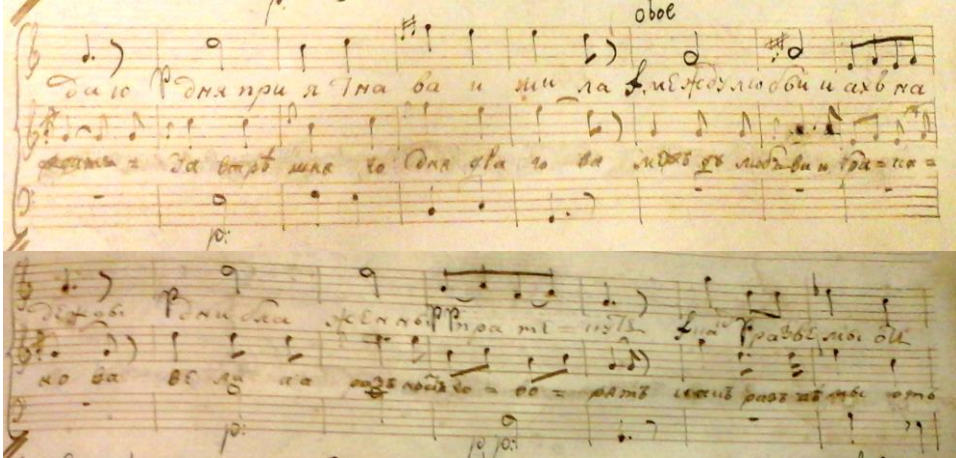
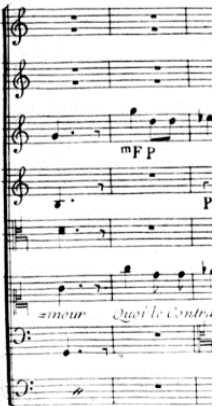
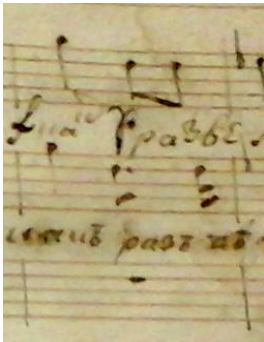
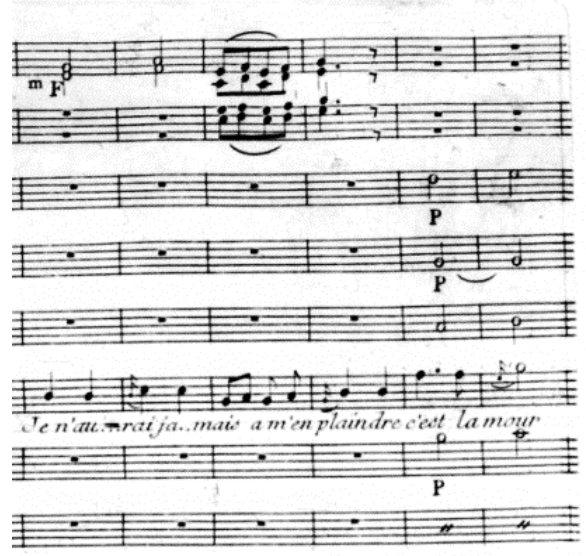
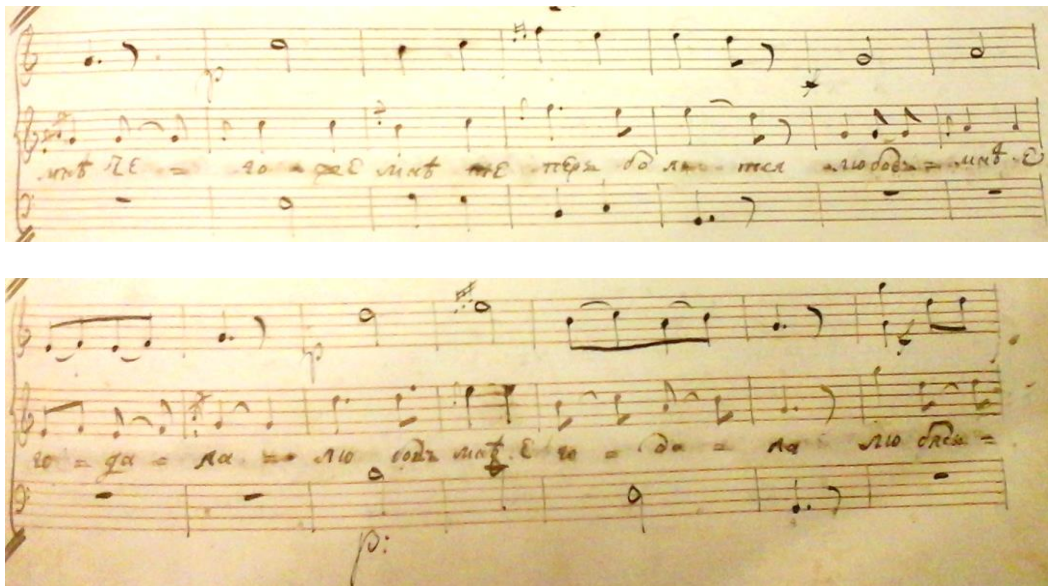

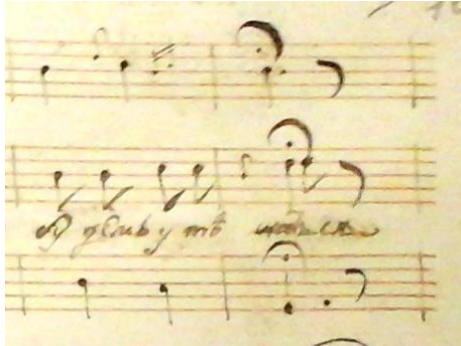
		<p><b>12Ш.2</b> л.56 – 60</p>	<p>После каждого из куплетов следует одинаковый припев с хором:</p>  <p>Музыкальный фрагмент, представляющий припев с хором. Он состоит из пяти голосов: сопрано, альт, тенор, бас и basso continuo. Текст припева: «чась ре - бе - ноць ви - день вся - кой чась вней ре - бе - ноць ви - день вся - кой чась вней ре - бе - ноць ви - день вся - кой чась вней ре - бе - ноць ви - день вся - кой чась».</p>
		<p><b>12Ш.3</b> л.60</p>	<p>После припева вместо инструментальной «Air à danser» краткий отыгрыш длиной два такта.</p>  <p>Музыкальный фрагмент, представляющий краткий отыгрыш. Он состоит из двух голосов: сопрано и basso continuo. В конце фрагмента есть пометка «Volti Subito».</p>
<b>13ФР.1</b>		<p><b>13Ш.1</b> л.61 – 67об</p>	<p>Как и в оригинале вслед за водевилем следует Ариетта Пальмиры. Номер совпадает с оригиналом.</p>
		<p><b>13Ш.2</b> л.67об</p>	<p>Нет инструментальных танцев после ариетты. После № 13 написано: «безъ речей».</p>
<b>14ФР.1</b>	Р. 94 – 95	<p><b>14Ш.1</b> л.68 – 69об</p>	<p>Заключительный № 14. Номер совпадает с оригиналом, только запев исполняют Альцид и Пальмира (в оригинале одна Колетта), затем после хора первый куплет Альцид, а второй — Пальмира (в оригинале их исполняет Колетта).</p>

Таблица 3.2. Никола-Александр Дезед «Три откупщика» (*Les Trois fermiers*), 1784

№	Французское издание 1777 года	№	Рукописные материалы русской версии
<b>Увертюра.</b> Музыкальный текст русской версии во всех сохранившихся инструментальных партиях полностью совпадает с оригиналом.			
<b>Первое действие</b>			
1ФР.	Louise. Romance	1Ш.1	<p>Ария // Анюта. Вариант подтекстовки как в старопечатном либретто (1784/1785) под вокальной строкой (первый вариант), а над вокальной строкой — другой, более удачный вариант (позднее), в нём отражены примеры фиксации произносительной нормы.</p> 
		1Ш.2	<p>В инструментальных партиях <i>violino primo</i>, <i>violino secondo</i>, <i>alto viola</i>, <i>contro basso</i>, <i>corno primo</i> в №1 внесены изменения. Сначала номер выписан целиком, а потом выполнена купюра. Первый куплет сохранён без изменений. Также как в оригинале следуют 24 такта второго куплета, но затем со второй половины т. 24 второго куплета на 8 ½ тактов выставлен знак повтора.</p> <p>Последующие такты до конца номера заклеены голубой бумагой без нотных линеек. Видимо, во время постановки исполнялось не три куплета, как в оригинале, а только два.</p> 




1ФР.1	 <p>Grand est dit-on la diffé-rence Entre l'ac-roy- et l'a-</p>	<p>1Ш.3 В вокальной партии используется приём силлабизации тона. В первом куплете: <math>\text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩}</math> и <math>\text{♩} \rightarrow \text{♩} \cdot \text{♩}</math></p> 
1ФР.2	 <p>meur Quoi le Contra</p>	<p>1Ш.4 Смена ритмического рисунка: <math>\text{♩} \text{♩} \text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{♩} \cdot \text{♩}</math></p> 
1ФР.3		<p>1Ш.5 Примеры использования приёма силлабизации тона: <math>\text{♩} \text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{♩} \text{♩}</math>; <math>\text{♩} (e^2) \rightarrow \text{♩} \text{♩}</math>. Исправления сделаны позднее записи основного музыкального текста.</p>

 <p>Je n'ai...rai ja...mais a m'en plaindre c'est la mour</p>	
<p>1ФР.4</p>  <p>mon bon...heur</p>	<p>1Ш.6 Примеры использования приёма силлабизации тона:  <math>\text{♪} \text{♪} \rightarrow \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}</math>, а <math>\text{♪} \cdot \rightarrow \text{♪} \text{♪}</math></p> 







<p>2ФР.1</p>  <p>Je le compar a...vec Lou-is Qui peno' tou...jours comme Lou-i-se</p> <p>Blaise est de d'même et qui que j'di-se Blaise est toujours de mon a</p>	<p>2Ш.2 Есть примеры использования приёма силлабизации тона</p>  <p>и изменения характера подтекстовки (см. тт. 7-8) при уменьшении числа слогов: </p> <p>Com = me Lou - i - se Какъ = И = ванъ =</p>
<p>3ФР.1</p>  <p>tu n'as pas de bon-ne foy non non pas plus que luy</p> <p>En se mariant, tu En se mariant, tu n'as plus de bon-ne foy</p>	<p>3Ш Дуо. В «целом» репетиторе предшествующая кустода «ужь помолвлена» совпадает с текстом русского старопечатного либретто. Текст как в русском печатном либретто подписан под вокальными строками (первый вариант), затем он правился. Во второй реплике Танюши вычеркнуто слово «мнѣ»: «Для чевожь бы не сказать // Мнѣ о томъ, что ...». В последней реплике Анюты текст в репетиторе отличается от печатного либретто – более удачный вариант.</p> <p>В отдельно записанном номере на сшитых между собой восьми листах музыкальный и словесный тексты записаны чернилами разных оттенков, но, по-видимому, одновременно, без последующей правки, как чистовой вариант с исправленной подтекстовкой для всего номера.</p> <p>Сохранившиеся инструментальные партии хранят следы купюры в номере, сделанной в ходе репетиций. Во всех имеющихся партиях инструментов, игравших в этом номере есть следы от клея и бумаги, которая перекрывала нотный текст с т. 66 до конца номера. Нотный текст заклеивался бумагой без нотных линеек или вертикальными нотными бумажками. В ходе постановки, вероятно, исполнялись только первые 65 тактов (завершаясь инструментальным отыгрышем).</p>

3ФР.2

Printed musical score for 3ФР.2. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "Quis se dicit" and "ce que l'on". The piano part features dynamic markings such as *mf*, *p*, *F*, and *pp*. The score is arranged in a system with multiple staves.

3Ш.1

В вокальных партиях встречается: силлабизация тона в конце и в начале фраз:

Handwritten musical score for 3Ш.1, top section. The score shows a vocal line with lyrics "кто та ио е" and "кто та ио е". The piano accompaniment is visible below the vocal line.

Handwritten musical score for 3Ш.1, middle section. The score shows a vocal line with lyrics "кто та ио е" and "кто та ио е". The piano accompaniment is visible below the vocal line.

Handwritten musical score for 3Ш.1, bottom section. The score shows a vocal line with lyrics "и я" and "и я". The piano accompaniment is visible below the vocal line.



ЗФР.3

Printed musical score for 'L'air de la Mère' from 'Les Femmes d'Alger'. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: 'n'en s'pait pas... Quoi tu n'en s'pait pas d'avant la... ge ma'. The score is marked with dynamics like *pp* and *p*.

ЗШ.2

ma | seur → лю | бов-ни-комъ

Handwritten musical score for 'L'air de la Mère'. The score is written in ink on aged paper and includes parts for Violino, Flauto, Tromba, and Bassoni. The lyrics are: 'ma | seur → лю | бов-ни-комъ'. The score is marked with dynamics like *Allegro* and *Vivace*.

Приведённый пример свидетельствует и о более позднем внесении русской подтекстовки, после выполнения копии нотного текста репетиторв, т. к. хвостик первой восьмой в группе сначала такта и две восьмые после неё выписаны иначе: другими чернилами и иным характером написания, в результате хвостик последней восьмой в группе попадает на восьмую паузу, выписанную изначально.

Распевание слогов, отсутствующее в оригинале (см. «При = ять = но»).

		<p>Октавное перенесение окончания фразы: вместо <i>dis</i><sup>1</sup> в оригинале <i>dis</i><sup>2</sup> в русской версии.</p>
3ФР.4		<p>3Ш.3 Изменение характера подтекстовки: распевание одного слога на три восьмые, подтекстованные в оригинале.</p>  <p>Подтекстовка выполнена после того, как изготовлена копия музыкального текста, так как «хвостики» и «дополнительные ноты» при дроблении вписаны по-другому и иными чернилами.</p>
3ФР.5		<p>3Ш.4</p>  <p>й я = не зна = ю для = че... я не зна-ю для че...</p>





## ЗШ.6

## Пример сопоставления вокальных партий оригинала и двух вариантов русского репетитора для исполнявшейся части

номера:

Бобе (отдельным номером)

Что та - ко - е      Что та - ко - е      Что та - ко - е вь бракь всту - пать

Танюша (репетитор)

Что та - ко - е      Что та - ко - е      Что та - ко - е вь бракь вступи́ть

Babet

Qu'es ce - donc      Qu'es ce - donc      que le ma - ri - a - ge

Лунга (отдельным номером)

Э-то-во й я      Э-то-во й я не зна - ю и я не зна -

Анюта

Э-то-во й я      Э-то-во й я не зна - ю и я не зна -

Louise

Je ne le sais pas      Je ne le sais pas      Je ne le sais pas plus - que -

11

для че - вож бы мнѣ не ска - зать      о томъ что знать же - ла - ю

для че вожь бы - не ска - зать      о томъ что знать же - ла - ю

Pour - quoi Se ca - che ton de moi      Pour - quoi Se ca - che ton de moi

ю      ма-туш - ка мнѣ го - во - ри - ла      что предь свадь - бо - ю - трясь -

ю      ма-туш - ка мнѣ го - во - ри - ла      что предь свадь - бо - ю - взды - ха -

toi.      De meme on S'est ca - ché de moi      De meme on S'est ca - ché de

## ЗШ.7

19 Лю - бо - вни - комъ при - я - тно быть при - я - тно быть Лю -  
 Лю - бо - вни - комъ при - я - тно быть при - ять - но быть Лю -  
 Quoi tu n'en Sçais pas Quoi tu n'en Sçais pas d'a-van - ta - ge ma Sœur ma Sœur Ma  
 лась тря - слась тря - слась  
 ла мй - лымъ мй - лымъ  
 moi eh bien eh bien

30 бо - вни - комъ при - ят - но слыть лю - бов - ни - комъ не ску - чно  
 бо - вни - комъ не - ску - чно слыть лю - бов - ни - комъ не ску - чно  
 Sœur - tu le Sçais je - le - vois. non non non non non non non  
 чтожь э - та та - кой за часъ - за - часъ тѣмъ стра - шит - ся что - лю - би - ла чтож э - то та - кой за  
 чтожь э - та та - кой за часъ - за - часъ тѣмъ стра - шит - ся что - лю - би - ла чтож э - то та - кой за  
 Eh non - ma - Sœur pas plus - que - toi Non non pas plus - que - toy non non non non non non non

3Ш.8

36

слыть но - му - жемь лу - тче на - зы - ват - ся лю - бовь - ни - ком не ску - чно - слыть но - му - жемь лу - тче - на - звать - ся

слыть но му - жемь - лут - че слы - ть лю - бов - ний - ком не ску - чно - слыть но му - жемь - лут - че на - зваться

non tu n'es pas de bon - ne - foy non non non non non non non tu n'es pas de bon - ne - foy.

чась тѣмь стра - шит - ся что - лю - би - ла чтож э - то та - кой за чась тѣмь стра - шить - ся что лю - би - ла.

чась тѣмь стра - шит - ся что лю - би - ла чтож э - то та - кой за чась тѣмь стра - шить - ся что лю - би - ла.

non non non pas plus - que - toy non non non non non non non non non pas plus - que - toy.

4ФР.1 Louis. Romance en Rondeau

*Louis*

jour c'est toi que je vis

*B. et Contrebasse*

*ma Lou-*

*Qu'en plaisir quand on s'en-*

4Ш.1 Ивань. Текст как в печатном либретто.

Аа я вела Жака по на ласк вела Жака по воя х

оде жиде од

Аа вела Жака по на ласк вела Жака по воя х

Аа вела Жака по на ласк вела Жака по воя х



			<p>В репетиторе номер подтекстован с использованием приёмов силлабизации тона, силлабизации распева (тогда как в оригинале на задержание и его разрешение приходится один слог), распева слога на два тона.</p> <p>Во всех сохранившихся инструментальных партиях номер сначала записан как в оригинале, затем полностью заклеивался вертикальной бумажкой по центру листа. <b>В русской редакции не исполнялся.</b></p>
5ФР.1	<p>Jacques. Ariette.</p> 	5Ш.1	<p>Яковъ. Арія. Предшествующая кустада как в репетиторе, так и в партии главной первой скрипки,</p> <p>тождественна тексту старопечатного либретто. Текст арии в репетиторе совпадает с напечатанным в либретто.</p> <p>Инструментальные партии полностью совпадают с оригинальными, без купюр. В вокальной партии встречаются</p> <p>примеры силлабизации тона:</p>  <p> <math>\text{d} \cdot \rightarrow \text{d} \text{ } \text{ } \text{ } ;</math>  <math>\text{ } \text{ } \rightarrow \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } ;</math>  <math>\circ \rightarrow \text{d} \cdot \text{N}</math> и распевание слога на два тона, подтекстованные в оригинале силлабически. </p>





	<p>так и за счёт силлабизации тона: ♩ → ♩ ♩</p> <p>или ♩ → ♩ ♩ ♩ (в этом примере видно, что восьмые вписаны позже):</p>
	<p>6Ш.2 В инструментальных партиях: двух экземплярах партии первой скрипки, двух экземплярах партии второй скрипки и в партии альта остались следы клея, свидетельствующие о купюре со второй половины т. 40 до второй половины т. 76.</p>
	<p>6Ш.3 После фрагмента разговорного монолога как в печатном либретто в последующем разделе арии в репетиторе текст улучшен по сравнению с вариантом печатного либретто. Раздел исполнялся без купюр.</p>

7ФР.1

*Chœur*

*Petites Flûtes*  
Et Corne  
Violino I:  
Violino II:  
Alto  
Fagotto I:  
et Secondo  
Louise  
Babét  
Alice  
Blaise  
Louis  
Pierre  
Mathurin  
Jacques  
Basse et Centre B.

*Tratto ma non troppo*

PP Ah quel plaisir d'aller...

7Ш.1

Chœur. Текст либретто в репетиторе совпадает с напечатанным. Большинство сохранившихся инструментальных партий для этого номера совпадают с указанными в оригинальной партитуре, за исключением второго экземпляра партии первой скрипки со следами от купюры (со второй половины т. 54 по т. 86) и партия альты – также со следами купюры с т. 280 (начало сольного фрагмента у Степана) до т. 313 (заключительный хор).

Все вокальные голоса записаны в скрипичном ключе.

Музыкальный текст и подтекстовка в отдельной партии Матвея «Хоръ в конце первого акту» полностью совпадает с «целым» репетитором, за исключением того, что в репетиторе партия записана в скрипичном ключе, а в отдельной партии в ключе оригинала. В остальном музыкальный текст в репетиторе совпадает с оригинальным. Характер подтекстовки сохранён.

Andantino. Pierre.

7Ш.2

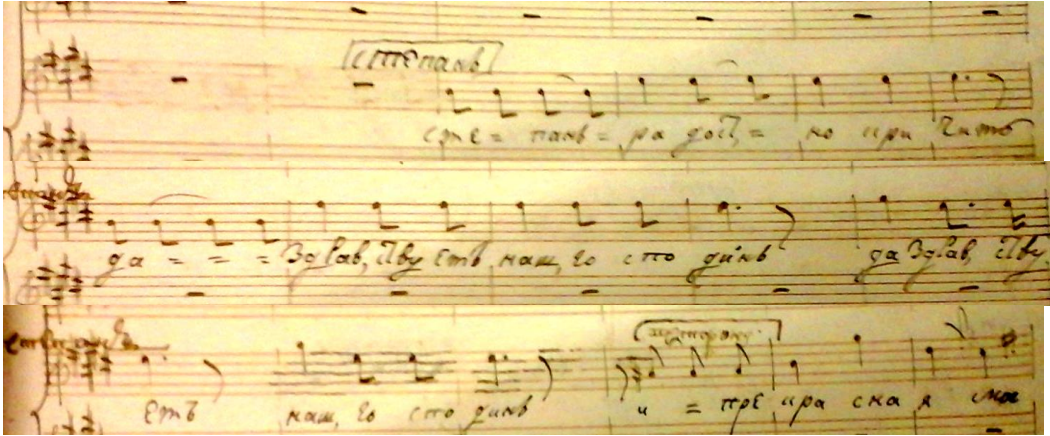
Andantino. Петръ. Первый вариант подтекстовки срезан и на его месте написан другой, начиная с четвертого такта вокальной партии вплоть до дуэта Петра и Якова.



7ФР.2		7Ш.3	<p>Дует Петра и Якова. В вокальных партиях есть небольшие изменения длины длительностей и характера подтекстовки. Например,</p> <p><math>\text{  } \cdot \text{  } \rightarrow \text{  } \text{ } \text{  } \rightarrow \text{  } \text{ } \text{  }</math></p> <p>Si fla- стивъ= для= стивъ для=</p>  <p>Часто в русской редакции на две восьмые приходится один слог, и он распевается. Тогда как в оригинале использована силлабическая подтекстовка, а распевание одного слога встречается только на первой доле такта в драматургических целях для выделения слова «tendre / нежный» как смыслового.</p>
7ФР.3		7Ш.4	<p>В начале последующего дуэта Анюты и Ивана первая реплика Анюты подтекстована дважды. Второй вариант подтекстовки написан поверх срезанного текста (на месте среза дырочка d=4 мм).</p>  <p>Хор как в оригинале. Характер подтекстовки сохранён.</p>

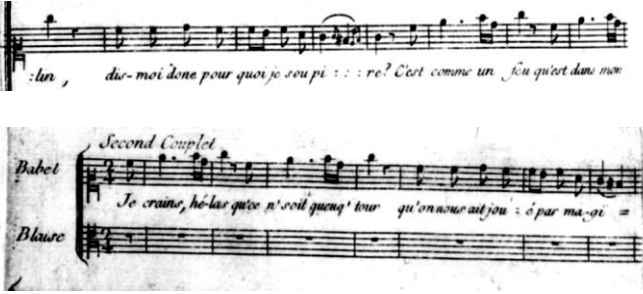



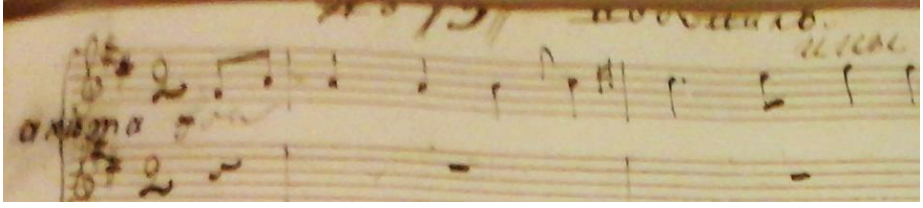




			 <p>Хор как в оригинале. Характер подтекстовки сохранён.</p>
7ФР.8	<p><i>fin du premier Acte</i>  <i>On joue l'Andantè et le Presto de Louverture pour l'entracte</i></p>	7Ш.9	Указание: «Место антракта играть Andante и престо из Увертюры»

## Второе действие

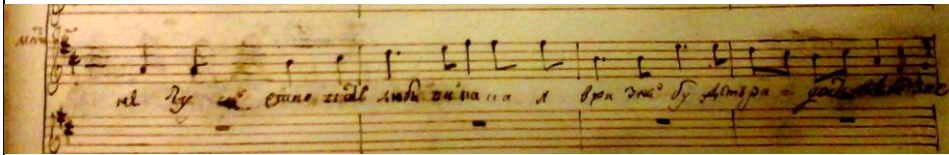
8ФР.1	<p>Chanson dialogué  <i>Chanson Dialogué?</i></p> 	8Ш.1	<p>Дуо Степанъ и Танюша. Подтекстовка совпадает с текстом, напечатанным в либретто, за исключением последней фразы в первом куплете у Танюши – другой вариант подтекстовки написан сверху карандашом,</p>  <p>в третьем куплете к одной из фраз новый вариант подтекстовки написан карандашом крупно поверх первоначального текста</p> 
-------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>8ФР.2</p> 	<p>8Ш.2</p> <p>Встречается синлабизация тона:  </p>  <p>Все сохранившиеся инструментальные партии этого номера совпадают с оригиналом. В партии <i>Corno primo</i> после № 8, записанного чернилами, как и вся партия, простым карандашом писано: «два раза играть».</p>
<p>9ФР.1</p> 	<p>9Ш.1</p> <p><b>Водевиль.</b> В инструментальных партиях и в партии Матвея номер значится как «№ 9», тогда как в «целом» репетиторе, видимо, как «№ 13»:</p>  <p>В инструментальных партиях номер записан целиком, а потом посередине т. 24 карандашом выставлен знак повтора и весь оставшийся музыкальный текст со второй половины т. 24 заклеен до конца.</p>



## 9Ш.2

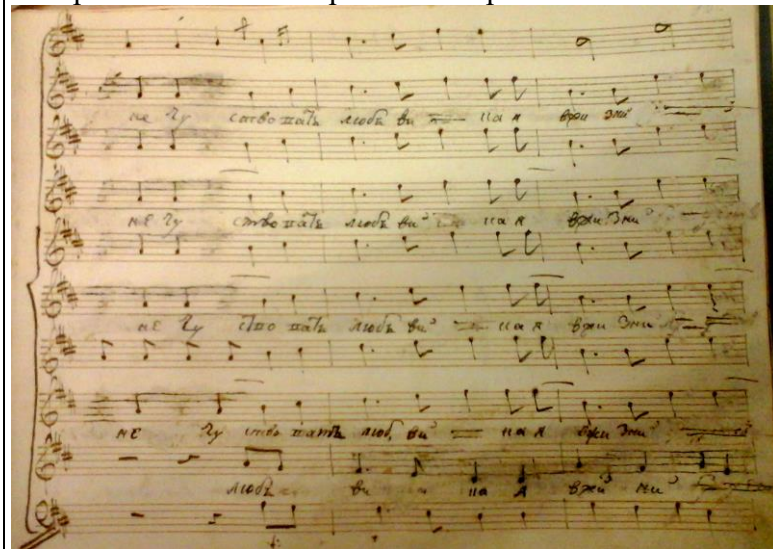
В партии Матвея, записанной в том же ключе, что и в оригинальной партитуре, первоначально выполнена подтекстовка ко всему номеру, потом нотная строчка фрагментами «закалякана». Музыкальный текст в отдельной партии Матвея совпадает с тем, что записан в репетиторе до первой половины т. 24. Подтекстовка отличается. В партии записана первоначальная подтекстовка, в



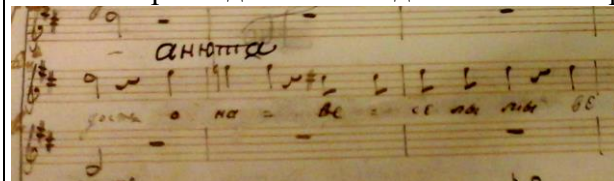
репетиторе уже исправленная. «Матвей, поеть».

Первоначальная подтекстовка, совпадающая с напечатанным текстом либретто, в репетиторе правилась. Первоначальный текст срезан «до дыр», а новый написан поверх среза.

В «припеве» текст затирался и исправлялся



Анюта: первые два такта подтекстовка затиралась, подписан новый текст



Со второй половины т. 24 до первой половины т. 40 музыкальный текст в отдельной партии Матвея «закалякан» – купюра. Вместо Матвея, как в оригинале, этот куплет поёт Иван. Последующие «закаляканные» куплеты также в отличие от оригинала исполняются другими героями (в репетиторе они записаны на строчке Матвея): со второй половины т. 48 по первую половину т. 64 – куплет Ивана, а со второй половины т. 72 по первую половину т. 88 – куплет Анюты.

## 9Ш.3 Подтекстованный текст в отдельной партии Матвея и в репетиторе отличается:

Матвей - отдельная партия

Ког - да не чу-ство-вать люб - ви ка - ка - я вжиз-ни бу - деть ра - дость всѣ - безъ не-я ску - чны дни о - на да - етъ намъ сла - дость когь -

Матвей - репетитор

Ког - да не чу - ство-вать люб - ви ка - ка - я вжиз-ни бу - деть ра - дость всѣ бе - зне - е ску - чны дни о - на да - етъ намъ сла - дость ког - да

Sans un pe - tit brin d'a - mour, on s'en nuic - roit meme à - la - cour; gnia pas, sans li d'biau sé - jour, de bel' nuit ny d'biau jour sans un

да не чувст-во-вать любь - ви ка - ка - я вжиз-ни бу - деть ра - дость всѣ - без не-е скуч - ны дни о - на да - етъ намъ сла - дость

не чу - ство-вать люб - ви ка - ка - я вжиз-ни - ра - дость всѣ бе - зне - е ску - чны дни о - на да - етъ намъ сла - дость

pe - tit brin d'a - mour, on s'en nuic - roit meme à - la - cour; gnia pas sans li d'biau sé - jour, de bel' nuit, ni d'biau jour. l'a - mour fait tout, c'est lui qui d'Vi-o-

В партии весь потный текст "закалякан". Этот ку

ко - гда не чувст-во-вать люб -

Ког - да не чу - ство-вать

let - tes, fleu - rit nos pres au verd prin - temps, lui seul in - struit et li - nots et fau - vet - tes, a v'nir peu - pler nos bois nais - sans, sans un pe - tit brin d'a -

## 9Ш.4

36

ви ка-ка-я вжиз-ни буд-еть ра-дось всѣ - без не-е - ску-чны дни о-на да-еть-намъ-сла-дось

люб-ви ка-ка-я вжиз-ни - ра-дось всѣ бе-зне-с ску-чны дни о-на да-еть намъ сла-дось

mour, on s'en-nuie - roit meme à - la - cour, gnia pas sans li d'biau sé - jour, de bel' nuit, ni d'biau jour l'a-mour fait tout, il re-ver-dit l'her - bet - te, ou

плет поет Степан.

когъ - да не чу-ство-вать любь - ви ка-ка-я

Ког-да не чу - ство-вать люб-ви ка-ка-я

vont dan-ser nos jeun' z'a - mants lui seul par-lant au coeur d'u-ne fil - let - tes, lui dit tout bas quel a quinze ans, sans un pe - tit brin d'a - mour, on s'en-nuie.

6

вжиз-ни буд-еть ра-дось всѣ - без не-е - ску-чны дни - о-на да-еть намъ-сла-дось

вжиз-ни - ра-дось всѣ бе-зне-с ску-чны дни о-на да-еть намъ сла-дось

roit meme à - la - cour, gnia pas sans li d'biau sé - jour, de bel' nuit, ni d'biau jour l'a-mour fait tout, c'est lui qui d'la jeu - nes - se, fait l'bien l'plai - sir les

9Ш.5

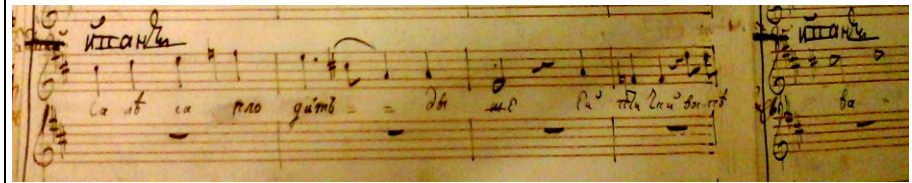
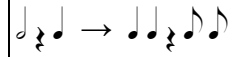
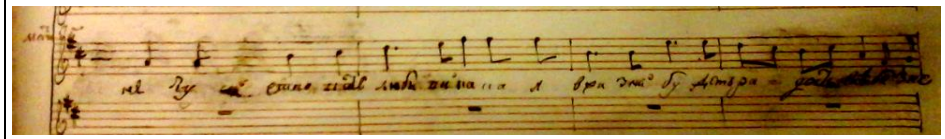
прочь - скорь-бы прочь пе-ча-ли все мы ве-се-лить-ся  
 Прочь - пе - ча - ла - мы все-лить - ся же -  
 a-gré - ments, lui seul a prend que meme dans la veil - les - se on peut a - voir d'heu - reux mo - ments, sans un pe - tit brin d'a - mour, on s'en-nuie - roit meme  
 все - же - ла - емь намь ну - жны нѣ - жно - сти о - дни мы ба - ри - на все вос - хва - ля - емь.  
 ла - емь - намь ну - жны нѣ - жно - сти о - дни мы ба - ри - на сла - вимь  
 à - la - cour, gnia pas sans li d'biau sé - jour, de bel' nuit, ni d'biau jour

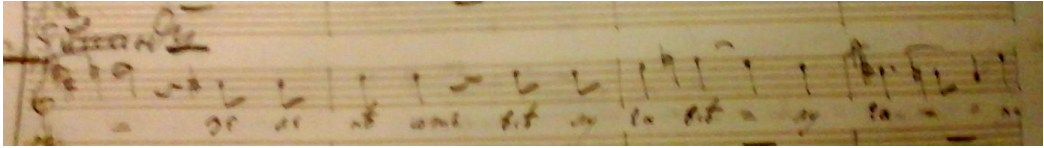

9ФР.2

mour, on s'en nueroit même à la cour; gnia pas, sans li d'biau sé jour, de bel' nuit, ni d'biau  
 l'note et fai-vel-tes, a v'ni' peu-pler nos bois nait sans, sans un petit brin  
 ni d'biau jour. l'amour fait tout, il re vendit l'herbet te, ou vont dancier ne

9Ш.6

В вокальных партиях из-за смены просодии есть изменения ритмического рисунка – силлабизация тона: ♩. ♩. ♩. ♩. → ♩. ♩. ♩. ♩.



		 <p>В печатном либретто текст музыкального номера приведён, как и в оригинале, для Матвея. Однако, предшествующие реплики героев, когда все просят спеть Матвея песню про любовь, а он отвечает, что с удовольствием, но они должны ему подпеть и в случае чего подхватить вместо него, позволили в русской редакции передать последующие куплеты Ивану и Анюте, главной паре возлюбленных. Исправления такие же, как и в отдельной партии Матвея (л.50об. – 51об.).</p>
10ФР.1	 <p>Viol. 1<sup>o</sup> Viol. 2<sup>o</sup> Alto Violoncello Solo Louise Mlle. Fable et Blaise Louise Pierre Maurin le Comte d'Arville Jacques Duo de Comte et de Louise</p>	10Ш.1 (Заключительный номер) Хорь. Музыкальный текст совпадает с оригиналом как в репетиторе, так и в отдельных инструментальных партиях. Первый куплет, как и в оригинале, изначально предназначался для Матвея, в русской редакции его исполнял Яков (т. 1 – первая половина т. 41). Потому в отдельной партии Матвея (№ 1292 л.51об.) он многократно перечёркнут вертикальными и косыми линиями чернилами другого цвета по отношению к тем, которыми записаны музыкальный текст и текст подтекстовки (чернила в партии Матвея музыкального текста и подтекстовки разные: у музыкального текста более тёмные и яркие, у словесного текста более бледные, «серые»; «каляки» – черные чернила). Последующий «припев – хором» Матвей поёт (со второй половины т. 41 до т. 57). Правка подтекстовки чернилами в репетиторе и в партии Матвея одинаковая. Заключительный хор в партии Матвея обозначен как «Хорь Allegretto», в репетиторе «Choro Хорь Allegretto». Подтекстовка и музыкальный текст в отдельной партии Матвея и в репетиторе совпадают, за исключением того, что в репетиторе партия Матвея записана в скрипичном ключе, а как отдельная партия в оригинальном ключе. Заключительный хор подтекстован целиком, без купюр. В заключительном хоре есть примеры использования приёма силлабизации



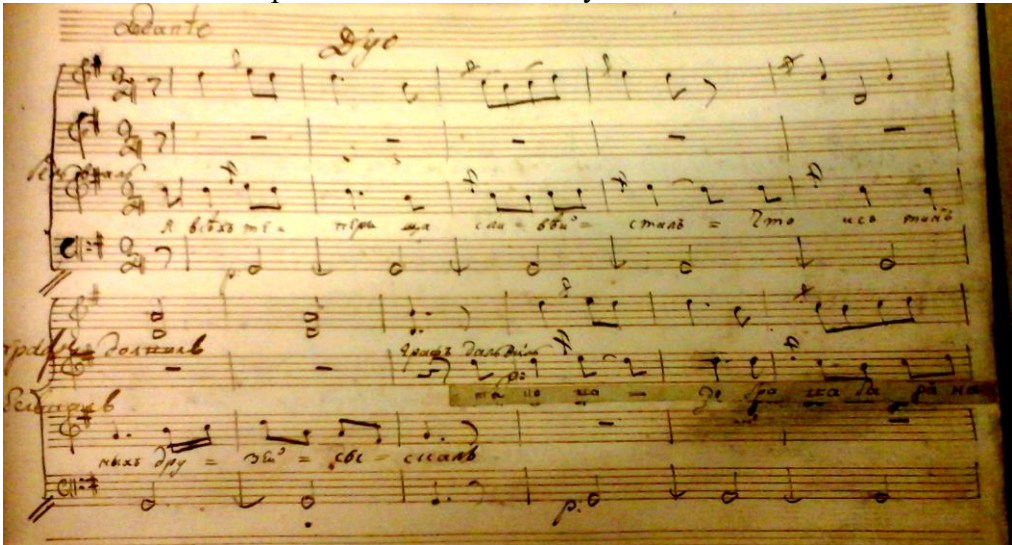
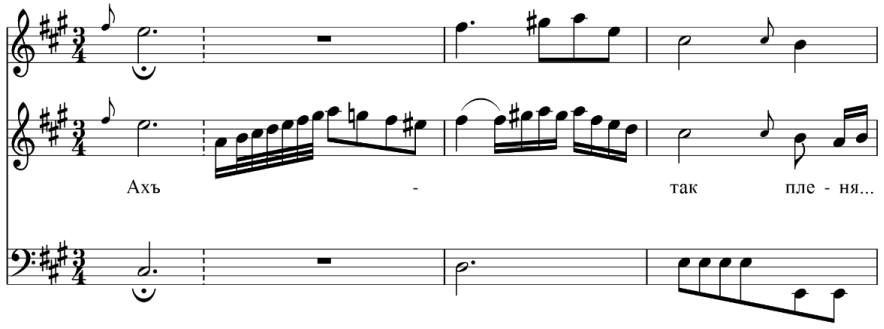
		<p>тона в партиях Танюши и Степаниды: <math>\dot{\cdot}</math> → <math>\dot{\cdot}\dot{\cdot}</math> и <math>\dot{\cdot}</math> → <math>\dot{\cdot}\dot{\cdot}</math></p> <p>Подтекстовка в репетиторе совпадает с текстом печатного либретто почти во всём номере. За исключением в дуо Andante с восьмого такта в партии графа Дальвиля улучшенный вариант подтекстовки наклеен на бумажных полосках поверх первоначального, затиравшегося и правившегося:</p> <p>Та – ко – ва = до – бра – ва ба – ри – на мы бу – дем лю – бить и пом – нить  Та – ки – я = до – бри – я = дѣ = ла = мы бу – демъ пом – нить</p> 
		<p>После номера, в печатном либретто заканчивающегося словами:  «Искали случая понравиться чтобъ вамъ  Когда успѣли, то скажите намъ.  Мы веселиться будемъ тѣмъ,  Когда успѣли хорошо  Для барина то своево»,  следует:</p> <p style="text-align: center;"><b>КОНЕЦЪ</b>  <b>ВТОРАГО И ПОСЛѢДНЯГО ДѢЙСТВІЯ.</b></p>

Таблица 3.3. Пьер-Александр Монсиньи «Алина, Королева Гольконская» (Aline, Reine de Golconde), 1786

№	Французское издание 1774 года	№	Русская редакция
			Перьвай актъ Опера Королева Гольконская в трехъ действияхъ // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 795. 61 л.
<b>УФР</b>		<b>УШ</b>	Л. 1об – 2об: музыкальный текст русской версии и французского оригинала увертюры совпадают.
<b>«Перьвай актъ»</b>			
<b>Сцена первая</b>			
1ФР.1	Chœur, p. 9-12	1Ш.1	Л. 3 – 4об: Хоръ. Музыкальный текст аналогичен оригинальному.
1ФР.2	Usbek, Recitatif, p. 13: 	1Ш.2	Л. 5 и 7: Узбекъ, речитатив «С почтением встречайте, шествует к нам наша Царица». Из-за несовпадения числа слогов вместо ♩ на тоне <i>a</i> , в русской редакции получилась ♩. Другое завершение речитатива. Финальная восьмая не остается на тоне <i>c</i> <sup>1</sup> , а опускается на кварту вниз к тону <i>g</i> . 
<b>Сцена вторая</b>			
2ФР.1	Marche des Golcondois, p. 13.	2Ш.1	Л. 7: совпадает с оригиналом.
2ФР.2	Usbek, Recitatif, p. 14.	2Ш.2	Л. 7об: Два варианта. Сначала после Марша написано «Апать хоръ перьвой», после чего следует речитатив Узбека аналогичный оригинальному со с. 14. Потом этот речитатив перечёркнут крестообразно карандашом, за ним идёт № 3 (Марш из Сц.3).
		2Ш.3	Л. 5-5а-6: Вложены листы: первый речитатив Узбека, № 2, после которого речитатив Царицы и Зелисы, речитатив и ария Царицы из № 8 с последующей правкой.


<b>Сцена третья</b>			
3ФР.1	Marche des François, p. 14-15.	3Ш.1	Л. 7об: совпадает с оригиналом.
4ФР.1	Recitatif mesuré St Phar, p. 16-17.	4Ш.1	Л. 8: подтекстован.
5ФР.1	Recitatif <i>secco</i> Usbek, p. 17.	5Ш.1	Л. 9: подтекстован, музыкальный текст совпадает с оригиналом.
6ФР.1	[Ария] <i>Maestoso</i> St Phar, p. 18-21.	6Ш.1	Л. 9об – 11: подтекстована, музыкальный текст совпадает с оригиналом.
	Chœur des François, p. 22-27.		Л. 11об – 14об: подтекстован, музыкальный текст совпадает с оригиналом.
7ФР.1	Zelis. Recitatif, p. 27-28.	7Ш.1	Л. 15: подтекстован, но перечёркнут многократно карандашом. Написано «Нада», после него, как и в оригинале, указан повтор № 3.
<b>Сцена четвертая</b>			
8ФР.1	Recitatif <i>secco</i> La Reine. Zelis, p. 28-29, Recitatif mesuré La Reine, p. 29-30.	8Ш.1	Л. 15 – 16: № 8, писанный чернилами, исправлен на «б» карандашом. Речитатив подтекстован, музыкальный текст совпадает с оригиналом. Потом перечёркнут карандашом и написано «нету». На вложенных листах (см. выше) речитатив Царицы и Зелисы сокращён: купюра тт. 9-14.
8ФР.2	[Ария] <i>Amoroso</i> La Reine, p. 30-32.	8Ш.2	Л. 17 – 18: подтекстована, музыкальный текст совпадает с оригиналом. На вложенных листах в завершении Арии выписана каденция (Л. 6об): 
9ФР.1	Recitatif Zelis. La Reine, p. 33.	9Ш.1	Л. 18: подтекстован, музыкальный текст совпадает с оригиналом. Затем



			перечёркнут, написано «ненада». Потом «ненада» перечёркнуто чернилами, а карандашом подписано: «другой с галасами».
10ФР.1	[Ария] Amoros. La Reine, p. 33-35.	10Ш.1	Л. 19: подтекстована, музыкальный текст совпадает с оригиналом. Над номером подписано: «Есть».
10ФР.2	Recitatif La Reine et Zelis, p. 35-36.	10Ш.2	Л. 20: речитатив весь целиком не подтекстован; крестообразно перечёркнут и подписано: «Ненада».
11ФР.1	[Ария] Andante poco lento. La Reine, p. 37-41.	11Ш.1	Л. 20об – 22: подтекстована, музыкальный текст совпадает с оригиналом.
<b>Сцена пятая</b>			
12ФР.1	Recitatif <i>secco</i> Zelis. La Reine, p. 41.	12Ш.1	Л. 23: подтекстован, музыкальный текст совпадает с оригиналом. Затем многократно крестообразно перечёркнут карандашом. Написано: «сгласами», «надабна», «ритурнель прибавлень». И ещё разными чернилами: «надобна», «надобно».
<b>Сцена шестая</b>			
13ФР.1	Chœur des Peuples, p. 42-62.	13Ш.1	Л. 23 – 37: подтекстован, музыкальный текст совпадает с оригиналом. Есть два варианта текста перевода. Второй, значительно отличный от первого, на бумажных полосках наклеен поверх первоначального. В настоящее время наклеенные полоски большей частью отклеились.
14ФР.1	Entrée des Guerrirs Golcondois, p. 63-65.	14Ш.1	Л. 38 – 39: музыкальный текст совпадает с оригиналом.
14ФР.2	Menuetto 1, p. 66-67.	14Ш.2	Л. 39: купюра.
14ФР.3	Menuetto 2, p. 67-68.	14Ш.3	Л. 39об – 40: музыкальный текст совпадает с оригиналом.
15ФР.1	Ariette. Une Golcondoise ou Zelis, p. 69-78.	15Ш.1	Л. 40об – 45: Ариетта Зелисы подтекстована, музыкальный текст совпадает с оригиналом. Над номером написано «Аннушка» [Анна Изумрудова]. Есть два варианта перевода. Второй на бумажных полосках наклеен поверх первоначального. Наклеенные полоски большей частью отклеились.
15ФР.2	1 <sup>re</sup> Gavotte, p. 79-80.	15Ш.2	Л. 45об: музыкальный текст совпадает с оригиналом.
15ФР.3	2 <sup>e</sup> Gavotte, p. 80-81.	15Ш.3	Л. 46: музыкальный текст совпадает с оригиналом. Сверху карандашом написано: «Нету».



			3) силлабизация распева. Первоначальная русская подтекстовка местами исправлена. Второй вариант подтекстовки подписан ниже чернилами более тёмного оттенка.
17ФР.2	Recitatif <i>secco</i> St Phar, p. 120.	17Ш.2	Л. 5 – 6: речитатив подтекстован. Музыкальный текст совпадает с оригиналом. Затем страница перечёркнута крест-накрест карандашом. Поверх первоначального варианта наклеен лист, на котором карандашом сверху написано: «с галасами».
18ФР.1	[Ария] <i>Amoroso</i> St Phar, p. 121-122.	18Ш.1	Л. 6об – 7: «№18» наклеено поверх старой нумерации. Ария подтекстована. Музыкальный текст совпадает с оригиналом. Первоначальный текст перевода заклеен бумажными полосками с «новым» текстом. Есть отдельные изменения характера подтекстовки при смене просодии. Один слог распевается на два тона, подтекстованные в оригинале в первом варианте, тогда как во втором варианте найден более удачный вариант с сохранением характера оригинальной подтекстовки:
18Ш.2			
18ФР.3	Recitatif <i>secco</i> St Phar, p. 122.	18Ш.3	Л. 7об: музыкальный текст, совпадающий с оригиналом, перечёркнут многократно чернилами. Л. 8об: написан ещё раз. Заклеивался страницей с другим вариантом подтекстовки, при этом в музыкальном тексте правки нет. Но и эта страница перечёркнута карандашом крест-накрест. Вверху страницы

			карандашом написано: «сгаласами». Первоначальный «№16», написанный чернилами, и «№14», написанный карандашом, перечёркнуты. Остались следы клея: бумажка с «правильным №» утрачена.
<b>Сцена вторая</b>			
19ФР.1	[Ария] Andante St Phar, p. 123-126.	19Ш.1	Л. 9 – 10: Ария подтекстована. Музыкальный текст совпадает с оригиналом. Первоначальный текст перевода заклеен бумажными полосками с «новым» текстом во всём номере. Есть изменения характера подтекстовки при смене просодии: 1) распевание одного слога на две восьмые или две четверти, подтекстованные в оригинале; 2) силлабизация распева.
19Ш.1	 <p>Mais qu'ap-perçois-je! U - ne ber - gè - re! El-le pa - rut ain - si, Des fleurs pour or - ne - ment, U - ne cor - beil-le, U - ne tail-le lé - ge - re... Но что пас-туш-ка тамь и - деть - о-на у - кра-ше - на цве - та - ми, цве-та - ми. Вру - кахь кор - зин-ку а - на не - сеть - ...</p>		
19ФР.2	Recitatif: St Phar. Aline, p. 126-127.	19Ш.2	Л. 10об – 11: над вокальной строчкой есть указания «St Phar» и «Aline», но речитатив не подтекстован. Страница перечёркнута карандашом крест-накрест до Recitatif mesuré St Phar (№ 20).
20ФР.1	Recitatif mesuré St Phar, p. 127-131.	20Ш.1	Л. 11об – 13: речитатив подтекстован. Музыкальный текст совпадает с оригиналом. Затем страница перечёркнута накрест карандашом, но есть наклейка «№ 20 Надабна». Сверху наклейка с надписью чернилами: «Речи Алина / Я самую истину вамъ говорю». На полях слева в верхнем углу карандашом написано: «есть сгаласами». Ниже на полях чернилами того же цвета, что и весь музыкальный текст «№20». Под ним карандашом «+». Подтекстованный текст либретто без правки. Перечёркивался первый раздел <i>Andante</i> , второй раздел <i>Allegro</i> не перечёркивался. В номере есть только один вариант русской подтекстовки. За <i>Allegro</i> сразу следует Романс Алины (№21), как в оригинале.


20ФР.2		20Ш.2	<p>Встречается распевание одного слога на два тона, подтекстованные в оригинале, и наоборот, силлабизация тона:</p>  <p>Que ce soit un en - chan - te - ment, Ou la vé - ri - té que j'im - plo - re, Chere A - li - ne  Пусть вал - шеб-ству пад-влас-тенъднесь, пусть пра-вда - что - ту-жить я ста-ну Васъ лю</p>  <p>je t'a - do - re je suis tou - jours - ton a - mant!...  бить ло - бить и веч - по бу - ду стра - тель!...</p>
21ФР.1	Romance Aline, p. 131-132.	21Ш.1	<p>Л. 13 – 13об: наклейка на левом поле рядом с номером «Romance Aline». Номер подтекстован. Вокальная строчка точно скопирована с оригинала. Подтекстовка схожа с оригинальной, за исключением распевания одного слога на два тона, подтекстованных в оригинале. В русской подтекстовке правки нет.</p>
21Ш.1	 <p>Ma bou-che n'a qu'un lan - ga - ge L'ex - pre-ssi-on de mon coeur Je vous ai-me je m'en - ga - ge; Que je fi-xe votre ar - deur: Soy-  Я - зыкъ - мой то вѣ - ша - сть, что серд - цс га - ва - ритъ - Онъ Вамъ - то а - бѣ - ша - ст, что бу - ду вѣкъ лю - бить все-</p>  <p>és à moi sans par - ta - ge, je fe-rai vot-re bon - heur; Re - ce - vés en comme un ga - ge Ce ru-ban et cet - te fleur.  гда - ты ша - сливь бу - дешь, лю - бя - ад-ну ме - ня, что вѣкъ - не па - за - бу - дешь при - ми - ... за-кон ты мой.</p>		
22ФР.1	Recitatif secco St Phar, p. 132-133.	22Ш.1	<p>Л. 14: номер подтекстован. Музыкальный текст совпадает с оригиналом. Текст перевода правился. Затем перечёркнут карандашом крест-накрест, но есть наклейка «№ 22».</p>

22ФР.2	Duo Amoroſo: Aline – St Phar, p. 133-135.	22Ш.2	<p>Л. 14об – 15об: номер подтекстован. Музыкальный текст совпадает с оригиналом. Первоначальный текст перевода почти не исправлялся. Характер подтекстовки отличается от оригинальной только отдельными распеваниями одного слога на два тона.</p>  <p>А - ли - не, А - ли - не vous a - do - re; Те - бя А - ли - на а - ба - жа - еть...</p> <p>А - li - ne, c'est toi que j'a - do - re; Сень Фарь А - ли - ну а - ба - жа - еть...</p>
23ФР.1	Recitatif: Aline – St Phar, p. 136-137.	23Ш.1	Л. 16 – 16об: не подтекстован. Перечёркнут крест-накрест. На листе написано: «вместо этого речи...».
24ФР.1	[Ария] Amoroſo: Aline, p. 137-139.	24Ш.1	<p>Л. 17 – 17об: Ария подтекстована. Музыкальный текст совпадает с оригиналом. Русский перевод правился. Есть одиночные изменения характера подтекстовки в сравнении с оригиналом: распевание одного слога на два тона, подтекстованные во французском варианте.</p>  <p>Sous cet - om - bra - ge... Втомь - кус - то - чкъ...</p>
<b>Сцена третья</b>			
25ФР.1	Musette en Rondeau, p. 139-140.	25Ш.1	Л. 18: в репетиторе номер записан в виде двух инструментальных строк тождественных с оригинальными. Затем перечёркнут карандашом крест-накрест. Карандашом написано: «Не нада». Позднее надпись карандашом затёрта. Есть наклейка «№ 25». Поверх этого листа наклеивался другой (он утрачен): остались следы клея и фрагментов приклеенной бумаги.
25ФР.2	Recitatif <i>secco</i> St Phar, Usbek, une Bergère, p. 140.	25Ш.2	Л. 18об: не подтекстован. Перечёркнут крест-накрест. Написано: «Надабна с галасами». На свободном месте, ближе к правому нижнему углу есть наклейка «Речи / Пастушка / Надолжно песенку начать».
25ФР.3	Chœur, p. 141-149.	25Ш.3	Л. 19 – 24об: подтекстован. Музыкальный текст совпадает с оригиналом.

25ФР.4	Gavote, p. 150. 2e Gavote, p. 151.  1er Air, p. 152. 2er Air, p. 153.	25Ш.4	Л. 25 – 27: «Cavote». Музыкальный текст совпадает с оригиналом. На вложенной странице (Л. 25а) написано: «Сперва две штуки балету а потом хорь балеть речитативъ другой». Переписан первый Гавот, совпадающий с оригинальным, в качестве первого и третьего раздела, на месте среднего раздела надпись: «прибавлина Allemand».
<b>Сцена четвертая</b>			
26ФР.1	[Ария] Le Vieillard, p. 154-156.	26Ш.1	Нет.
26ФР.2	Recitatif <i>secco</i> : Usbek, Vieillard, p. 157.	26Ш.2	Л. 27 - 27об: в русской редакции речитатив другой – речитатив Узбека (см. начало):
26Ш.2			
		26Ш.3	Л. 28 – 30: вставная ария – Allegretto «О выборе любви не должно никогда здесь сожалеть...». Вверху листа карандашом написано: «прибавилина». Представлена в виде репетитора. Ария в трехчастной форме АВА' без инструментального вступления следует сразу после речитатива (всего 93 такта):

26ФР.3	Forlane, p. 157 – 159.	26Ш.4	Л. 30 – 32: после вставной арии несколько листов шито между собой; Л. 32об: на них наклеен чистый лист, на котором карандашом написано: «ва французскам многа балетавъ каторыхъ здесь нету». Л. 33: последующий лист перечёркнут крест-накрест.
27ФР.1	Recitatif St Phar, Le Vieillard, p. 160	27Ш.1	Л. 33об: перечёркнут крест-накрест; написано: «Не нада».
27ФР.2	1er Gavote St Phar, p. 160 – 161.	27Ш.2	Л. 34 – 34об: первый куплет в исполнении Сен-Фара. Музыкальный текст совпадает с оригиналом, за исключением того, что вокальная партия записана в скрипичном, а не в басовом ключе. Характер подтекстовки сохранён. На странице карандашом написано: «Есть».
27ФР.3	Gavote, p. 162.	27Ш.3	Л. 35: на странице есть наклейка со словом «Балеть». Музыкальный текст совпадает с оригиналом.
28ФР.1	St Phar, p. 163 – 164.	28Ш.1	Л. 35 – 35об: следующий куплет в исполнении Сен-Фара. Как и первый куплет аналогичен оригинальному варианту.
29ФР.1	Ariette Usbek, p. 164 – 172 La Bergère. Chœur, p. 173 – 191.	29Ш.1	Л. 36 – 51: на странице есть наклейка «№ 29». Подписан как Ariette с хором. Вокальная партия Узбека записана в скрипичном ключе. Имеющийся текст инструментальных партий совпадает с оригиналом. При смене просодии из-за несовпадения числа слогов в подтекстовке появились единичные распевания одного слога на два тона,



			подтекстованные в оригинале.
29ФР.2	Danse Generale. Tambourin, p. 191 – 193.	29Ш.2	Л. 51об – 52: номер переписан полностью. Потом заклеен чистым листом. Карандашом сверху написано: «балета тутъ нету».
30ФР.1	Recitatif Usbek, p. 194.	30Ш.1	Л. 52: на листе есть наклейка «Recitatif Узбекъ». Номер переписан, подтекстован. Затем перечёркнут карандашом. Поверх наклеена полоска нотной бумаги, на которой простым карандашом написано: «Речитативъ савсемъ другой».
31ФР.1	Chœur Amorososo, p. 194 – 208.	31Ш.1	<p>Л. 52об – 63: на листе есть наклейка «Cogo amoroso dolce». Музыкальный текст номера совпадает с оригиналом до конца Второго действия. В первом варианте подтекстовки есть небольшие расхождения с характером французской подтекстовки: распевание одного слога на два тона, подтекстованные в оригинале. Второй вариант подтекстовки выписан простым карандашом. В этом более удачном варианте русской подтекстовки, её характер совпадает с оригинальной:</p>  <p>ai - mons, ai - mons tou - jours, not - re ber - ge - re la plus...  Вамъ - долж - но в вѣкъ векъ - лю - бить - А - ли - ну...  Лю - бить, лю - бить намъ долж - на А - ли - ну всемъ - и вер - намъ</p>
<b>Ariette de la Reine de Golconde: Andanto poco allegro // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1287. 10 л.</b>			
32ФР	La Reine. Номер из второй редакции оперы (1771). В гравированной партитуре отсутствует.		<p>Десять листов голубой нотной бумаги сшиты между собой в виде тетрадки книжного формата. Музыкальный текст трехчастной Арии с варьированной репризой (всего 208 тактов) изложен на 19 страницах. Ария виртуозная, много фиоритур в диапазоне от <math>c^1</math> до <math>c^3</math>. Записанный музыкальный текст правился. Красным карандашом перечёркнуты такты (страницы), которые, по-видимому, не исполнялись. Исполнялось инструментальное вступление целиком. Первая и вторая части были сокращены. Исполнялась третья часть, но не целиком, а с купюрой посередине. То есть исполнялись: тт. 1-17, 103-137, 176-208. Купюра: тт. 18-103, 138-175.</p>

См. примеры ниже:

## № 32ФР.1 – Начало вступления:

The musical score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Violino 1:** Features a melodic line with triplets and sixteenth-note passages.
- Violino 2:** Mirrors the Violino 1 part with similar rhythmic patterns.
- Flauti:** Provides harmonic support with chords and melodic fragments.
- Oboe:** Similar to the flutes, playing chords and melodic lines.
- Corni:** Plays sustained chords in the lower register.
- Viola:** Plays a sustained chord in the lower register.
- La Reine:** Remains silent throughout this section.
- Basso fagotti:** Provides a bass line with sustained notes and rhythmic patterns.

The score is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat).

## № 32ФР.2 – Начало вокальной партии с т.104:

Violino 1

Violino 2

Flauti

Oboe

Corni

Viola

La Reine

O Sou - ve - rain re - gnes sur l'U - ni - vers, vo - lez de vic - toire en vic

Basso

Ô Souverain qu'admire l'Univers volez de victoire en victoire, aux Lauriers qui vous sont offerts, l'amour sait mettre un prix plus charmant que la Gloire, Ô Souverain regnes sur l'Univers volez de victoire en victoire, aux Lauriers qui vous sont offerts, l'amour sait mettre un prix plus charmant que la Gloire, aux Lauriers qui vous sont offerts L'amour sait mettre un prix plus charmant que la gloire. Regner sur le cœur du héros que j'aime, Regner sur le cœur du héros que j'aime, est le vrai bonheur, est le vrai bonheur, est le bien supreme, est le bien supreme.

**Ô Souverain regnes sur l'Univers, volez de victoire en victoire, aux Lauriers qui vous sont offerts l'amour sait mettre un prix plus charmant que la Gloire, Ô Souverain regnes sur l'Univers, volez de victoire en victoire, aux Lauriers qui vous sont offerts l'amour sait mettre un prix plus charmant que la Gloire, aux Lauriers qui vous sont offerts L'amour sait mettre un prix plus charmant que la gloire, aux Lauriers qui vous sont offerts L'amour sait mettre un prix plus charmant que la Gloire.** (жирным выделен текст, сохранённый в русской редакции, остальное не исполнялось).

## № 32ФР.3 – Вокальная партия с т.176:

Violino I

flute seule

Gloi

Tutti

*pp*

flute seule

Violino I

flute seule

*f*

*f*

*f*

*f*

re.

*p*

*p*

*f*

18

Detailed description: This page contains a musical score for three instruments: Violino I, Gloi, and flute seule. The score is divided into three systems. The first system (measures 9-17) features Violino I and Gloi in the upper staves and Tutti in the lower staff. The second system (measures 18-17) features flute seule in the upper staves and Violino I in the lower staff. The third system (measures 18-18) features flute seule in the upper staves and a vocal line in the lower staff. The vocal line begins with the syllable 're.' and is marked with dynamics *p*, *p*, and *f*. The flute parts include various dynamics and articulations, including accents and slurs. The Violino I part in the second system is marked with *f*. The Tutti part in the first system is marked with *pp*.

**Таблица 3.4. Николя-Мари д'Алейрак (Далейрак) «Аземия» (Azémia ou les sauvages), 1789 – 1790**

№	Французская партитура	№	Русская редакция: Опера Аземия: роль Едоина // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 42-53.
<b>УФР</b>	Ouverture, p. 1 – 12.	<b>УШ</b>	Материалы русской редакции не сохранились
<b>Первое действие</b>			
<b>Сцена первая</b>			
1ФР.1	Edoin. Largetto ma non troppo, p. 13 – 19.	1Ш.1	Л. 43 – 44: «№1 Largetto ma non troppo». Номер записан в оригинальной тональности, но не в теноровом ключе, а в басовом. Видимо, исполнялась баритоном. Номер записан целиком, без купюр. В вокальной партии есть следующие изменения: 1) понижение части ходов на октаву вниз; 2) упрощение мелодии – замена на повторение одного и того же тона; 3) силлабизация тона; 4) добавление ноты на месте паузы; 5) замена силлабики распевом.
1Ш.2	Сопоставление партий в русской редакции и французской оригинальной версии:		

Я лю - бя те - бя о! Дщерь дра - га - я не - ща - стьи всѣ за - бы - ты мной - на семь свѣ - тѣ жи - ву же - ла - я до - ста - вить

Ton a - mour o Fil - le ché - ri - e m'a con - so - lé de tous mes maux - si ton Père aime en - cor la vi - e c'est pour veil -

9  
весь па - кой - да - ста - вить - ахъ - весь па - кой безъ у - жа - са зри - ра - етъ на жи - ли - ще ма - ію - во мнѣ ща - стье счи -

ler à ton re - pos - c'est pour veil - ler a ton re - pos. ma re - trai - te pro - fon - de tu la vois sans ef - froi - je suis pour toi le

18  
та - ешь па - кой мне - весь хра - ня па - кой - ты - мне - па - кой - ты - мне - ты - весь хра - ня па - кой ты весь хра - ня я лю -

mon - de tu l'es au - ssi pour moi tu - l'es - aus - si - seu - le - tu - l'es - aus - si pour moi tu l'es aus - si pour moi ton a -

25  
бя те - бя о! дщерь дра - га - я не - ща - стьи всѣ за - бы - ты мной - на сем свѣ - тѣ жи - ву же - ла - я до - ста - вить весь па -

mour o fil - le ché - ri - e m'a con - so - lé de tous mes maux - si ton père aime en - cor la vi - e c'est pour veil - ler a ton re -

## III.3

32  
 кой - до - ста - вить - ахъ! - весь па - кой ког-даж во - спо - ми-нанъ - я лю - ты на-чнуть тер - зать тер - зать духъ - весь

pos - c'est pour veil - ler a - ton re - pos le sou-ve - nir de mon nau - fra - ge vient - il m'a-gi - ter m'a-gi - ter mal-gré moi

39  
 спѣ - шу въ гъ го - рест - ни ми - ну - ты ста - бой про-гнать всю грусть ма - ю ста - бой про-гнать всю грусть ма - ю а другъ мой А - зе - ме -

pour ra - ni-mer tout mon cou - ra - ge j'ai - me a re - dire près de toi j'ai - me a re - dire près de toi ma fil - le A - zé - mi -

46  
 я Я лю - бя те-бя о! Дщерь дра - га - я не-ща-стыи всѣ за-бы-ты мной - на семь свѣ - тѣ жи-ву же - ла - я до - ста-вить весь па -

a ton a - mour o fil - le ché - ri - e m'a con - so - lé de tous mes maux - si ton Père aime en - cor la vi - e c'est pour veil - ler à ton re -

54  
 кой - да - ста - вить - ахъ - весь па - кой до - ста - вить - ахъ - те - бѣ па - кой те-бѣ па - кой те-бѣ па - кой

2 4  
 pos - c'est pour veil - ler a ton re - pos c'est - pour - veil - ler a ton re - pos a ton re - pos a ton re - pos

<b>Сцена вторая – разговорная</b>			
<b>Сцена третья</b>			
2ФР.1	Allegro commodo. Трио Едоина, Проспера и Аземии, р. 21 – 34.	2Ш.1	Л. 44 – 45об: «Trio allegro con motto». Партия Едоина записана в басовом ключе целиком весь номер, без купюр. Поверх записанного музыкального текста номера наклеена узкая полоска нотной бумаги того же серо-голубого цвета, вертикально через весь номер. На ней написано: «Ненада». Последующие страницы партии перечёркнуты вертикальной линией простым карандашом. В русской редакции номер <b>не исполнялся</b> .
<b>Сцена четвертая</b>			
3ФР.1	Ария Проспера: «Aussitôt que je t’aperçois...», р. 35 – 43.	3Ш.1	Материалы русской редакции не сохранились.
4ФР.1	Дуэт Проспера и Аземии. Andante non troppo: «J’ai peur, je ne sais pas pourquoi...», р. 44 – 54.	4Ш.1	Материалы русской редакции не сохранились.
<b>Сцена пятая</b>			
5ФР.1	Finale. Allegro, р. 56 – 85. Финал первого действия: тт.1-8 – инструмент. вступление, тт.9-31 — Alvar, тт.32-38 — Azémia, тт. 38-42 — Alvar, тт.42-48 — Azémia, тт. 46-56 — Alvar, тт.57-60 — Azémia, тт.60-68 — дуэты Аземии и Фабриса, Аземии и Алвара, тт. 68-74 — Alvar, тт.75-100 — трио Аземия и др., тт.101-119 — хор, тт.120-166 — Edouin и др., тт.166-181 — Prosper и др., тт.181-205 — Edouin и др., тт.206-253 — хор, тт.253-264 — инструментальное заключение.	4Ш.2	Л. 48: «№4 Едоинь. Final». В номере делались купюры. Листок вшит дополнительно. Партия отличается от оригинальной. Записана в басовом ключе в оригинальной тональности.



non, ja - mais, non, non ja - mais! oui, nous vous lais - sons, nous vous lais - sons dans vos fo -

rets, et re-cc - vez nos a-dieux pour ja - mais, il faut la - cher de les pu - nir, il faut la - cher

de les pu - nir ce soir à l'om-bre du mis - tère à l'om-bre du mis - tère nous re-ver-

rons cet-te fil - le si chère oui, nous vous lais - sons, nous vous lais - sons dans vos fo -

rets, et re-cc - vez nos a-dieux pour ja - mais, nous vous lais - sons, nous vous lais - sons dans vos fo -

rets, et re-cc - vez nos u-dieux pour ja - mais, et re-cc - vez nos a-dieux pour ja - mais, et re-cc -

vez nos a-dieux pour ja - mais, oui pour ja - mais, oui pour ja - mais.

120

ma fil-le O ciel qu'ai-je vu? ar - re - te jeun hom-me, qui que tu sois ar -

re - te sois plus pru - dent, point de cour - roux, de lout, tu re - ponds sur ta te-le Mon - sieur dai -

gnez Mon - sieur dai - gnez m'en - ten - dre le lu - zurd con - duit i - ci mes pus je

m'of-frois de la ren - dre à de plus doux cli - mats. Mon - sier, dai-gnez m'en - ten-dre je

m'of-frois de la ren-dre a de - plus - doux cli - mats. qui lui! mon ag-res - seur!

**Allegro con moto**

13

non, non ja - mais ne l'es - pe-rez ja - mais, non, non vas fuis coeur bar -

bu - re é-loi-gne toi tu dois rou - gir d'une aus - si du-re loi. O mon a - mi, nous dé-su - nir! non,

35 **Иванъ**

Ах ма - я ты дочь лю - бель-на Я - рость всерд-це а-шу - шаю ктобъ вы ни бы-ли па - что дерь-ни

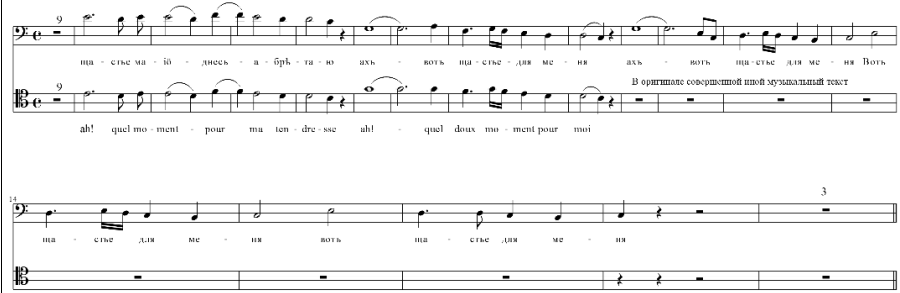

нашь такъ а-скаръ - биятъ вы зна-дъ-и ... я радъ и сна-дъ - бы же - даю наз-ми е - ю с-но ме -

ваз-ми е - ю е-во ме - ня нашь разъ-лу - чать ахъ не раз - лу - чусь я снимъ не раз - лу - чусь я ни - ка - гда ах

ставъ-те нашь на вѣкъ ахъ а - ставъ-те нашь на вѣкъ а - ставъ-те нашь на вѣкъ па - ла будь-те вѣч-на нашь па - ла-будъ-те



на нашь за - будъ-те вѣч-на нашь за - будъ-те вѣч-на нашь за - будъ-те вѣч-на нашь за - будъ-те вѣч-на вѣч-на нашь



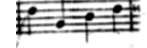
<b>Второе действие</b>			
<b>Сцена первая – разговорная</b>			
<b>Сцена вторая</b>			
6ФР.1	Акинсон. Allegro assai, p. 86 – 87. Andante un poco Lento: «Ciel ! o Ciel !», p. 87 – 96.	5Ш.1	Материалы русской редакции не сохранились.
<b>Сцена третья – разговорная</b>			
<b>Сцена четвертая</b>			
7ФР.1	Allegro – ансамблевый номер Акинсон, его Офицер, Фабрис, несколько матросов, p. 97 – 107.	7Ш.1	Материалы русской редакции не сохранились. Вероятно, в русской редакции номер <b>не исполнялся</b> .
<b>Сцена пятая – разговорная</b>			
<b>Сцена шестая</b>			
8ФР.1	Дуэт Едоина и Проспера. Allegretto : «Il est bien tard...», p. 109 – 121.	7Ш.2	Л. 46об - 47об: партия записана полностью в басовом ключе с русской подтекстовкой. Затем страницы перечёркнуты вертикальной линией простым карандашом. На последней странице поверх такой черты наклеена вертикальная полоса бумаги, как в №2, на которой написано: «Ненада». В русской редакции номер <b>не исполнялся</b> .
<b>Сцены седьмая и восьмая – разговорные</b>			
<b>Сцена девятая</b>			
9ФР.1	Дуэт Проспера и Аземии. Andante, p. 123 – 132.	6Ш.1	Материалы русской редакции не сохранились.
<b>Сцены десятая, одиннадцатая, двенадцатая и тринадцатая – разговорные</b>			
<b>Сцена четырнадцатая</b>			
10ФР.1	Трио Едоина, Проспера и Акинсона. Allegro, p. 136 – 152.	7Ш.3	Л. 49-51: в партии записан как «№7». Начало совпадает с французским оригиналом. Есть октавное понижение. Характер подтекстовки сохранён. После т. 17 сделана купюра. Дописано продолжение фрагмента. Все речитативные сцены заменены «речами».

			
10ФР.2		7Ш.4	Хоровое заключение номера после купюры и замены речитативов речами сходно с оригиналом.
<b>Третье действие</b>			
<b>Сцена первая</b>			
11ФР.1	Альвар. Allegro Maestoso, p. 153 – 167.	8Ш.1	Материалы русской редакции не сохранились.
<b>Сцена вторая – разговорная</b>			
<b>Сцена третья</b>			
12ФР.1	Фабрис. Allegretto, p. 168 – 172.	9Ш.1	Материалы русской редакции не сохранились.
<b>Сцена четвертая</b>			
13ФР.1	Фабрис с хором дикарей. Allegro con moto, p. 172 – 184.	10Ш.1	Материалы русской редакции не сохранились.

		<b>Сцены пятая, шестая, седьмая и восьмая – разговорные</b>	
		<b>Сцена девятая</b>	
14ФР.1	Ансамбль. Andantino, p. 186 – 202.	11Ш.1	Л. 51: первоначальный №14 перечёркнут – написано другими чернилами: «№11». Партия Едоина в ансамбле совпадает с оригинальной за исключением заключительных тактов. Выполнена правка русской подтекстовки в ходе репетиций: первоначальная: Зреть насъ вщастъ-е тщит-ся а томъ... исправленная: Зреть вщастъ-е насъ же-ла-еть всехъ.
15ФР.1	Финальный хор. Allegro, p. 204 - 211	12Ш.1	Л. 51об: Сначала записан с русской подтекстовкой под №15, затем вертикально заклеен полосой бумаги.
12Ш.2	Л. 52: после перечёркнутого фрагмента подклеен лист: «№12 Сого Едоинъ» – иной музыкальный текст с той же подтекстовкой. Сохранена тональность <i>D-dur</i> , но размер и мелодический рисунок – иные. Вероятно, заключительный хор написан специально для постановки в театре графов Шереметевых.		
<b>Едоинъ // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 186-189.</b>			
12Ш.3	Партия Едоина – иной вариант заключительного номера: в тональности <i>B-dur</i> и с исправленным вариантом подтекстовки: «Насталь для насъ блаженной часъ...».		

Таблица 3.5. Пьер-Александр Монсиньи «Роза и Колась» (Rose et Colas)

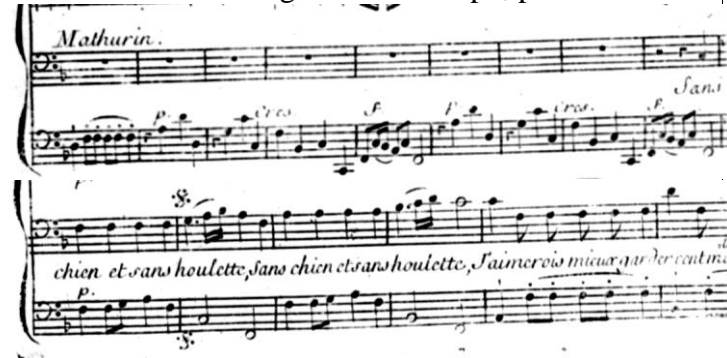
№	Французское издание 1774 года	Русская редакция	
		Репетитор: Opera Rose et Colas // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 832. 108 л.	
		Партия <i>Contro Basso</i> : Опера Розекола: <i>Contro Basso</i> // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 1-15.	Партия второй скрипки: Опера Розекола: <i>Violino Secondo</i> // ФПИ ММУО. ПИ-50 / КП-10154. 16 л. Партия второго гобоя: Опера Розе Кола: <i>Oboe Secondo</i> // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 16-19.
<b>Увертюра</b>			
	<p>Ouverture. Presto ma non troppo, p. 1 – 10.</p> <p>Увертюра т.18. В партии контрабаса (последний такт в примере) целая нота.</p> 	<p>В репетиторе отсутствует</p> <p>В партии записаны четыре четверти:</p> 	
		<p>Партия второй скрипки: Совпадает с партией французского оригинала.</p> <p>Партия второго гобоя: Совпадает с оригинальной</p>	
<b>Сцена первая</b>			
1ФР.1	Роза. Ariette Amorososo Dolce, p. 11 – 19.	1Ш.1	<p>В репетиторе есть три варианта № 1:</p> <p>Л. 1 – 4об: в транспонированном виде на тон вверх,</p> <p>Л. 5об – 8об: в оригинальной тональности,</p> <p>Л. 9 – 12об: в транспонированном виде на два тона вверх.</p> <p>За исключением разных тональностей во всем остальном все три варианта номера одинаковы. Правки в музыкальный текст по сравнению с оригиналом не вносилось. В том числе сохранён характер подтекстовки. Весь музыкальный текст записан чернилами одного, орешкового цвета, а подтекстовка выполнена чернилами другого цвета – черными.</p>
		1Ш.2	Поверх первоначального
		1Ш.3	Три варианта:

		<p>листа наклеен новый. Музыкальный текст транспонирован на два тона (б.3) вверх, то есть оригинальная тональность <i>F-dur</i> изменена на <i>A-dur</i>. Номер транспонирован целиком, без купюр.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Совпадает с оригиналом;</li> <li>2) Музыкальный текст транспонирован на тон (б.2) вверх, то есть оригинальная тональность <i>F-dur</i> изменена на <i>G-dur</i>;</li> <li>3) Музыкальный текст транспонирован на два тона (б.3) вверх, то есть оригинальная тональность <i>F-dur</i> изменена на <i>A-dur</i>.</li> </ol> <p>Номер транспонирован целиком, без купюр.</p>
<b>Сцена вторая</b>			
2ФР.1	<p>La Mère Bobie. Ariette. Allegro ma non troppo, p. 20 – 24.</p> <p>p. 23:</p> 	<p>2Ш.1</p> <p>Л. 13 – 16: в репетиторе музыкальному тексту номера предшествует кустода «в ней ночуешь «Да»» В русской редакции номер значится как Агя.</p> <p>Л. 13: перед вокальной строкой на полях написано: «Боби / Арина» [Яхонтова (Калмыкова) Ирина].</p> <p>Номер записан в оригинальной тональности. Характер оригинальной подтекстовки сохранён во всём номере.</p> <p>Изначально музыкальный текст номера был точно скопирован с оригинальной партитуры.</p> <p>Затем исправлена ошибка, которая есть в оригинальной партитуре на с. 23 (начало третьей части номера):</p> <p>Ход  в вокальной партии исправлен на , как в дублирующей партии первой скрипки. Первоначальная нота срезана лезвием, а исправленная написана рядом чернилами другого цвета.</p>	<p>2Ш.2</p> <p>Совпадает с оригинальной партией, но не все штрихи указаны.</p>

## Сцены третья и четвертая – разговорные

## Сцена пятая

3ФР.1 Ariette Mathurin. Allegro ma non troppo, p. 25 – 32.



Mathurin.  
chien et sans houlette, sans chien et sans houlette, J'aimerois mieux garder cent ma

3Ш.1 Л.16об – 20: «Aria Матюринъ». Кустода: «Когда что надобно».

Сохранена оригинальная тональность.

В оригинале вокальная партия записана в басовом ключе. В репетиторе – в скрипичном, как и все другие вокальные партии оперы. Характер подтекстовки

совпадает с оригиналом во всём номере.



Безъ са-бакъ со-гла-шу-ся безъ

## Сцена шестая и седьмая – разговорные

## Сцена восьмая

4ФР.1 Pierre Le Roux. Chanson. Allegretto, p. 37 – 40.



CHANSON.  
Avez-vous connu Jeannette? Avez-vous connu Jean

4Ш.1 Л. 20об – 22: «Chanson Пйеръ». Кустода: «Вотъ не выше этого».

В русской редакции сохранена тональность оригинала. Вокальная партия записана не в теноровом ключе, как в оригинале, а в скрипичном. Характер подтекстовки сохранён.

В репетиторе поверх первоначального музыкального текста, записанного чернилами, простым карандашом добавлены знаки реприз:

1) Знак



перед первым тактом, и после последнего такта «da sarò...»;

2) жирные точки перед тактовыми чертами финального такта;

3) Знак  $\text{\$}$  перед и после последней фразы у певца:

Кто же тому у-дя-вят-ся Ра-зумъ лю-бо-вью ѓ-стря-т-ся  
/ Sont trois bons maîtres d'école

5ФР.1	Mathurin. Chanson. Moderato, p. 41 – 43.	5Ш.1	Л. 22об – 23об: «Aria Григория / Матюринъ». [Григория Ямпольского] Кустода: «Нѣ какъ незнать // паслушай самъ//». В русской редакции тональность номера, как в оригинале. Вокальная партия записана не в басовом ключе, а в скрипичном. Характер подтекстовки сохранён. В инструментальных партиях отличий от оригинала нет.
<b>Сцена девятая</b>			
6ФР.1	Mathurin, Pierre Le Roux. Duo. Allegro ma non troppo, p. 45 – 63.	6Ш.1	Л. 23об - 30об: Allegro ma non troppo Duo «Пьеръ Матюринъ». Кустода: «о уменя еще ... ..». В репетиторе все вокальные партии записаны в скрипичном ключе, тогда как в оригинале в теноровом и басовом. В остальном музыкальный текст номера совпадает с оригинальным. Тональность оригинальная. Характер подтекстовки сохранён, как в оригинале.
7ФР.1	Fuga. Trio Rose, Mathurin, Pierre Le Roux, p. 64 – 78. В оригинальной партитуре, хранящейся в BNF, в номере есть большая купюра. Видимо, так исполнялся номер во французских постановках. Она начинается на p. 68:	7Ш.1	Л. 31 – 43: Trio Presto Роза Пьеръ Матюринъ fuga Все вокальные партии записаны в скрипичном ключе. В остальном музыкальный текст совпадает с напечатанным во французской партитуре. Характер подтекстовки сохранён. Следов купюры в репетиторе нет.
			7Ш.2



Musical score for piano and voice. The piano part features a complex texture with multiple staves. The vocal line includes the lyrics: "Il se pour quoi tout se courroux pourquoi vous met tu sor-tir... Bien... bien... bien...". The score includes dynamic markings such as *très f.* and *p*.

7ФР.2 Первый вариант купюры до р. 72:

Musical score for piano and voice, showing a section with lyrics: "tir... le creux que de mille coups que le chante, rien... tir... en creux comme...". The score includes dynamic markings such as *p* and *très f.*.

В окончательном варианте, видимо, сделана купюра до р. 75:

Musical score for piano and voice, showing a section with lyrics: "ditos moi donc... mais... de ma porte...". The score includes dynamic markings such as *p* and *très f.*.

## Сцена десятая – разговорная

## Сцена одиннадцатая

8ФР.1 Роза. Ariette. Allegretto, p. 79 – 84.



8Ш.1 Л. 44 – 52: Aria Allegretto Роза  
 Кустода: «припрѣ двери назамокъ»  
 Сначала номер был записан в тональности оригинала. Затем в транспонированном виде на тон выше.  
 Первая страница в транспонированном виде наклеена поверх первоначальной в оригинальной тональности. Остальные листы номера в транспонированном виде подшиты перед последующими листами в оригинальной тональности (Л. 45 – 48), сшитыми между собой (Л. 49 – 52). Переплёт перед оригинальной тональностью разорван, плохо держится на одной холщовой нити.  
 За исключением транспонирования на тон вверх в остальном музыкальный текст совпадает с оригинальным.  
 Характер подтекстовки сохранён как в оригинале.  
 Во время репетиций выполнена небольшая правка подтекстовки: «хотя ахъ» заменено на «ахъ ахъ ахъ».

8Ш.2 Номер транспонирован целиком, без купюр, на тон вверх (б.2), т. е. оригинальная тональность *B-dur* изменена на *C-dur*.




8Ш.3 Есть два варианта:  
 1) Как в оригинале;  
 2) Музыкальный текст транспонирован на тон вверх (б.2), т. е. оригинальная тональность *B-dur* изменена на *C-dur*.

## Сцена двенадцатая

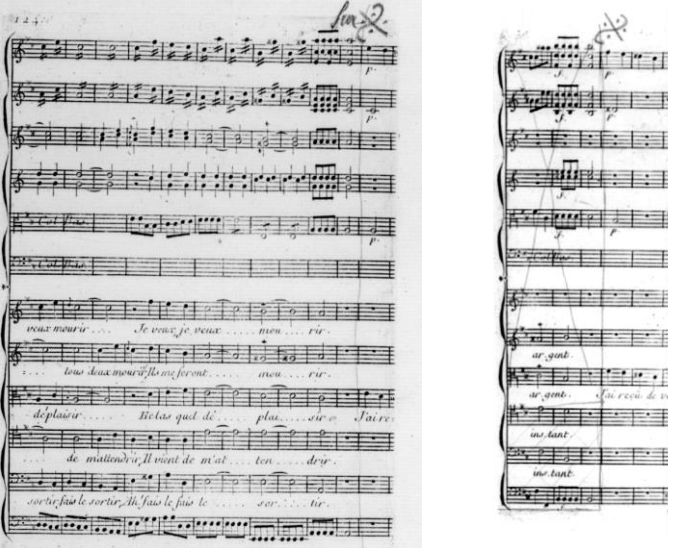
9ФР.1 Колас. Ariette. Rondo Amoroso, p. 85 – 90.

Купюра на p. 87 – 89:

9Ш.1 Л. 53 – 55, 56 – 58: Андрей [Новиков] Aria amoroso Rondeau  
 Кустода: «чтожь нужды».  
 Сначала идут листы с номером в транспонированном виде на тон вверх (Л. 53 – 55).  
 Номер воспроизведен целиком, без купюр, которые есть во французской партитуре.

		<p>Характер подтекстовки сохранён как в оригинале.          Вокальная партия записана в скрипичном ключе.          Л. 54об: в транспонированном варианте изменён один ход – перенесён на терцию вниз.          В репетиторе в скрипичном ключе в транспонированном виде ход вместо:</p> <div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;">  <div style="margin: 0 10px;">выглядит как:</div>  </div> <p>Л. 56 – 58: После листов номера в транспонированном виде следуют листы с номером в оригинальной тональности.</p>	
		<p>9Ш.2 Номер транспонирован целиком, без купюр, на тон вверх (б.2), то есть оригинальная тональность <i>G-dur</i> изменена на <i>A-dur</i>.</p>	<p>9Ш.3 Есть два варианта:          1) Совпадает с оригинальной партией. Перечёркнут чернилами крест-накрест. Потом сверху карандашом написано: «нада играть».          2) Музыкальный текст транспонирован на тон вверх (б.2), то есть оригинальная тональность <i>G-dur</i> изменена на <i>A-dur</i>. Купюр в номере нет.</p>
10ФР.1	Роза и Колас. Duo. Amoroso, p. 91 – 99.	10Ш.1	<p>Л. 58об – 64: Duo amoroso          Роза Колась          Параша [Прасковья Жемчугова] Андрей [Новиков]          Кустода: «конечно несносно даподй»          Номер дан в оригинальной тональности.          Все вокальные партии записаны в скрипичном ключе.          В остальном музыкальный текст номера сходен с оригинальным.</p>

			Характер подтекстовки сохранён.	
<b>Сцена тринадцатая</b>				
11ФР.1	Mathurin. Ariette. Andante un poco Allegro, p. 100 – 104.	11Ш.1	Л. 64об – 67об: «Aria Матюрин». Andante un poco allegro. Кустода: «Боже мой». Номер приведён в оригинальной тональности. Вокальная партия записана в скрипичном ключе. В остальном музыкальный текст совпадает с оригиналом. Характер подтекстовки сохранён.	
12ФР.1	Роза. Vaudeville, p. 106 – 107. В оригинале номер исполняется Розой. Она поет три куплета. Их текст приведен в партитуре после музыкального номера.	12Ш.1	Л. 68 – 70: «Vadavile». Вверху первого листа написано: «Параша онай водевиль Должна петь 3 раза» [текст второго и третьего куплетов не приведён]. На полях перед вокальной строчкой написано: «Роза». Л. 68: музыкальный текст записан в оригинальной тональности. Характер подтекстовки совпадает с оригинальной. Затем следуют листы номера в транспонированном виде на тон вверх: Л. 69об – 70: №12 allegro Роза Кустода: «Заснем покрепче» Кроме транспозиции музыкального текста на тон вверх других отличий от оригинала нет. Характер подтекстовки совпадает с оригинальной.	
		12Ш.2	Номер транспонирован целиком, без купюр, на тон вверх (б.2), то есть оригинальная тональность <i>G-dur</i> изменена на <i>A-dur</i> .	12Ш.3
<b>Сцена четырнадцатая – разговорная</b>				
<b>Сцена пятнадцатая</b>				

<p>13ФР.1</p> <p>13ФР.2</p>	<p>Quinque. Presto, p. 113 – 146.</p> <p>Во время французских постановок, видимо, делалась купюра после тт.134 (с тт.135 до тт.210):</p> 	<p>13Ш.1</p> <p>Л. 71 – 102: Presto Квинтет. Кустода: «меня (поет горестно)». На первом листе вокальная строчка подписана: «Матюрянь». Все вокальные партии (Роза, Бобя, Колась, Петръ, Матюрянь) записаны в скрипичном ключе. В остальном музыкальный текст совпадает с оригиналом. Характер подтекстовки сохранён. Следов купюр в редакции нет.</p>	<p>13Ш.2</p> <p>Партия второй скрипки и партия второго гобоя: Совпадают с оригиналом. Номер исполнялся целиком, без купюр.</p>
<p><b>Сцена шестнадцатая – разговорная</b></p>			
<p><b>Сцена семнадцатая и последняя</b></p>			
<p>14ФР.1</p>	<p>Vaudeville, p. 147 – 148.</p>	<p>14Ш.1</p> <p>Л. 102 – 107: Vadaville «Refrain a grand Chour» [припев исполняется большим хором]. 1 куплетъ – Боби 2 – Колась 3 – Роза 4 – Петръ 5 – Матюрянь Роза // Послѣцаит в друзья мои// В номере подписан текст куплета Розы. Характер подтекстовки совпадает с оригиналом. Номер записан в оригинальной тональности без изменений музыкального текста. Л. 108: После «Refrain» подшит листок с текстом куплетов и заключительного Хора: «Должно всѣмъ слушать Гласть природы // С...еялись Законъ Ея».</p>	

**Таблицы 4.1 – 4.4. Шереметевские версии опер Андре Гретри**

Таблица 4.1. Сопоставление текстов либретто оперы «Браки самнитян» разных редакций

«+» – совпадает с текстом французского либретто 1776 года

Либретто 1776 года	Партитура 1776 г.	Либретто 1782 года	Переводное либретто 1785 года	Рукописная русская редакция партитуры
<b>Действие первое</b>				
Описание того, как выглядит сцена при подъеме занавеса	+	+	Сокращенное описание	Материалы не сохранились
	<b>Увертюра</b>			
<b>Сцена первая</b>				
Диалог Агатиса и Парменона	+	Стихотворный диалог Агатиса и Парменона	Прозаический перевод стихотворного диалога Агапия (Агатиса) и Парменона	Текст либретто сохранён с мелкой правкой  Другой вариант текста клеился на бумажных полосках, утраченных
<b>Ариетта Парменона</b> « <i>Quelle âme peut brûler...</i> »	+	<b>Ариетты нет</b>	<b>Ария Парменона</b> « <i>Кто может тлеть...</i> »	
Диалог Агатиса и Парменона	+	Продолжение стихотворного диалога Агатиса и Парменона	Прозаический перевод стихотворного диалога Агапия и Парменона	
<b>Дуэт Агатиса и Парменона</b> « <i>C'est en ces lieux...</i> »	+	+	<b>Дуэт Агапия и Парменона</b> « <i>На сихь...</i> »	
Реплика Парменона	+	Расширенная реплика Парменона в стихах	Прозаический перевод стихотворной реплики Парменона	
<b>Сцена вторая</b>				
Диалог Евмена и Агатиса	+	Стихотворный диалог Евмена и Агатиса	Прозаический перевод стихотворного диалога Евмена и Агапия	Текст первой половины арии правился, бумажные полоски отклеились
<b>Ариетта Агатиса</b> « <i>Quand mon coeur vole...</i> »	+	+	<b>Ария Агапия</b> « <i>Бъгу теперь...</i> »	
Диалог Евмена и Агатиса	+	Стихотворный диалог Евмена и Агатиса	Прозаический перевод стихотворного диалога Евмена и Агапия	

Дуэт Евмена и Агатиса « <b>D'une Nymphe...</b> »	+	+	Дуэт Евмена и Агапия « <b>На Нимфинь стань ея походить...</b> »	Материал не сохранился
Диалог Евмена и Агатиса	+	Сокращенный диалог Агатиса и Евмена в стихах	Прозаический перевод стихотворного диалога Агапия и Евмена	
Ариетта Евмена « <b>Au cri de la nature...</b> »	+	<b>Ариетты нет</b>	<b>Ариетты нет</b>	
Диалог Евмена и Агатиса	+	Продолжение стихотворного диалога Агатиса и Евмена	Прозаический перевод стихотворного диалога Агапия и Евмена	
<b>Сцена третья</b>				
Диалог Цефалиды и Еффилии	+	Реплик нет	Реплик нет	Текст правился, бумажные полоски отклеились
<b>Квартет Агатиса, Евмена, Еффилии и Цефалиды «Je la vois...»</b>	+	+	<b>Квартет Агапия, Евмена, Цефалиды и Еффилии «Вотъ здѣсь она...»</b>	
Реплика Агатиса	+	Реплика Агатиса в стихах	Прозаический перевод стих. реплики Агапия Добавлена мизансцена: реплика Цефалиды и <b>Ария Цефалиды «Приятно время протекает...»</b>	
<b>Сцена четвертая</b>				
Диалог Цефалиды и Еффилии	+	Стихотворный диалог Цефалиды и Еффилии	Прозаический перевод стихотворного диалога Цефалиды и Еффилии	Материал не сохранился
<b>Ариетта Цефалиды « Mon Amant a la noble...»</b>	+	+	<b>Ария Еффилии «Онъ смѣль и благородень...»</b>	



Диалог Цефалиды и Еффибии	+	Стихотворный диалог Цефалиды и Еффибии	Прозаический перевод стихотворного диалога Цефалиды и Еффибии	
<b>Сцена пятая</b>				
Диалог Еффибии и Елианы	+	Реплик нет Сцена диалога заменена на Хор юных самниток «C'est à vous... »	Реплик нет <b>Хорь юных самнитянокъ «Вамъ днешній часъ...»</b>	Текст совпадает
<b>Сцена шестая</b>		<b>Сцена шестая</b>		
Старейшина, Агатис, Евмен, Парменон, Генерал – разговорные реплики	+ между репликами кратк. инструментал. фрагменты	Разговорные реплики Генерала, Агатиса, Евмена  <b>Евмена «Au cri de la nature...»</b> из второй сцены первого действия <b>Хор воинов «Trompette guerrière...»</b>	Прозаический перевод стихотворных реплик Военачальника, Агапия и Евмена <b>Ария Евмена «Природы глась вѣщаетъ...»</b> <b>Хор воинов «Хотя всѣмъ трубный гласъ...»</b>	Материал не сохранился  Текст совпадает
<b>Ариетта (дуэт) Агатиса и Парменона «Trompette guerrière...»</b>	+			
<b>Марш воинов</b>	+			
<b>Сцена седьмая</b>				
Реплика Еффибии <b>Хор юных самниток «Dieu d'Amour»</b> Конец первого действия	+	Стихотворная реплика Еффибии из седьмой сцены первого действия <b>Хор юных самниток «Dieu d'Amour...»</b> Конец первого действия	Прозаический перевод стихотворной реплики Еффибии <b>Хор юных самнитянок «О Богъ любви...»</b> Конец первого действия	Первое четверостишие совпадает; второе четверостишие правило, бумажная полоска не сохранилась
<b>Действие второе</b>				
<b>Сцена первая</b>				
<b>Облигатный речитатив Елианы « Où vais-je... »</b>	+	+	<b>Речитатив Елианы «Куда иду...»</b>	Речитатив сокращён и изменён
	+	+		

Ария Елианы « <b>O sort ! Par tes noires fureurs...</b> » Реплика Елианы	+	Стихотворная реплика Елианы	<b>Ария Елианы «О участь! что меня...»</b> Прозаический перевод стих. реплики Елианы	Текст отредактирован и не весь совпадает с печатным
<b>Сцена вторая</b>				
Диалог Елианы и Цефалиды	+	Стихотворный диалог Елианы и Цефалиды	Прозаический перевод стихотворного диалога Цефалиды и Елианы	После первых трех предложений («чтобы слушать твои упреки») реплика Цефалиды добавлена <b>Новая ария Цефалиды «Места для нас приятны...»</b>
Дуэт Цефалиды и Елианы « <b>Eliane ! que m'as-tu dit? »</b>	+	+	<b>Дуэт Цефалиды и Елианы «Что ты теперь сказала...»</b>	Материал не сохранился
Диалог Елианы и Цефалиды	+	Стихотворный диалог Елианы и Цефалиды	Прозаический перевод стихотворного диалога Цефалиды и Елианы	
<b>Сцена третья</b>				
Монолог Еффиции <b>Водевиль: Самнитка – Еффиция – Девочка – Цефалида – Елиана</b>	+	Монолога нет В первом куплете <b>Еффиции</b> другой текст, затем <b>Самнитка – Девочка – Цефалида – Елиана</b> без изменений	Монолога нет <b>Водевиль: Еффиция</b> (перевод текста 1782 г.) – <b>Самнитянка – Девочка – Цефалида – Елиана</b>	Куплеты только второй (Самнитянки) и четвертый (Цефалиды), текст в них совпадает с печатным
Диалог Еффиции и Елианы	+	Стихотворный диалог Еффиции и Елианы	Перевод стих. диалога Еффиции и Елианы	После третьей реплики Еффиции, заканчивающейся словами «носить самага Юпитера» добавлена <b>Новая ария Еффиции «Любовью она пылает...»</b>

Ариетта Елианы « O toi que j'aime...», Еффимия и хор « Retirez-vous...»	+	+	Корифе вместе с Хором «О! ты, кого нельзя забыть...»	Текст совпадает
<b>Сцена четвертая</b>				
Диалог Цефалиды и Еффимии	+	Диалог Цефалиды и Еффимии в стихах, с сокращением реплик Еффимии	Прозаический перевод стихотворного диалога Еффимии и Цефалиды	
<b>Сцена пятая</b>				
Диалог Евмена и Агатиса	+	Диалога нет Сцена изменена на Обращение Евмена к Воину	Диалога нет Обращения Евмена к Воину нет Введена новая сцена пленения Евмена, также добавлены новые реплики Евмена и Еффимии, отсутствующие во французских версиях	
<b>Сцена шестая</b>				
Реплика Агатиса	+	Реплики Агатиса нет	Введена сцена освобождения Евмена Агапием Перевод прозаического диалога Евмена и Агапия из пятой сцены II д. по либретто 1776 г. Перевод прозаической реплики Агапия по либретто 1776 года	Текст правился, бумажные полоски отклеились
Ариетта Агатиса «Soldats, l'Honneur vous rappelle... »	+	Ариетты Агатиса нет	<b>Ария Агапия «Почто вы всё бѣжите...»</b> редакции 1776 года	
Реплика Евмена		Реплики Евмена нет	Реплику Евмена произносит Цефалида	

Конец второго действия		Новая сцена: стихотворный диалог Еффиции и Евмена <b>Ариетта Евмена «Dans les airs...»</b> из шестой сцены третьего действия партитурной редакции 1776 г. <b>Хор самниток с участием Цефалиды, Еффиции и Евмена « Si nos vœux...»</b>		
	<b>Сцена седьмая</b>			
	Реплика Евмена	Реплики Евмена нет  Стихотворный диалог Воина и Евмена с сообщением о победе самнитян, одержанной благодаря храбрости Агатиса. <b>Хор, Евмен, Цефалида, Еффиция «Trop heureux père...»</b>	Реплик нет <b>Хор «Вась, Боги, умоляемь...»</b> из шестой сцены второго действия по либретто 1782 года Добавлена новая реплика нового персонажа, Жреца Повтор <b>Хора «Вась, Боги, умоляемь...»</b> Введено радостное восклицание за сценой Добавлен новый <b>Хор «Побьду одержали...»</b> Нет  Нет	Текст совпадает        Текст совпадает
	<b>Сцена восьмая</b>	Конец второго действия	<b>Сцена восьмая</b>	

	Диалог Еффилии, Евмена и Цефалиды		Диалога Еффилии, Евмена, Цефалиды нет Новая сцена с <b>Речитативом Воина</b> <b>«Ужь щастливы</b> <b>дни...»</b> и <b>Арией Воина</b> <b>«Супротивника намь</b> <b>нѣтъ...»</b> Прозаический перевод стихотворного диалога Воина и Евмена из седьмой сцены второго действия по либретто 1782 года <b>Хор, Евмен, Цефалида,</b> <b>Еффилия</b> « <b>Я</b> <b>щастливой отецъ...»</b> из редакции 1782 года  Конец второго действия	Материалы не сохранились  Текст совпадает
	<b>Сцена девятая</b>			
	Диалог Воина и Евмена, в котором сообщается о гибели Агатиса			
	<b>Сцена десятая</b>			
	Диалог Евмена и Цефалиды <b>Трио Цефалиды,</b> <b>Еффилии и Евмена</b> <b>«Malheureux Père...»</b>			
<b>Действие третье</b>				
<b>Сцена первая</b>				
<b>Ариетта Цефалиды</b> « <b>Dieu</b> <b>d'Amour...»</b>	+	Нет	Нет	
<b>Сцена вторая</b>				
Диалог Еффилии и Цефалиды	+	Нет	Нет	
<b>Ариетта Еффилии</b> <b>«L'Amour folatre...»</b>	+	Нет	Нет	

Диалог Еффилии и Цефалиды	+	Нет	Нет	
<b>Сцена третья</b>				
Монолог Цефалиды	+	Нет	Нет	
<b>Сцена четвертая</b>		<b>Сцена первая</b>		
Монолог Старейшины	+	Введен новый Хор « <b>Honneur à nos Guerriers!</b> » Переделан на стихотворный диалог Генерала и Евмена	Хор « <b>Прославим Ратниковъ...</b> » Прозаический перевод стихотворного диалога Военачальника и Евмена	Материал не сохранился
<b>Сцена пятая</b>		<b>Сцена вторая</b>		
Монолог Старейшины	+	Переделан на стихотворный диалог Евмена и Генерала с добавлением реплики Еффилии	После прозаического перевода первой стихотворной реплики Евмена вставлена <b>Ария Парменона «Боже любви...»</b> Прозаический перевод стихотворного диалога Военачальника и Евмена, реплики Еффилии	Материал не сохранился
<b>Сцена шестая</b>		<b>Сцена третья</b>		
Диалог Старейшины и Евмена	+	Переделан в стихотворный диалог Генерала и Евмена	Прозаический перевод стихотворного диалога Военачальника и Евмена Нет	Материал не сохранился
Нет <b>Хор « Agathis...»</b> Диалог Агатиса, Старейшины, Парменона и Евмена	<b>Ария Евмена « Dans les airs...» с Хором «Agathis...»</b> +	Нет <b>Хор « Agathis...»</b> Переделан в стихотворный диалог Агатиса, Генерала, Парменона и Евмена	<b>Хор «Агапю за добрыя дѣла...»</b> Прозаический перевод стихотворных реплик	


<p>Дуэт Агатиса и Парменона «<b>Ami, quell moment...</b>»</p> <p>Реплики Агатиса, Старейшины, Парменона, Еффимии</p>	<p style="text-align: center;">+</p> <p style="text-align: center;">+</p>	<p style="text-align: center;">+</p> <p>Стихотворные реплики Агатиса, Генерала, Парменона, Еффимии,</p> <p>Добавлен монолог Цефалиды</p>	<p>Агапия, Военачальника, Парменона и Евмена</p> <p><b>Дуэт Агапия и Парменона «Какое время...»</b></p> <p>Прозаический перевод стихотворных реплик Агапия, Военачальника, Парменона, Еффимии</p> <p>Прозаический перевод монолога Цефалиды</p>	<p>Материал не сохранился</p>
<b>Сцена седьмая</b>		<b>Сцена VI и последняя</b>		
<p>Диалог Елианы, Парменона, Генерала</p> <p><b>Ариетта Елианы « Les traits qui volent...»</b></p> <p>Реплики Старейшины и Евмена</p> <p><b>Заключительный хор « Que de plaisirs...»</b></p>	<p style="text-align: center;">+</p> <p style="text-align: center;">+</p> <p style="text-align: center;">+</p> <p style="text-align: center;">+</p>	<p>Диалог Елианы и Генерала в стихах</p> <p style="text-align: center;">+</p> <p>Диалог Генерала и Елианы в стихах</p> <p style="text-align: center;">+</p>	<p>Прозаический перевод стихотворного диалога Елианы и Военачальн.</p> <p><b>Ария Елианы «Какъ стрѣлы надъ головой лѣтали...»</b></p> <p>Прозаический перевод стихотворного диалога Военачальн. и Елианы</p> <p>Вставлена новая мизансцена:</p> <p><b>Акомпанируемый речитатив «Я больше сердцемъ не владѣю...» и Квартет «Утехъ моихъ...» Парменона, Елианы, Агапия и Цефалиды</b></p> <p>Добавлены реплики Еффимии и Военачальника</p> <p><b>Заключительный хор «О радость...»</b></p>	<p>Материал не сохранился</p> <p>Материал не сохранился</p> <p>Материал не сохранился</p>
<b>Конец</b>				

Таблица 4.2. Музыкальные номера шереметевской редакции оперы «Браки самнитянь»

№ сцены и действия согласно оригиналу	Музыкальный номер в оригинальной французской партитуре 1776 года издания	Музыкальный номер в русской редакции; в виде так называемого «репетитора» (Р) или «партитуры» (П)	Нумерация в шереметевской редакции
	Увертюра	В имеющихся материалах не сохранилась	
<b>ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ</b>			
Д.1. Сц.1	Ариетта Парменона Дуэт Агатиса (Агапия) и Парменона	Ария Парменона есть, но с другим музыкальным текстом (П) Такой же (Р)	№ 1 № 2
Д.1. Сц.2	Ариетта Агатиса Дуэт Агатиса и Евмена Ариетта Евмена	Такая же (Р) В имеющихся материалах номер не сохранился В имеющихся материалах номер не сохранился	№ 3
Д.1. Сц.3	Квартет Агатиса, Евмена, Цефалиды и Еффибии	Такой же (Р) Введена новая Ария Цефалиды «Приятно время протекает...», музыкальный текст, как и текст либретто, к этому номеру отличается от французской оригинальной ариетты Цефалиды из следующей сцены (Р)	№ 4 № 5
Д.1. Сц.4	Ариетта Цефалиды	Удалена Добавленная новая ария Еффибии на текст либретто удаленной ариетты Цефалиды; в имеющихся материалах не сохранилась	
Д.1. Сц.5	Разговорная сцена	Новый хор (Р)	№ 6
Д.1. Сц.6	Разговорная мизансцена Ариетта (унисонный дуэт) Агапия и Парменона и военный марш Хор	Ария Евмена из второй сцены первого действия французского оригинала в имеющихся материалах не сохранилась Хор такой же как французская ариетта и военный марш (Р) Такой же (Р)	№ 9 ? № 9, №10 ?
<b>ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ</b>			
Д.2. Сц.1	Акомпанируемый речитатив и ария Елианы	Есть, но речитатив наполовину совпадает, наполовину другой. Ария с другим музыкальным текстом (П)	№ 9
Д.2. Сц.2	Дуэт Цефалиды и Елианы	Добавлена новая ария Цефалиды «Места для нас приятны...» (П) В имеющихся материалах не сохранился	?
Д.2. Сц.3	Водевиль Ариетта Елианы с хором	Такой же, но сокращен до двух куплетов (Р) Добавлена новая ария Еффибии «Любовью она пылает...» (Р) Корифе с хором совпадает с оригинальной французской ариеттой с хором, только добавлено четыре такта вступления (Р)	№ 10 № 11 ? ?
Д.2. Сц.6	Ариетта Агатиса	Ария Агапия такая же (Р)	№ 16 ?
Д.2. Сц.7	Разговорная сцена	Новый хор (Р) Новый хор (Р)	№ 17
Д.2. Сц.8	Разговорная сцена	Добавленные новые вставные речитатив «Ужь щастливы дни...» и ария «Супротивника намъ нѣтъ...» в имеющихся материалах не сохранились Счастлирое трио (Р), музыкальный текст трагичного трио сокращен, есть только ансамблевый раздел, который в нотах шереметевской редакции обозначен как «Хорь»	?
Д.2 Сц.9	Разговорная сцена		
Д.2. Сц. 10	Трагичное трио		
<b>МАТЕРИАЛЫ ТРЕТЬЕГО ДЕЙСТВИЯ НЕ СОХРАНИЛИСЬ</b>			



Таблица 4.3. Шереметевская редакция оперы «Браки самнитянь» Андре Гретри, 1785

№	Французское издание 1776 года	№	Шереметевская редакция (рукопись)
УВ.Ф	Ouverture, p. 1- 10.		Увертюра не сохранилась. Могла быть записана на с.1-4.
<b>Дѣйствіе первое</b>			
<b>Явленіе I.</b>			
№1ФР.1	<p>Parmenon. Allegro assai – Largo – Allegro assai: «Quelle âme peut brûler...», p. 11 – 16.</p>  <p>Диапазон вокальной партии: от <i>d</i> до <i>b<sup>1</sup></i>. Крайние ноты диапазона встречаются многократно. Нижняя нота диапазона неоднократно встречается как в начале, так и в конце фраз партии.</p>	№1Ш	<p>Ария Парменона «Кто может тлѣть всечасно...». Видимо, первоначально в репетиторе был записан музыкальный текст ариетты из французской партитуры с русской подтекстовкой (музыкальный текст мог находиться на с. 5-8). В ходе репетиций Ария заменена на другую, подтекстованную стихами согласно русскому старопечатному либретто 1785 года.</p> <p>В отличие от большинства других номеров оперы, представленных в виде репетитора, этот номер представлен в виде партитуры со всеми инструментальными голосами. На дополнительной строке прописан вариант вокальной партии с украшениями. Вокальная партия записана в теноровом ключе. Диапазон вокальной партии шереметевской редакции от <i>e</i> до <i>h<sup>1</sup></i>. Крайние ноты диапазона встречаются однократно. Номер начинается с инструментального вступления длиной 25 тактов.</p>

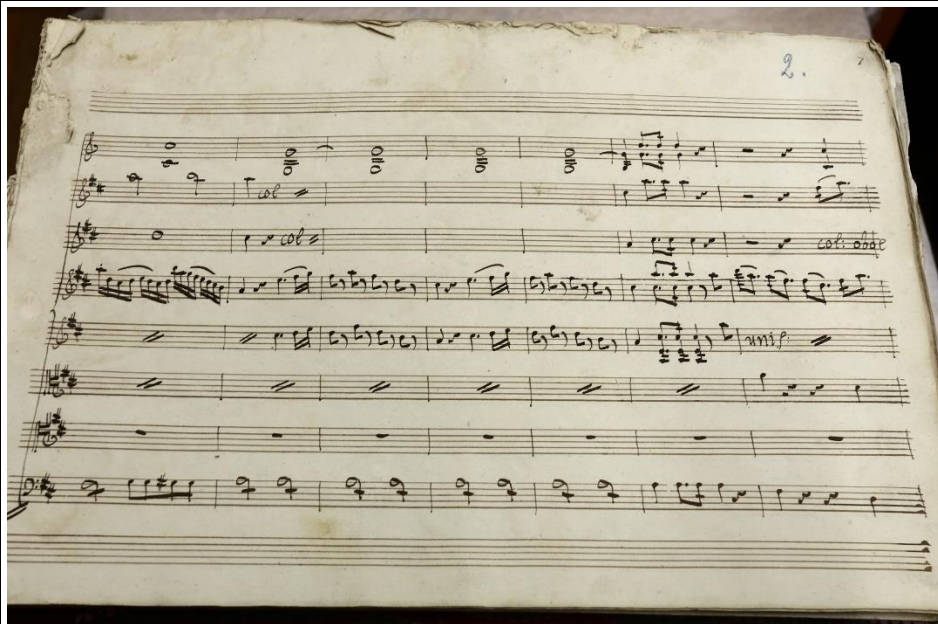
№1 III.1

Handwritten musical score for No. 1 III.1. The score is written on aged, yellowed paper. At the top left, there is a small rectangular label with Russian text: "ИЗЪ НИЖЬ ПРИБЛЪЖЕНА ПРАВА ПЕРВОНЪ ПЕРЕМЕНА." Below this, the tempo is marked "allegro assai". The score includes parts for Corno (Corno), Violini (Violini), Viola, and Basso (Basso). The music is written in a single system with five staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score shows the beginning of the piece with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

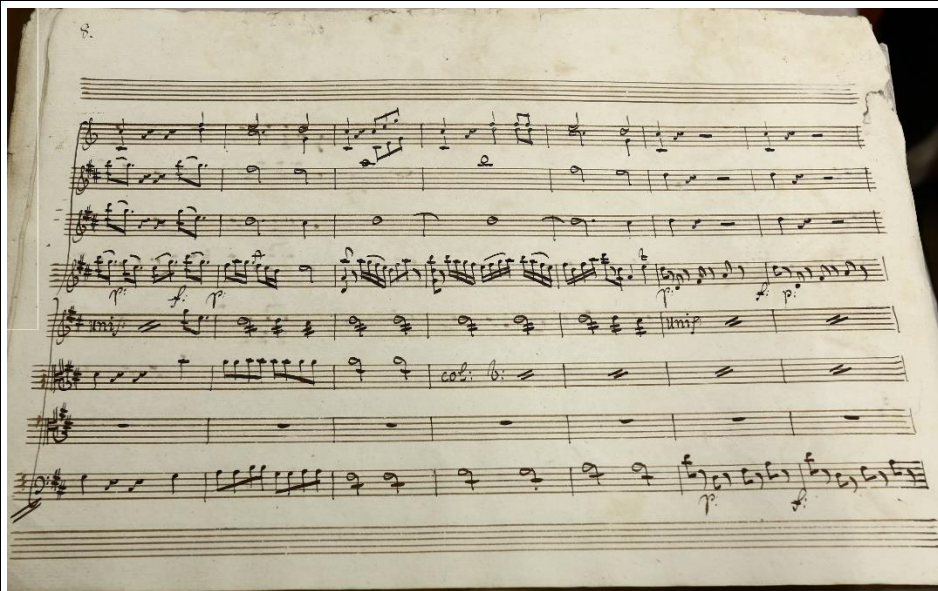
№1 III.2

Handwritten musical score for No. 1 III.2. The score is written on aged, yellowed paper. It continues the piece from the previous page. The score includes parts for Corno, Violini, Viola, and Basso. The tempo is marked "allegro assai". The music is written in a single system with five staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score shows the continuation of the piece with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. There are some annotations in the score, such as "col oboe primo" and "unif".

№1 III.3



№1 III.4





№1 III.5

9

Inno suscipit m'alta bee ta Anno m'gob'

m'alta = - quic - bel ta mo m'gob =

№1 III.6

10

m'alta = - quic - bel ta mo m'gob =



№1III.9

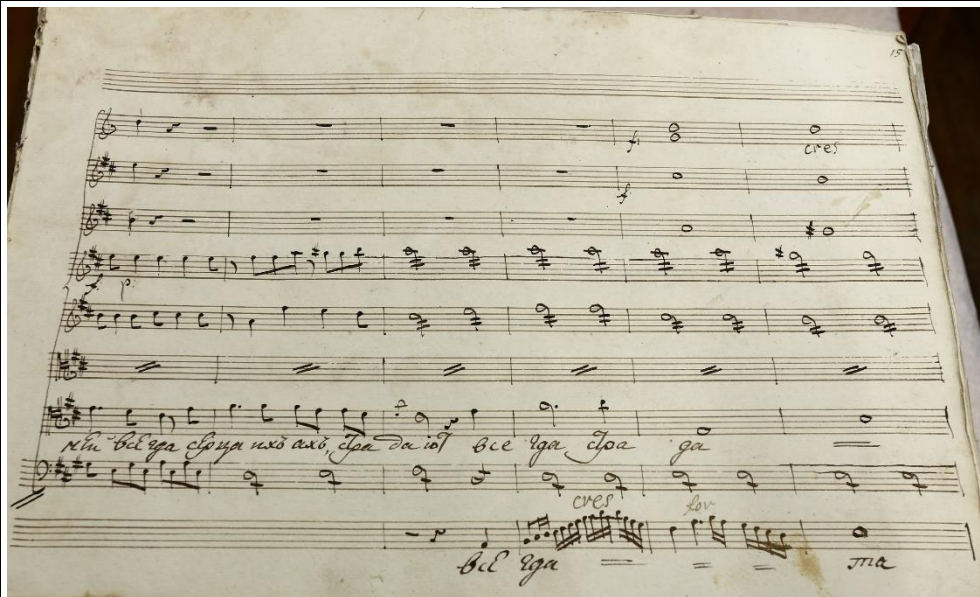
Handwritten musical score for No. 1 III.9, page 13. The score consists of ten staves. The first staff is a vocal line with lyrics "Ipa da ta bil'guem'oa da ta" and "Ipa da ta". The second staff has "col. Min.". The third and fourth staves have "unif.". The fifth staff has "Ipa da ta" and "Ipa da ta". The sixth staff has "Ipa da ta" and "Ipa da ta". The seventh staff has "Ipa da ta" and "Ipa da ta". The eighth staff has "Ipa da ta" and "Ipa da ta". The ninth staff has "Ipa da ta" and "Ipa da ta". The tenth staff has "Ipa da ta" and "Ipa da ta".

№1III.10

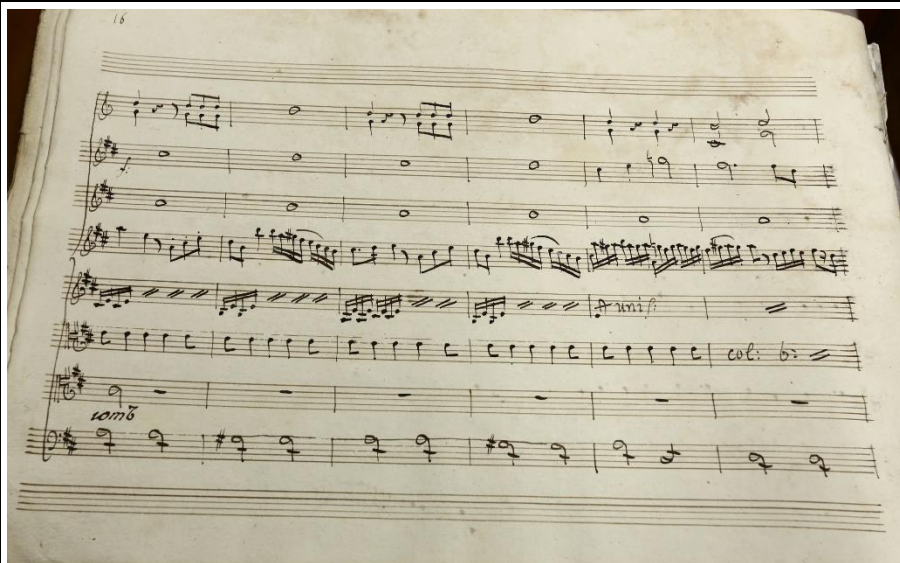
Handwritten musical score for No. 1 III.10, page 14. The score consists of ten staves. The first staff is a vocal line with lyrics "al'ppou'" and "Bil'ga ce=an nu=ta iol' des' nlu=es ya u' cpa da= iol' des'". The second staff has "unif.". The third staff has "unif.". The fourth staff has "unif.". The fifth staff has "unif.". The sixth staff has "unif.". The seventh staff has "unif.". The eighth staff has "unif.". The ninth staff has "unif.". The tenth staff has "unif.".



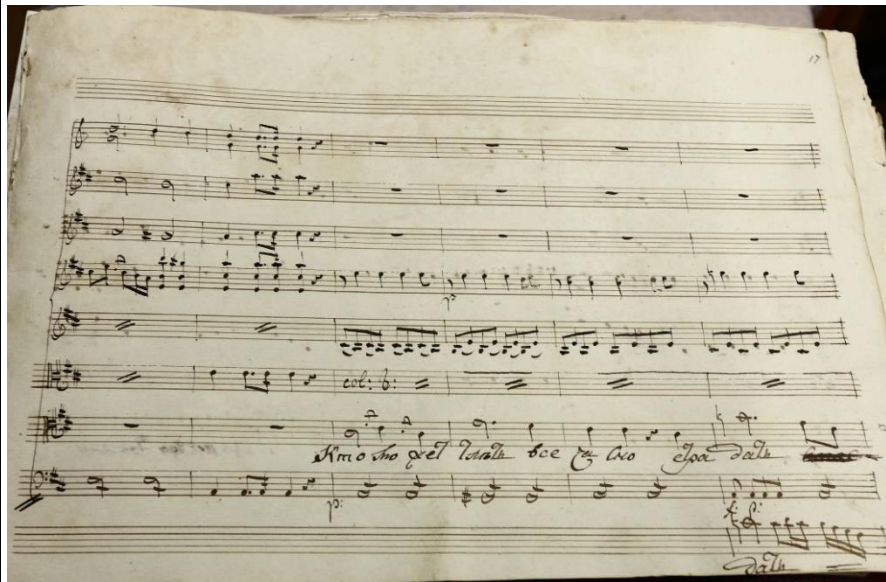
№III.11



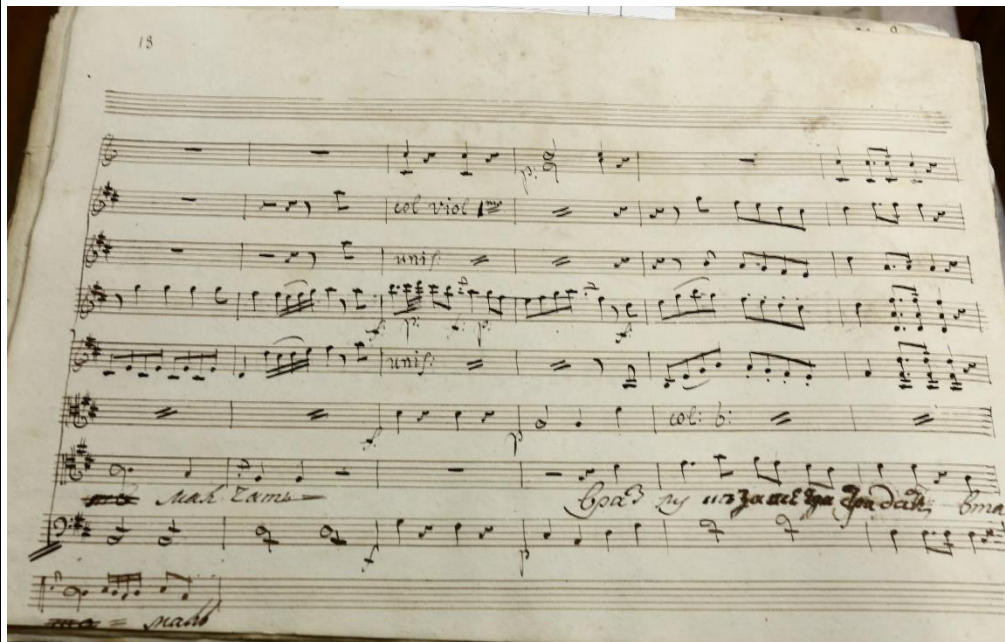
№III.12



№III.13



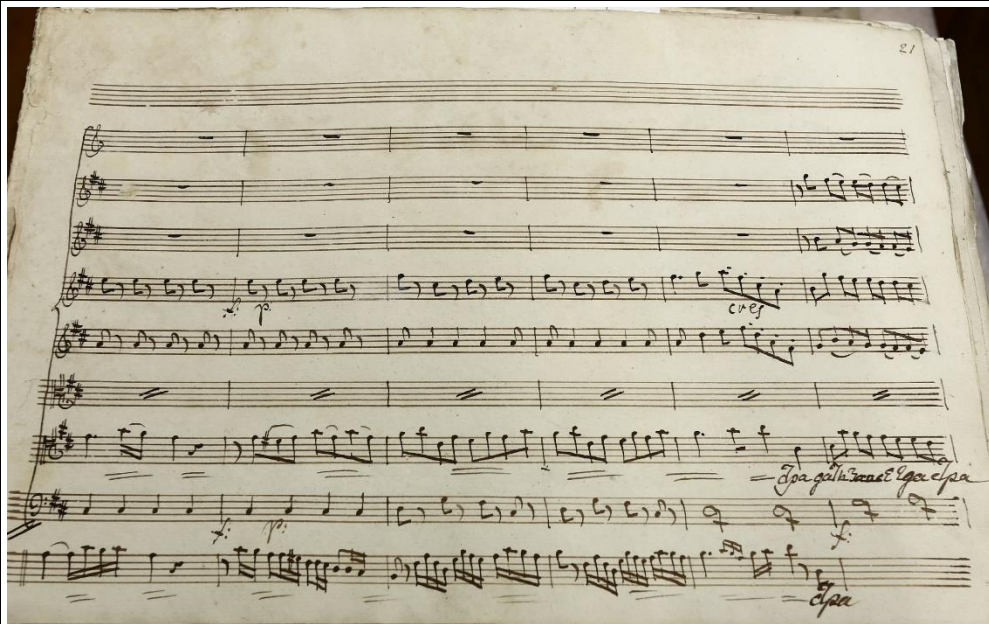
№III.14



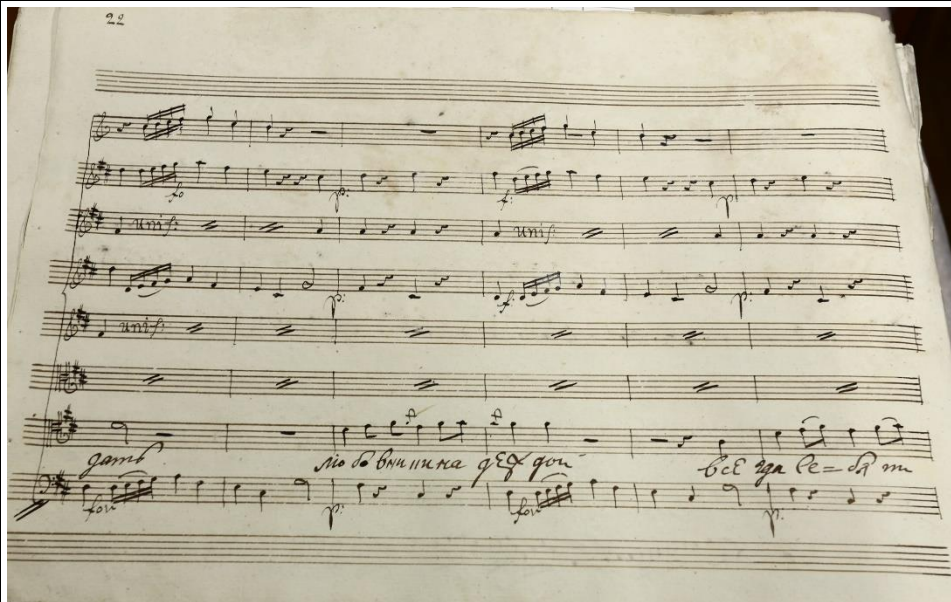




№ III. 17



№ III. 18



№ III.19

Handwritten musical score for No. III.19, page 23. The score consists of seven staves. The first four staves are instrumental, and the fifth and sixth staves contain a vocal line with lyrics in Cyrillic. The seventh staff is a basso continuo line. Dynamics include "cres" and "p".

Lyrics: *Та ют без нѣ спрѣча - ют ют нѣ спрѣча - ют ют нѣ спрѣча - ют ют*

№ III.20

Handwritten musical score for No. III.20, page 24. The score consists of seven staves. The first four staves are instrumental, and the fifth and sixth staves contain a vocal line with lyrics in Cyrillic. The seventh staff is a basso continuo line. Dynamics include "p" and "col: b".

Lyrics: *Но до нѣка на дѣ охотѣ велѣча сѣ дѣ ни та ют ют нѣ спрѣча спрѣча - ют ют*

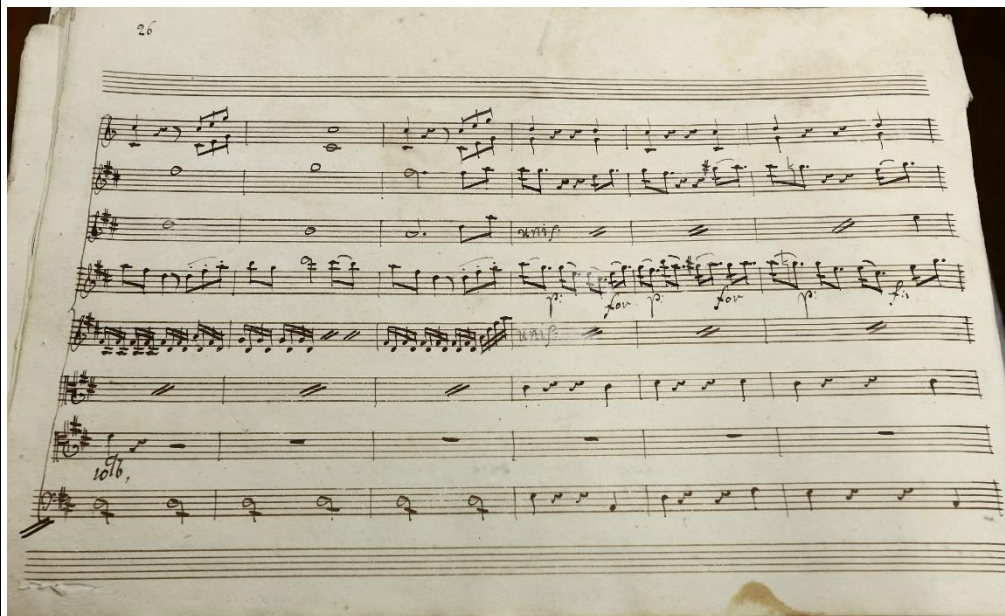
Continuo: *нѣ спрѣча - спрѣ*



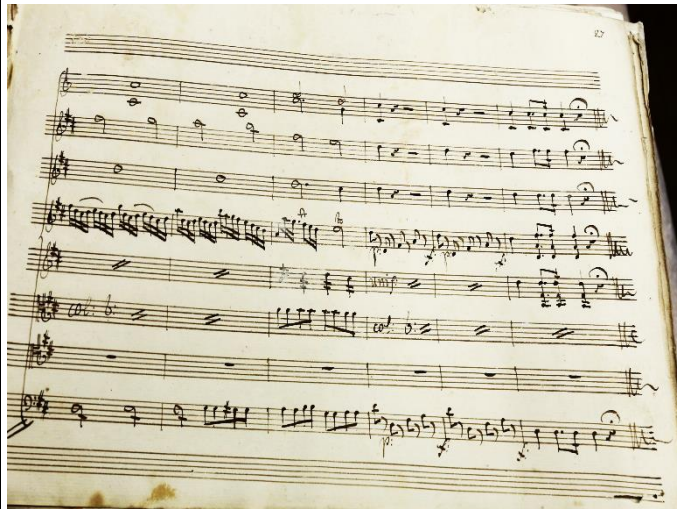
№ III.21



№ III.22



№1III.23



№2ФР.1 Parmenon, Agathis. Andante: «C'est en ces lieux...», p. 17 – 22.

ne te défend pas à épancher un secret dans le

*Flutes trav.*

*Alto*

*Basoons*

*Parmenon*

*Agathis* *Qui dans ces lieux frappés tous*

*B.* *C'est dans ces lieux que ses beaux yeux...*

*Andante*

 A photograph of a page from a handwritten musical manuscript. The page contains several staves of music, including vocal lines and instrumental parts. The notation is in a historical style, with various note values and clefs. The paper shows signs of age and wear.

№2III.1

Дуо Агапія и Парменона «На сихъ то мѣстахъ...». Номер сохранился в виде репетитора на с. 9-16. В представленных инструментальных партиях изменений нет.

*Дуо*

*Агапія*

*Парменон*

*на сихъ то мѣстахъ вѣтъ дѣла о чадъ*

*рече поа*

*подъ мѣна-го*

*сѣи та*

*уда са ча...*

 A photograph of a page from a handwritten musical manuscript. The page contains several staves of music, including vocal lines and instrumental parts. The notation is in a historical style, with various note values and clefs. The paper shows signs of age and wear.

№2ФР.2

№2ФР.3

№2Ш.2

В вокальные партии при смене просодии внесены изменения: силлабизация тона (А), укрупнение длительности за счёт последующей ноты (В), замена ноты паузой (С), добавление ноты на месте паузы (D), распевание одного слога на два (и более) тона (Е) и наоборот, подтекстовка каждой из нот, тогда как в оригинале распевание одного слога на два тона (F).

Также при распевании одного слога на два тона, подтекстованные в оригинале разными слогами, в одном из случаев произведена замена пунктирного ритма равными длительностями (I).

Несколько облегчена партия Парменона: сняты мелкие украшения (K), выполнено понижение самого высокого тона  $a^2$  на два тона вниз (M), а предшествующий восходящий ход заменен на нисходящий (N).



 <p>peines nous seront toujours de moi-tié, dans nos plaisirs et dans nos peines a-mis - ons toujours de moi-tié. Dans nos plaisirs et dans nos peines nous serons tou jours - tié, toujours de moi-tié, tou jours de moi-tié.</p>	 <p>читать тво - и со - у - лы мы ста-немь читать тво - и со - у - лы Ни ра-до-сти ни ту-ча бля, ни ра-до-сти ни ту-ча бля, читать тво - и со - у - лы мы ста-немь читать тво - и со - у - лы Ни ра-до-сти ни ту-ча бля, ни ра-до-сти ни ту-ча бля, ни ра-до-сти ни ту-ча бля о - тнюдь не прер - вуть на-ши у - лы, ни ра-до-сти ни ту-ча бля ни ра-до-сти ни ту-ча бля от-нюдь не прер-вуть не ни ра-до-сти ни ту-ча бля о - тнюдь не прер - вуть на-ши у - лы ни ра-до-сти ни ту-ча бля ни ра-до-сти ни ту-ча бля от-нюдь не прер-вуть не пре - да - дуть на - ши у - лы ни па - ши у - лы ни па - ши у - лы. пре - да - дуть на - ши у - лы ни па - ши у - лы ни па - ши у - лы.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

## Явление II.

№3ФР.1 Agathis. Allegro non troppo: «Quand mon âme vole...»,  
р. 23 – 30.

№3Ш.1

Ария Агапья «Бѣгу теперь тотъ часъ сражаться...».  
Сначала присвоен №3, как в оригинале. Затем исправлен на №4,  
потом снова написан №3. Музыкальный текст сохранился в виде  
репетитора. В представленных инструментальных партиях  
изменений нет.



№3Ш.2 В вокальной партии при смене просодии встречаются почти все виды изменений: силлабизация тона (А), укрупнение длительности одного тона за счёт последующей ноты (В), замена ноты паузой (С), добавление ноты на месте паузы или за счёт сокращения длины паузы (D), распевание одного слога на два тона (Е), силлабизация распева (F).

В вокальной партии есть несколько облегчений: замена пунктира на ровные длительности (I), снятие мелких украшений в партии (К), понижение высокого тона (M).

13 Бъ-гу те - перь тотъ - часть сра - жать - ся, кьлю - бы - мьмь двумь всю мысль стре - мя. кьлю - би - мьмь

13 двумь - всю мысль стре - мя. А по - бѣ - дя о - смѣ-лю - ся лас - кать - ся. При - об-рѣ-ту, что я, что я хо - чу; Бѣ -

25 гу те-перь тотъ часть сра - жат-ся, кьлю - би - мьмь двумь мысль стре - мя. А по - бѣ - дя, ос-мѣ-лю-ся лас - кать-ся. А по - бѣ -

33 дя, о-смѣ-лю-ся лас - кат-ся. При - аб-рѣ-ту, что ха - чу; При - об-рѣ - ту, что я хо - чу; Бѣ-гу те - перь тотъ часть, бѣ - гу тотъ часть сра -

43 жать - ся. А по - бѣ - дя, о-смѣ-лю - ся лас - кать-ся. При - аб-рѣ-ту, что ха - чу; При - об-рѣ - ту, что я хо - чу; При-об-рѣ -

50 ту, что я хо - чу, При - об-рѣ - ту, что я хо - чу. У - слы - ша, Мар-совь глась спе - шу люб - ви и сла-вы до - би - ва

71 ться, люб - ви и - сла-вы до - би - ва - ться. У - слы - ша, Мар-совь глась, лѣ -


81 чу люб - ви и - сла-вы до-би - вать - ся и сла-вы до - би - ва - ться, люб - ви и - сла-вы до - би - ва - ться.

97



№4ФР.1	Duo Eumène, Agathis. Andante: «D'une Nymphé...», p. 31 – 37.		В старопечатном либретто текст дуэта Агапѣя и Евмена «На Нимфинь стань ея походить...» приведѣн. В сохранившихся нотном-музыкальных материалах этого номера нет.
№5ФР.1	Eumène. Allegro maestoso: «Au cri de la nature...», p. 38 – 45.		Согласно старопечатному либретто Арѣя Евмена «Природы гласъ вѣщаетъ...» перенесена в Яв. VI первого действия. Диалоги изменены и сокращены, частично перенесены в Яв. VI первого действия.

### Явленіе III.

№6ФР.1	Quatuor. Agathis, Eumène, Cephalide, Euphémie. Allegro assai: «Je la vois...», p. 46 – 55.	№5III.1	<p>«Квартето». Квартет Агапия, Евмена, Цефалиды и Еффимии «Вотъ здѣсь она...». Нумерация менялась несколько раз: 5 или 6. Остался номер «5». Купюр в номере нет. Инструментальные партии, представленные в репетиторе, сохранены за исключением первых тактов в партии флейты, когда четверть звучащего <math>g^2</math> и четвертная пауза поменяны местами, что может быть ошибкой переписчика.</p>  <p>Все вокальные партии записаны в скрипичном ключе. В них есть изменения, вызванные сменой просодии: силлабизация тона (<b>A</b>), укрупнение длительности за счёт последующей ноты (<b>B</b>), замена ноты паузой (<b>C</b>), добавление ноты на месте паузы (<b>D</b>), распевание одного слога на два тона (<b>E</b>), силлабизация распева (<b>F</b>), замена пунктирного ритма равными длительностями (<b>I</b>).</p>
--------	--------------------------------------------------------------------------------------------	---------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



## №5 III.3

ше сте-снять нѣж - ней-же - е же - ла - нье.  
 да - нье, о го - реть, о го - реть, о стра - да - нье сте-снять нѣж - ней-же - е же - ла - нье.  
 дай сте-снять нѣж - ней-же - е же - ла - нье. Еслибъ вьо - чахъ уз - реть, уз - реть -  
 да - нье, о го - реть, о го - реть, о - стра - да - нье сте-снять нѣж - ней-же - е же - ла - нье. Сту - пай се - бя ты по - беж -

По-крой ме - ня. вьру - кахъ ва - шихъ ста - ла я не - меть.  
 чтобъ честь се - речь, то дол - жно - стыдъ и - меть и вер - ность.  
 Нетъ, лю - бовь мно - ю об - ла -  
 дай. Сту - пай се - бя ты по - беж - дай.

Онъ стра - да - етъ, онъ стра - да - етъ. Я чувст - ву - ю му - че - нье, и серд - це за - ми - ра - етъ, и серд - це за - ми -  
 Чувст - ви - тел - но - е серд - це.  
 дай. Не часъ ме - ня тер - зай.  
 За - конъ за - пре - тиль.

## №5 III.4

60

ра - еть. Не - бо! ты? Все - все - вьог - нѣ. О го - реть, о стра - да - нье, О го - реть, о стра - да - нье, За - конъ пре - тить сви - да - нье. о го - реть, о стра -

О го - реть, о стра - да - нье, О го - реть, о стра - да - нье, За - конъ пре - тить сви - да - нье.

О го - реть, о стра - да - нье, О го - реть, о стра - да - нье, За - конъ пре - тить сви - да - нье. О го - реть, о стра -

О го - реть, о стра - да - нье, За - конъ, за - конъ пре - тить сви - да - нье.

70

да - нье за - конъ пре - тить сви - да - нье, о го - реть, о стра - да - нье, о го - реть, о стра - да - нье, за - конъ пре - тить сви - да - нье. О го - реть, о стра -

О го - реть, о стра - да - нье, о го - реть, о стра -

да - нье за - конъ пре - тить сви - да - нье, о го - реть, о стра - да - нье, о го - реть, о стра - да - нье, за - конъ пре - тить сви - да - нье. О го - реть, о стра -

О го - реть, о стра - да - нье, о го - реть, о стра -

80

да - нье за - ко - номъ за - пре - ше - носви - да - нье. За - конъ, за - конъ пре - тить сви - да - нье.

да - нье, за - конъ пре - тить сви - да - нье, о го - реть, о стра - да - нье. За - ко - номъ за - пре - ше - но сви - да - нье. За - конъ, за - конъ пре - тить сви - да - нье

да - нье За - ко - номъ за - пре -

да - нье, за - конъ пре - тить сви - да - нье, о го - реть, о стра - да - нье. За - ко - номъ за - пре - ше - но сви - да - нье. За - конъ за - конъ пре - тить сви - да - нье



№5III.6

ла и си на слава до да на-да-а си на - слава до да

на си да да на поу слава даи - шии мо-во-во на да срд чрд

власть вся на - ах! при а - то во-во ви му

№5III.7

слово е ах и слово но сти вас слово е иже - му ти

пробо маю - вас - ела иже му - ти - пробо - ма - ю вас

ела и - срд ца



№5III.8

50

axò mbi nad bràmb — na 10 b3a na axò u epò ya —

Flauto Solo

nad bràdo — b3a na axò!

axò! npi 2mno epè na nra mē na e3a na — e3a eu

№5III.9

51

na a eu na b3a do do na — e3a — e3a eu na — b3a

Flauto Solo

do do na nou 3rag 3au m3e

na — eu 3a em3

## №5III.10

Handwritten musical score for No. 5 III. 10. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Russian and are written below the vocal line. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Lyrics: *мо-во-лю-бо-ва над ср-це-мь вла-сть-в-ся ла-ахъ на-а,*  
*ср-це-мь вла-сть-в-ся ла*  
*вла-сть-в-ся*

## №5III.11

Handwritten musical score for No. 5 III. 11. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Russian and are written below the vocal line. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Lyrics: *ла мо-во-лю на-а ср-це-мь над ср-це-мь вла-сть-в-ся*  
*ла на-а на-а ср-це-мь вла-сть-в-ся*



№5III.12

Handwritten musical score for No. 5 III. 12, page 145. The score is written on six staves. The top two staves contain the vocal line with lyrics in Cyrillic. The bottom four staves contain the piano accompaniment. The lyrics are: "ла, ах! мо дово над серо урив - влато бза ла" and "мо - дово - при я тно е му вно е".

№5III.13

Handwritten musical score for No. 5 III. 13, page 145. The score is written on six staves. The top two staves contain the vocal line with lyrics in Cyrillic. The bottom four staves contain the piano accompaniment. The lyrics are: "и при ерви влоноди воо внос" and "тви - прово ма ю вав ела - и му тви - прово ма ю - вав ела ах и".

№5III.14

Handwritten musical score for No. 5 III. 14. The score consists of five systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics "УНО и П мѣтѣ и робѣ маю - даго, ела ахѣ ма - змо ма" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "и робѣ даго ела и да мѣ маю" and includes the instruction "piano". The third system continues the vocal line with "впаде вѣра ахѣ впаде вѣра ахѣ впаде вѣра" and includes the instruction "piano". The fourth system continues the vocal line with "впаде вѣра ахѣ впаде вѣра ахѣ впаде вѣра" and includes the instruction "piano". The fifth system continues the vocal line with "впаде вѣра ахѣ впаде вѣра ахѣ впаде вѣра" and includes the instruction "piano".

№5III.15

Handwritten musical score for No. 5 III. 15. The score consists of five systems of music. The first system includes a vocal line with the word "ла" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "ла" and includes the instruction "piano". The third system continues the vocal line with "ла" and includes the instruction "piano". The fourth system continues the vocal line with "ла" and includes the instruction "piano". The fifth system continues the vocal line with "ла" and includes the instruction "piano".

**Явление IV.**

№7ФР.1	Ariette. Céphalide. Allegro maestoso: «Mon Amant a la noble audace...», p. 56 – 64. После неё до конца сцены следуют разговорные диалоги.	Согласно старопечатному либретто должна быть Ария Еффи́и «Онъ смѣлъ и благородень...». Текст арии Еффи́и похож на перевод французской оригинальной ариетты Цефалиды. В сохранившихся нотно-музыкальных материалах этого номера нет. После номера до конца сцены следует разговорный текст.
--------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**Явление V.**

Целиком разговорная сцена: диалог Еффи́и и Елианы.	№6Ш	Сцена целиком музыкальная: новый добавленный – №6 (первоначальный №8 стерт и заклеен: №6) «Хоръ юныхъ самнитянокъ «Вамъ днешній часъ»» с солирующей партией флейты. Номер добавлен Гретри во французской стихотворной редакции оперы. Заимствован из Сц. 7 д. II оперы «Андромаха» Гретри. Сохранился в виде репетитора.
----------------------------------------------------	-----	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

№6Ш.1

Хоръ юныхъ самнитянокъ

Andante

Flauto Solo

Basso

что итаидеиъ лви нни навбредува

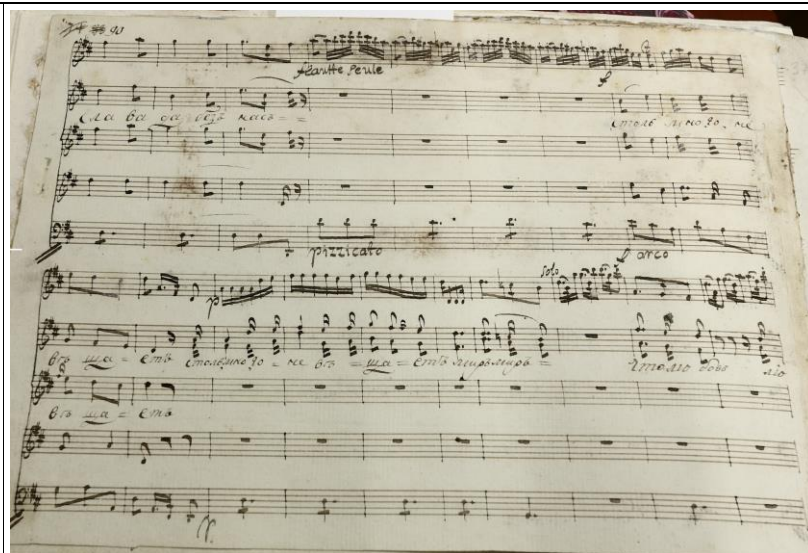
сохраняющихъ до радостилъ

Fine

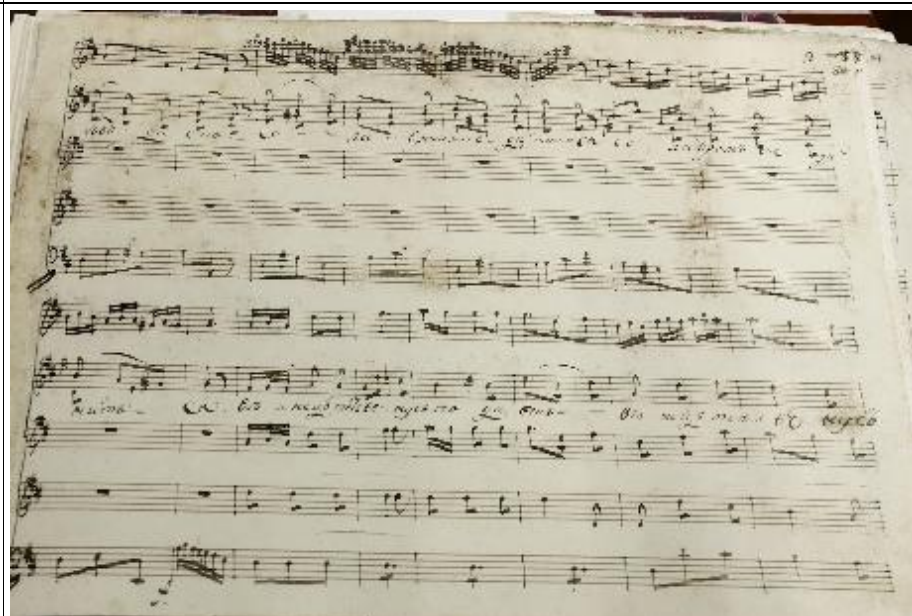
Fine



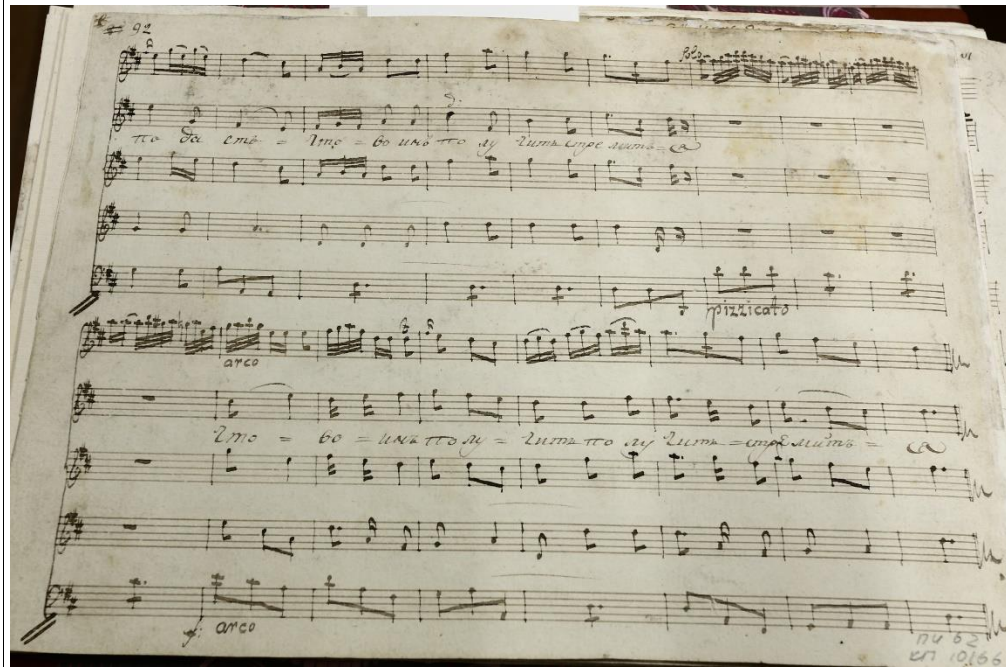
№6III.2



№6III.3




№6Ш.4

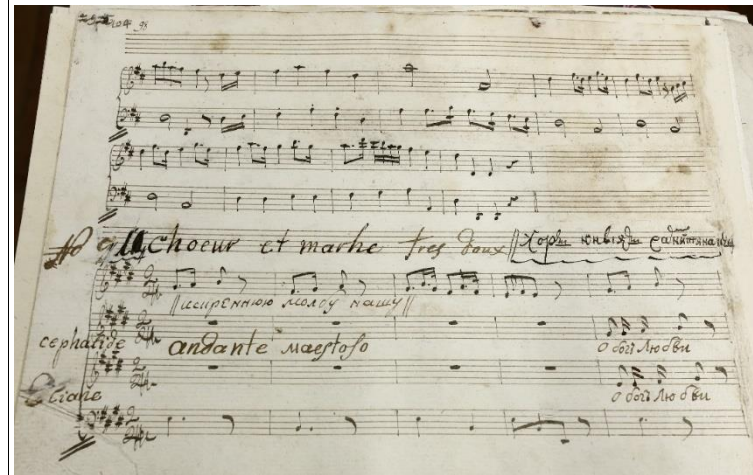


## Явленіе VI.

- №8ФР.1 Сцена начинается с речи военачальника, после которого следует краткая пантомима, когда во время инструментального эпизода (*Adagio*) каждый воин устремляет взгляд на свою возлюбленную.
- №8ФР.2 Затем, после двух реплик диалога Агатиса и Евмена, звучат инструментальные шесть тактов. После них Военачальник отдаёт приказ отправляться в путь, звучит Ариетта (дуэт) Агапѣя и Парменона (см. ниже).

Согласно старопечатному либретто сцена начинается с того, что на последних звуках хора юных самнитянок появляются воины, каждый из которых в молчании устремляет «очи свои на любимой имъ предметъ». Сцена проходит в молчании и «безъ игранія марша». После речи Военачальника начинается диалог Агапѣя и Евмена. В нём Евмень сообщает о своём намерении отправиться на поле брани и исполняет Арію «Природы гласъ вѣщаетъ...». Диалоги и ария Евмена перенесены сюда из второй сцены первого действия еще во французской стихотворной редакции. В сохранившихся нотных материалах арии Евмена нет. После арии Евмена «слышенъ стук барабановъ» и, согласно либретто, следует Хоръ воиновъ «Хотя всѣмъ трубный гласъ...».

№8ФР.3	Agathis, Parmenon. Ariette: Агатиса и Парменона «Trompette guerrière...», p. 68 – 70.	№9Ш.1	<p>Хоръ воиновъ «Хотя всѣмъ трубный гласъ...».</p> <p>В качестве хора, а не дуэта двух юношей, этот номер указан и в либретто французской стихотворной версии.</p> <p>Нумерация в шереметевской редакции менялась несколько раз. Указан №9 (не последний вариант). Сохранился в виде репетитора. В представленных инструментальных партиях изменений нет. Есть изменения в вокальных партиях при смене просодии: укрупнение длительностей при сокращении числа слогов (В); силлабизация тона (А); распевание одного слога на два тона (Е).</p> 
№8ФР.4	Marche guerrière, p. 70 – 71.	№9Ш.2	<p>Как и в оригинале «по пропѣтїи Хора начинается походъ Воиновъ по маршу». Музыкальный текст, согласно материалам репетитора, совпадает с оригиналом.</p>
№9ФР.1	Chœur et Marche: «Dieu d'Amour», p. 72 – 73 (на тему этого хора в июне 1781 года в Вене В.А. Моцарт для графини Марии Каролины Тиен де Румбек написал 8 вариаций в <i>F Major</i> , K. 352 для клавира).	№9-10Ш.1	<p>Хоръ юныхъ самнитянокъ «О Богъ любви и Марсь...».</p> <p>Нумерация неоднократно менялась. Инструментальные партии, согласно материалам репетитора, совпадают.</p>



№9-  
10Ш.2

Есть изменения в вокальных партиях: силлабизация тона (А); силлабизация распева (F); распевание одного слога на два тона (E); добавление ноты на месте паузы (D).

*Andante maestoso*  
Цефалида

4

А F F D

О Боги Любви и ты Марс Услышь нас, и все законы наши.

Еліана

4

А F F D

О Боги Любви и ты Марс Услышь нас, и все законы наши.

10

Е E F

де - ви - ца по лю - бить но сла - ву дол - жно боль - ше чтить кто сънемь со - с - ди - нень судь - бой.

Е F

де - ви - ца по лю - бить но - сла - ву дол - жно боль - ше чтить кто сънемь со - с - ди - нень судь - бой.

После номера написано: «Канець первого акта».



## Дѣйствіе второе

Согласно партитурной редакции декорации оставались одними и теми же во всех трех действиях.

Смена декораций: «Театръ перемѣняется. И представляет рошу осѣненную высокими деревьями, которыя посажены полукружіемъ и украшенныя кустами разныхъ цветовъ».

## Явленіе I.

Почти полностью музыкальная сцена состоит из речитатива и арии Еліаны. Есть лишь одна заключительная реплика героини после арии (в шереметевской редакции выполнен перевод реплики из французской стихотворной редакции). Согласно старопечатному либретто сцена должна была воспроизводиться полностью: русский перевод текста речитатива и арии близок к оригиналу.

## №10ФР.1 Речитатив Елианы «Où vais-je...»

*Elyane seule.*  
*Recitativ.*  
Corni in c la fa  
F Oboe  
Andantino maestoso  
Violins I  
Violins II  
Viola et Fagotti col b.  
Elyane  
Où vais-je?  
quel transport m'égare?

## №9Ш.3

Речитатив Елианы «Куда иду...».

Речитатив сохранился в виде репетитора.

Инструментальное вступление сохранено без изменений.

*Acto 2o*  
*Recitativ andantino maestoso*  
Corni in c la fa  
F Oboe  
Andantino maestoso  
Violins I  
Violins II  
Viola et Fagotti col b.  
Elyane  
Où vais-je?  
quel transport m'égare?

В репетиторе выполнена подтекстовка иным, более удачным, вариантом перевода, чем приведенный в старопечатном либретто.





№10ФР.2

Musical score for №10ФР.2, featuring vocal and instrumental parts. The score includes the following lyrics:

ten-dre la voue de mon coeur que du je-tou de moi le devoir trop bar-

Ah! si je l'avois vu pour la dernière fois quel tourments

Musical markings include *F Allegro*, *largo assai*, and *Allegro*.

№10ФР.3

Musical score for №10ФР.3, featuring vocal and instrumental parts. The score includes the following lyrics:

sein tournez vos armes; Dieux à lui malgré vous je vous mercenur

Musical markings include *F* and *Allegro*.

Если начало речитатива совпадает с оригиналом, то с т.20 текст как вокальной, так и инструментальных партий русской редакции отличается (в репетиторе отчетливо просматриваются следы правки). После первой доли т. 20 переход ко второй доле т. 56. После реплики героини: «Паїду к нему, презря все тучи бєдь» (фраза вокальной партии записана, как во всем репетиторе, в скрипичном ключе), которая согласно старопечатному либретто должна быть заключительной в речитативе, по данным сохранившихся нотных материалов следует продолжение сцены. Следующий раздел речитатива *Allegro di molto* начинается с инструментального эпизода (19 т.). Запись вокальной партии выполнена в сопрановом ключе. В басовой инструментальной партии простым карандашом подписаны «цифры» цифрованного баса. Фразой «на слезы сжальтесь днесь» этот раздел сцены, видимо, завершается. Последние два с половиной такта не подтекстованы.

№9Ш.5

Handwritten musical score for №9Ш.5, featuring vocal and instrumental parts. The score includes the following lyrics:

гра Саша и мнї при си ламы во всем гашь Но

внятихъ иной снъ чщъ Плачь но по рен ла не се

на не на рєзи не ахъ пай гу пай гу нас

Musical markings include *Largo*.

№9III.6

Allegro di molto

105

№9III.7

106

а! на глѣ оракаши и владѣ твои пою со - зу

ме ня въ паще дитѣ на слѣзи скажется днесь

## №10ФР.4 Ария Елианы «O sort ! Par tes noires fureurs...»

The image shows a page of a musical score for the aria "O sort ! Par tes noires fureurs..." by Eleanore. The score is for a full orchestra and voice. It includes parts for Corni, Oboe, Flute, Fagotti, Clarinet, Bassoon, and Bass. The tempo is marked "Larghetto" and "Largo". The key signature is one flat (B-flat). The score shows the instrumental introduction and the vocal entry with the lyrics "O sort par tes noires fureurs tu".

Ария Елианы «О участь! что меня...».

Листы с редакцией номера в виде партитуры со всеми инструментальными голосами и вокальной партией, записанной в сопрановом ключе.

Largo. Подтекстованные слова вокальной партии похожи на представленные в старопечатном либретто, но отличаются.

Есть дополнительная нижняя строка, на которой записан вариант вокальной партии с «украшениями».

После первых пяти тактов инструментального вступления (Largo) следуют пять тактов речитатива (Adagio) со словами, которых нет в старопечатном русском либретто.



№9III.8

Handwritten musical score for No. 9III.8. The score is written on five staves. The top staff is labeled 'Corni' and the second 'Oboi'. The third staff is labeled 'Violini' and the fourth 'Fagotti'. The bottom staff is labeled 'Bassi'. The tempo marking 'Largo' is written at the top left and bottom left. The tempo marking 'Adagio' is written above the Violini staff and below the Bassi staff. The music is in common time (C) and features various rhythmic patterns and dynamics.

№9III.9

Handwritten musical score for No. 9III.9. The score is written on seven staves. The top six staves are instrumental parts. The bottom staff is a vocal line with Russian lyrics. The lyrics are: "нещадная страсть моя селъ мой" and "то на страстелюшима". The music is in common time (C) and features various rhythmic patterns and dynamics.

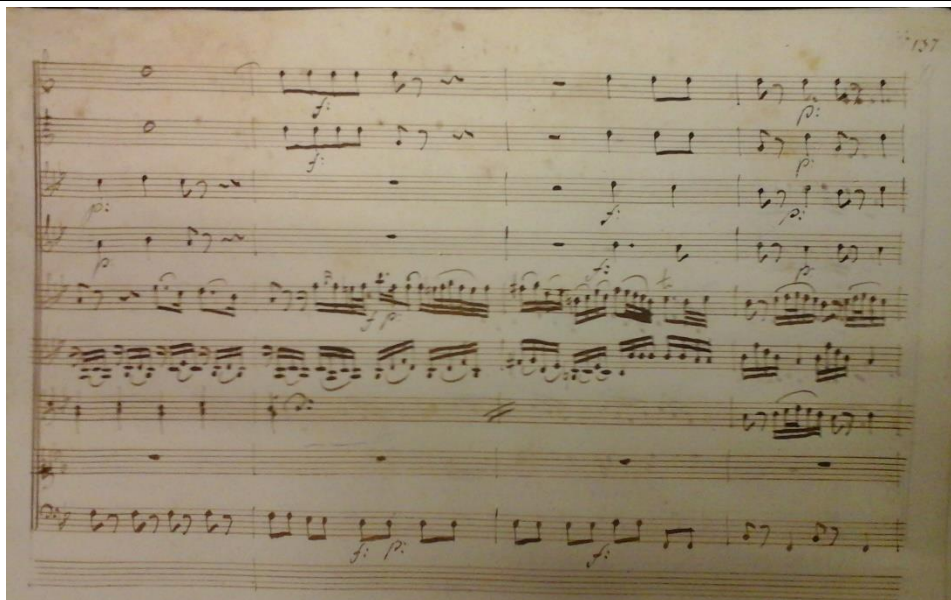
№9Ш.10 По окончании речитатива (Adagio) вновь звучит инструментальное вступление Largo, но уже не пять, а одиннадцать тактов, за которыми следует сама ария «О! участь...».

Handwritten musical score for measures 135-145, marked "Largo". The score includes staves for Corno 1, Corno 2, Flute 1, Flute 2, Violino, Violino 2, Viola, Canto, and Organo P. The music is in a slow tempo and features a complex instrumental texture with various rhythmic patterns and dynamics.

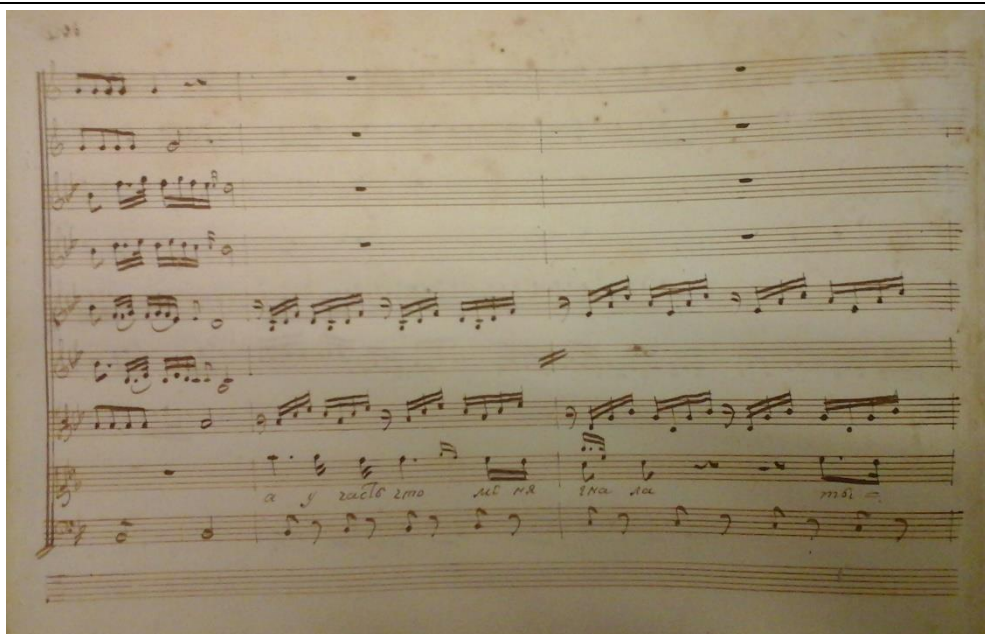
№9Ш.11

Handwritten musical score for measures 146-156, marked "Largo". The score includes staves for Canto, Organo P., and other instruments. The music is in a slow tempo and features a complex instrumental texture with various rhythmic patterns and dynamics.

№9III.12



№9III.13









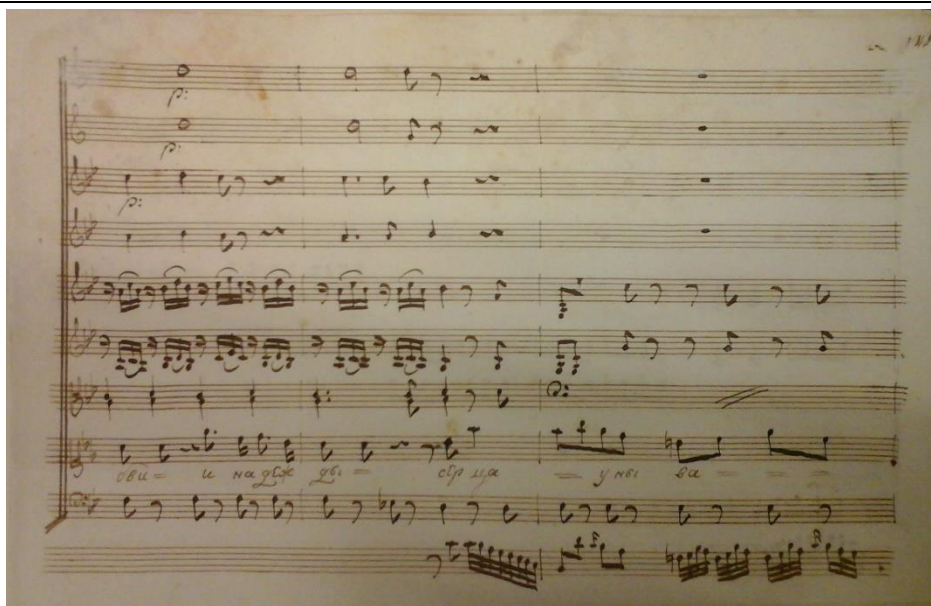
№9III.16

Handwritten musical score for No. 9III.16. The score consists of six staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom four staves are for piano accompaniment. The music is written in a single system. The lyrics are written below the vocal line: "L'AMO SA A AMPLIUMS O NE SE SA ME NE SA STATO O MY ZONER IMPACT".

№9III.17

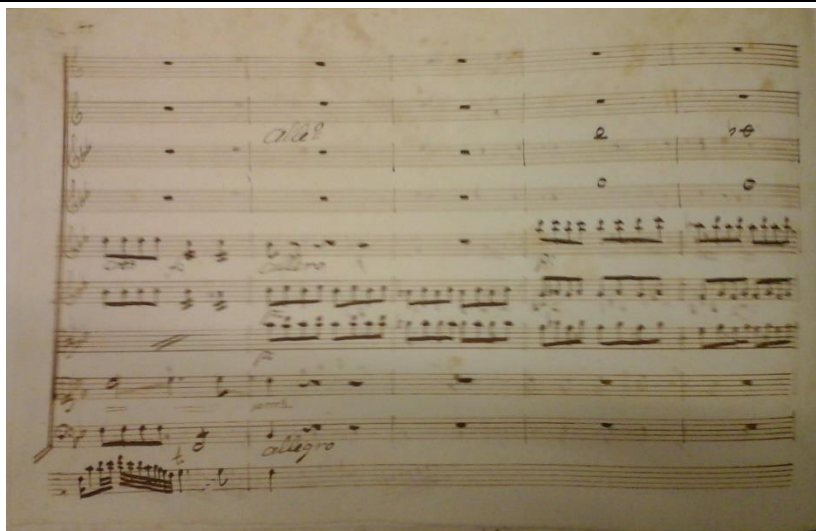
Handwritten musical score for No. 9III.17. The score consists of six staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom four staves are for piano accompaniment. The music is written in a single system. The lyrics are written below the vocal line: "L'AMO SA A AMPLIUMS O NE SE SA ME NE SA STATO O MY ZONER IMPACT".

№9III.18



Handwritten musical score for No. 9III.18, featuring multiple staves with notes, rests, and lyrics. The lyrics are written in Cyrillic script: "обу - и на глосъ глосъ - стъ ма - у носъ да -". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *p.* and *f.*. The manuscript is on aged paper with some staining.

№9III.19



Handwritten musical score for No. 9III.19, featuring multiple staves with notes, rests, and lyrics. The lyrics are written in Cyrillic script: "объ - и на глосъ глосъ - стъ ма - у носъ да -". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *p.* and *f.*. The manuscript is on aged paper with some staining.

№9III.20

Handwritten musical score for No. 9III.20. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the following lyrics: ма я - сурь та ахъ нѣ ма сна боже ноу - боже.

№9III.21

Handwritten musical score for No. 9III.21. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the following lyrics: а таиъ адъ уиъ а уиъ га - бо миъ ну ааа. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *cres*, and *compato*, and tempo markings such as *Largo*.



№9III.22

Handwritten musical score for No. 9 III.22. The score consists of seven staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom four staves are piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro*. The lyrics are in Cyrillic: "но жана бол гора — она гду нycle до ту на спа сема нycle до по на спа".

№9III.23

Handwritten musical score for No. 9 III.23. The score consists of seven staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom four staves are piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro*. The lyrics are in Cyrillic: "орна ма а ов ила — она а нycle до по на спа".

№9III.24

Handwritten musical score for No. 9 III. 24. The score is written on aged paper and consists of six staves. The top three staves are for vocal parts, and the bottom three are for piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves: "оца мила оца мила оца мила оца мила оца". The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes. There are some markings like "p" and "f" indicating dynamics.

№9III.25

Handwritten musical score for No. 9 III. 25. The score is written on aged paper and consists of six staves. The top three staves are for vocal parts, and the bottom three are for piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves: "на оца мила оца мила оца мила оца мила". The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes. There are markings like "p", "f", and "largo" indicating dynamics and tempo. The word "largo" is written in a larger, cursive font.

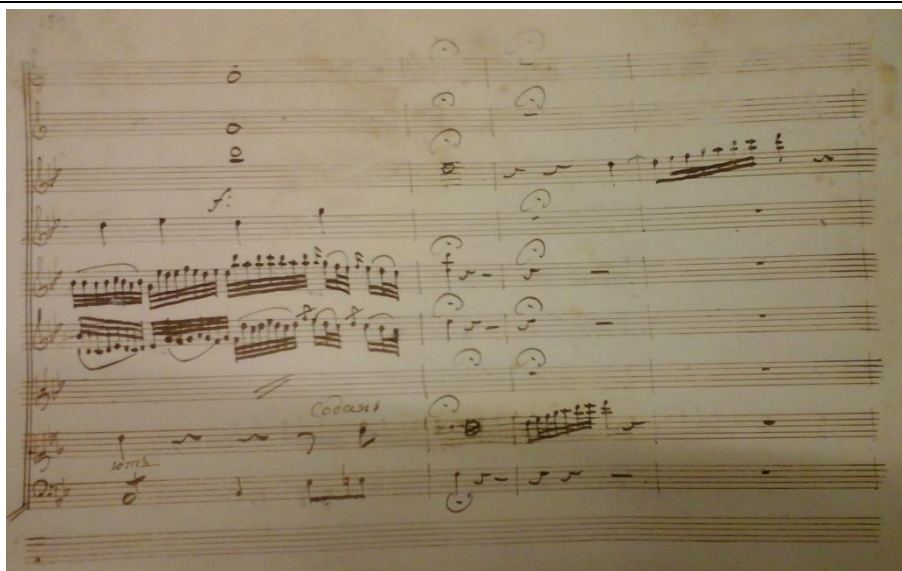
№9III.26

Handwritten musical score for No. 9 III. 26. The score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom eight staves are for the piano accompaniment. The music is in a common time signature (C) and features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal line and include the words: "ou = u nau gl'ope = gl'oi = ol'po u a = y na". The score is written in a clear, legible hand.



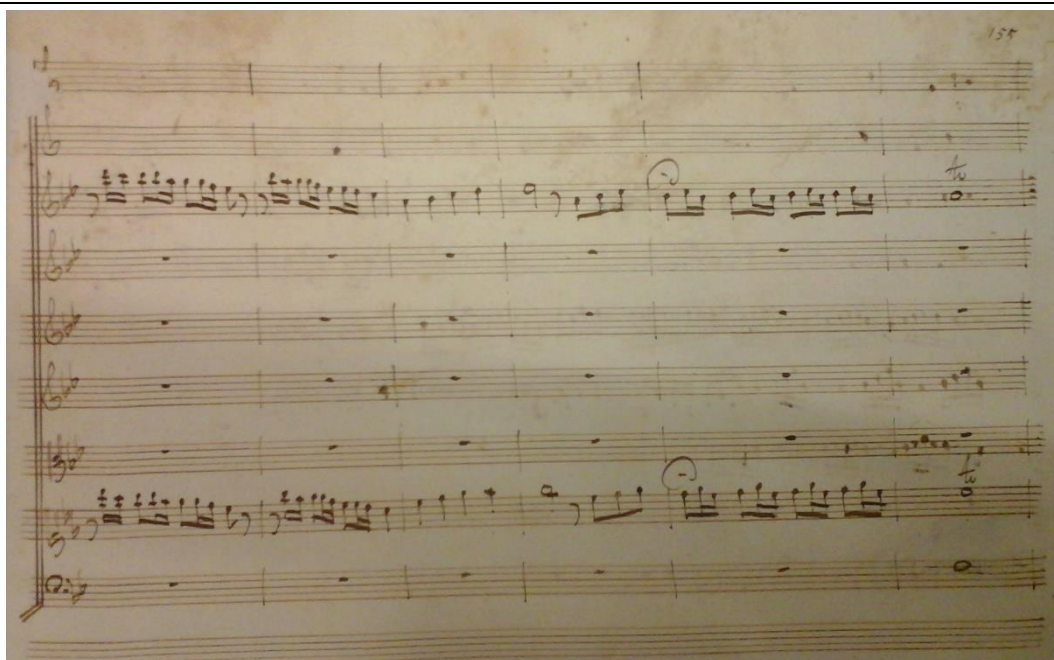


№9III.29



Handwritten musical score for No. 9III.29, featuring multiple staves with complex notation, including a section marked "Codacci". The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f".

№9III.30



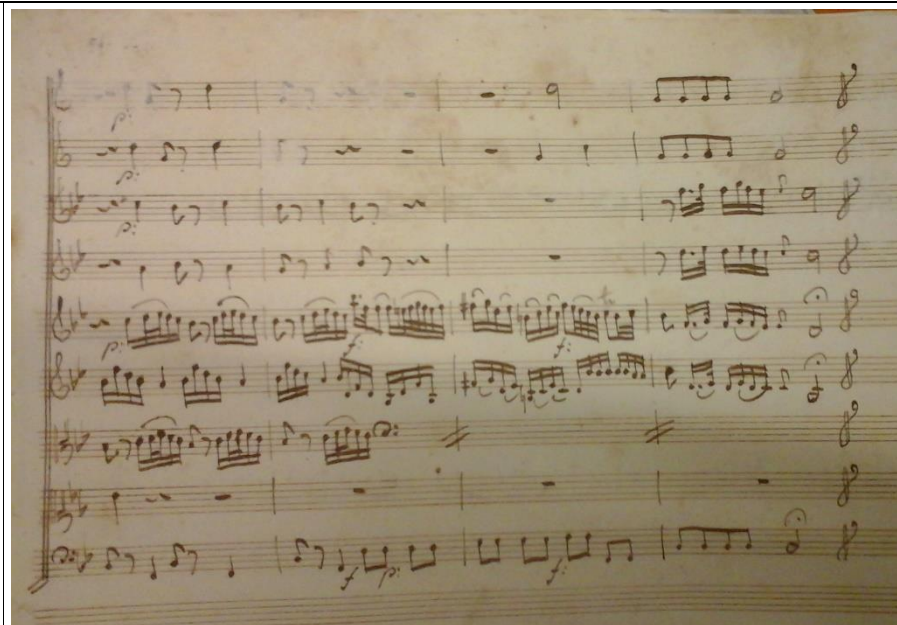
Handwritten musical score for No. 9III.30, featuring multiple staves with complex notation, including a section marked "154". The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f".



№10ФР.5 Окончание арии Елианы.



№9Ш.31

**Явление II.**

В шереметевской редакции добавлена новая вставная ария Цефалиды «Места для насъ приятны...» с участием гобоя. Местоположение арии установлено по сохранившейся кустоде предшествующей реплики Цефалиды: «чтобъ слушать твои упреки». Номер представлен в виде партитуры. Вокальная партия записана в сопрановом ключе. Текста арии (указания на наличие номера) в старопечатном русском либретто нет.

№9III.32

Handwritten musical score for No. 9III.32. The score is written on aged paper and includes parts for Cbass, Violini, and a vocal line. The vocal line contains the lyrics: "mel sta mel sta ana na-mpri". The score is in a key with one flat and a common time signature. The title at the top is "Canto" and the number "157" is written in the upper right corner.

№9III.33

Handwritten musical score for No. 9III.33. The score is written on aged paper and includes parts for Violini, a vocal line, and a basso line. The vocal line contains the lyrics: "zmo sa madne x = bepru madut zanno za ka na beilaxo na beilaxo". The score is in a key with one sharp and a common time signature.

№9III.34

Handwritten musical score for No. 9III.34. The score is written on aged paper and includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "не даю жная нрѣ на зѣсто" and continues with "и на вѣнъ снѣ рѣзъ нѣ зѣ са но та зѣ рѣ зѣ". The piano accompaniment consists of several staves with notes and rests. The score is marked with "cres" and "rit" (ritardando).

№9III.35

Handwritten musical score for No. 9III.35. The score is written on aged paper and includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "не - пра зне вѣно и мѣ нѣ вѣрѣ нѣ ба нѣно за вѣсе" and continues with "са и ба нѣно зѣ хра нѣ нѣ та нѣ". The piano accompaniment consists of several staves with notes and rests. The score is marked with "cres" and "col. v." (crescendo).



№9III.36

Handwritten musical score for No. 9III.36. The score consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics: "да тебе на нри и мни вси нами все". The bottom system includes a piano accompaniment with lyrics: "всѣмъ нри конъ вси ми". The music is written in a traditional style with various note values and rests.

№9III.37

Handwritten musical score for No. 9III.37. The score consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics: "иже вси змо са ма днъ и всецркви смъ за нри". The bottom system includes a piano accompaniment with lyrics: "са ма на вси ахъ на вси нри на оради оради са". The music is written in a traditional style with various note values and rests.

№9III.38

Handwritten musical score for No. 9III.38. The score is written on aged paper and includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Cyrillic: "110 NY NE DAR KHA NE DAR KHA npla na". The piano part includes dynamic markings such as *cres* and *f*, and a time signature of 20/6. The score is numbered 104 in the top right corner.

№9III.39

Handwritten musical score for No. 9III.39. The score is written on aged paper and features piano accompaniment. The notation is less legible than in the previous score, but it appears to be a continuation of the same piece. The score is numbered 105 in the top left corner.

№11ФР.1 Duo Chépalide, Eliane: «Eliane ! que m'as-tu dit?», p. 90 – 96.

№11ФР.2 Окончание дуэта:

В старопечатном русском либретто дуэт Цефалиды и Елианы «Что ты теперь сказала...» приведён.

В сохранившихся нотных материалах этого номера нет.

### Явление III.

№12ФР.1

№10Ш

Перед Водевием, № 10, выписана кустода – реплика Елианы, завершающая предыдущую сцену (согласно печатному либретто).

В печатном либретто приведён перевод пяти куплетов оригинала, исполняемые Еффимией, Юной самнитянкой, самой юной самнитянкой, Цефалидой и Елианой. В имеющихся нотных материалах номер после восьми тактов инструментального вступления начинается куплетом Юной самнитянки. Затем следует куплет Цефалиды с солирующей партией флейты.

Текст инструментальных партий совпадает с оригиналом. Есть мелкие изменения в вокальных партиях при смене просодии.

№10Ш.1



№11Ш

После Водевилья следует диалог Еффилии и Елианы. В печатном либретто сцена переведена полностью и заканчивается сольным номером Елианы с хором: «О! ты, кого нельзя забыть...» (см. ниже).

Согласно сохранившимся нотным материалам посередине диалогов, после реплики Еффилии: «Такимъ то образомъ Венера и видитъ при своихъ горлицахъ воздыхающаго того Орла, которой носить самаго Юпитера», добавлен новый вставной номер – №11 Ария Еффилии, отсутствующая в оригинале. Номер сохранился в виде репетитора. Вокальная партия записана в скрипичном ключе.

№11Ш.1









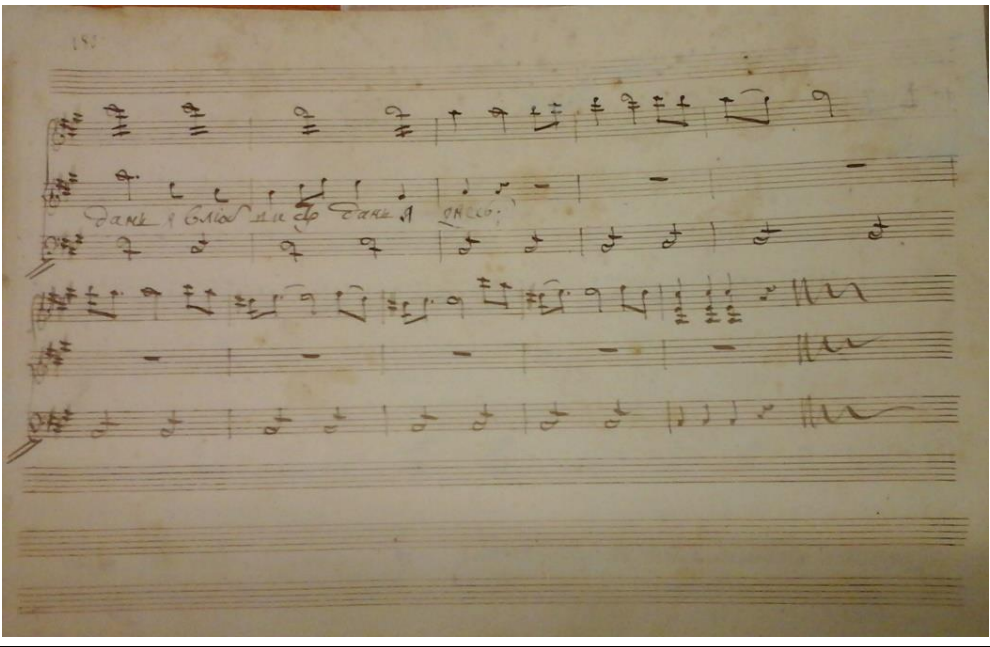


№11III.6

Handwritten musical score for №11III.6. The score consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "до вы вѣна ахъ вѣта до вы вѣна днѣ". The second staff is a piano accompaniment. The third staff is another vocal line with lyrics: "но вѣна а на вѣна вѣна вѣна вѣна вѣна". The fourth staff is piano accompaniment. The fifth staff is a vocal line with lyrics: "на вѣна вѣна вѣна а на вѣна вѣна а вѣна". The sixth staff is piano accompaniment. The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

№11III.7

Handwritten musical score for №11III.7. The score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "вѣна вѣна вѣна вѣна вѣна вѣна вѣна вѣна". The second staff is piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics: "а на вѣна вѣна вѣна вѣна вѣна вѣна вѣна". The fourth staff is piano accompaniment. The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

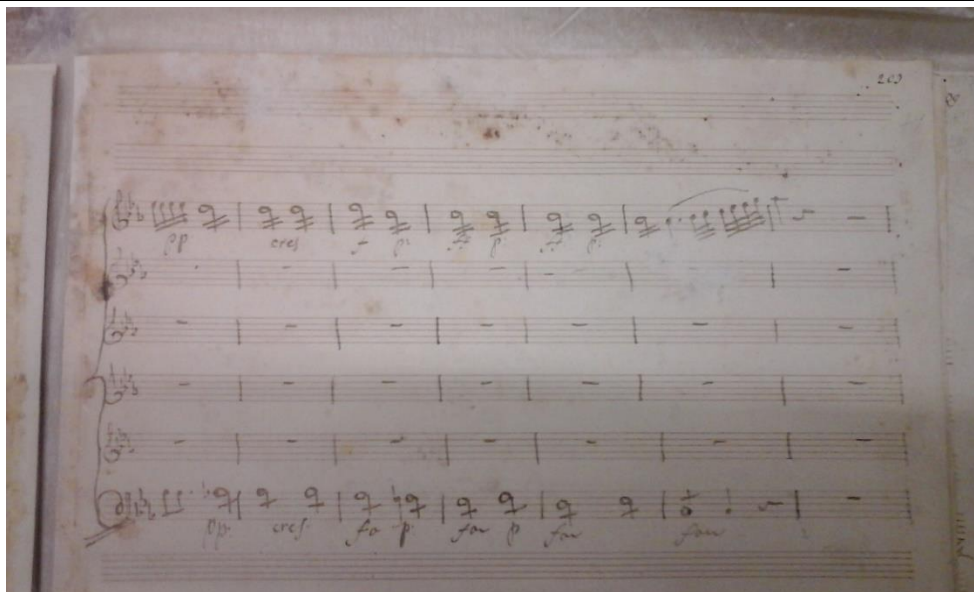
№11Ш.8			
№13ФР.1	<p>Ariette Eliane: «O toi que j'aime...», p. 108 – 112 ; Euphémie et chœur: «Retirez-vous...», p. 112 – 116.</p>	№12Ш.1	<p>После вставной арии Еффимии разговорный диалог продолжался, но его текст, видимо, в ходе репетиций правился, так как имеющаяся в нотах кустода отличается от реплики, предваряющей Арию Елианы «О! ты, кого нельзя забыть...» с хором, в старопечатном русском либретто. Номер сохранился в виде репетитора. Партия Елианы записана в скрипичном ключе. К номеру добавлено четыре дополнительных такта инструментального вступления (вероятно, самим Гретри). Представленные инструментальные партии в остальном совпадают с оригиналом.</p>
№12Ш.2	<p>Есть небольшие изменения в вокальных партиях при смене просодии.</p>		
<p><b>Явление IV-V: разговорные сцены</b></p>			
			<p>Пятая сцена изменена в угоду зрелищности на сцену пленения Евмена римскими воинами.</p>



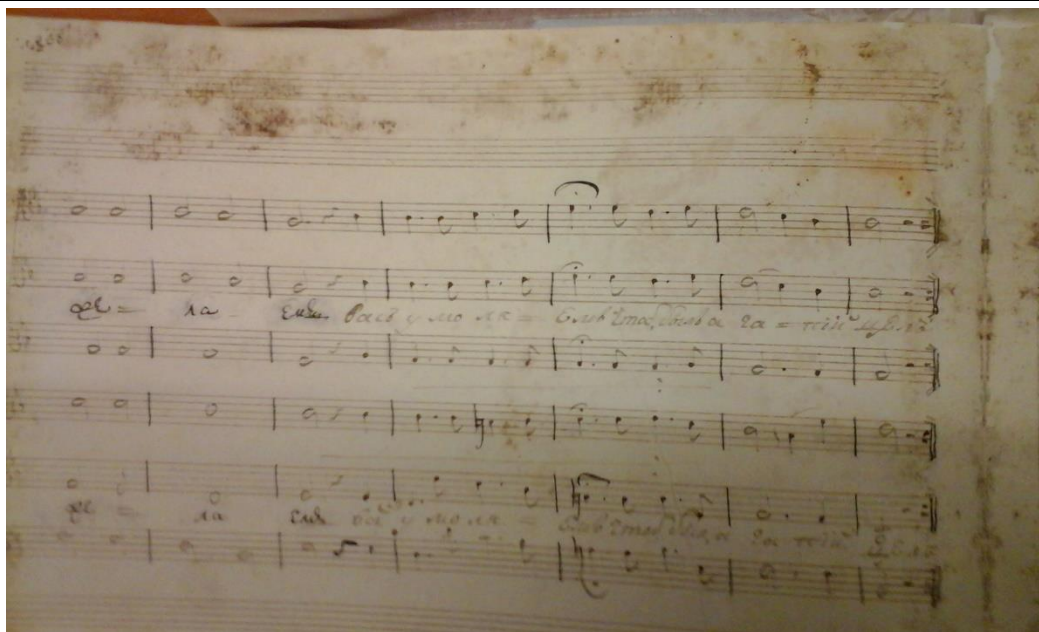




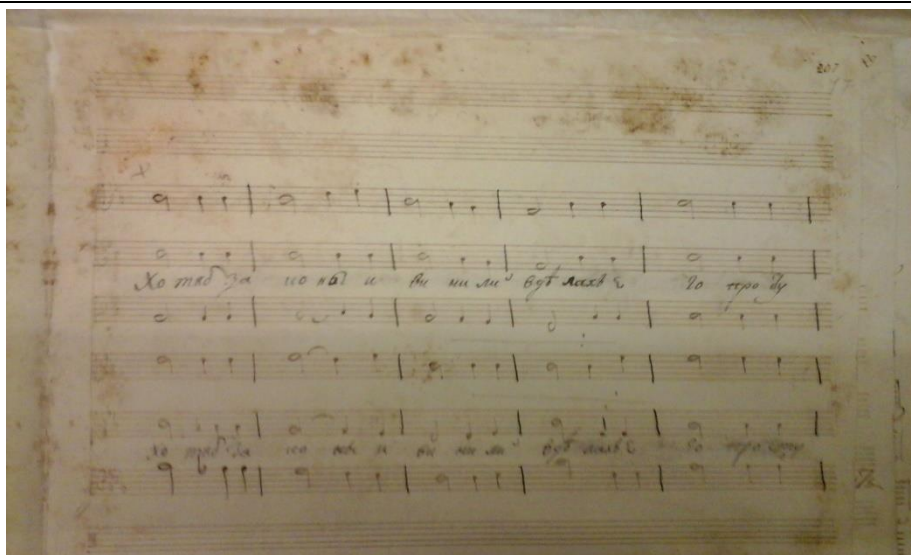
№17III.3



№17III.4



№17III.5



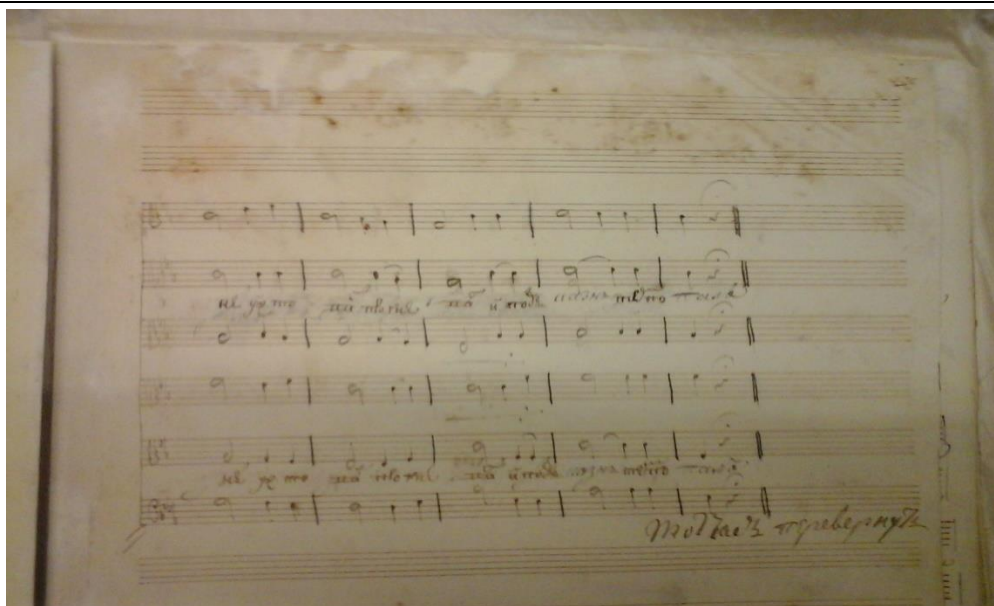
№17III.6

Handwritten musical score for No. 17III.6. The score consists of two systems, each with two staves. The lyrics are written in Cyrillic script between the staves. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a bass clef and a common time signature. The paper shows signs of age and staining.

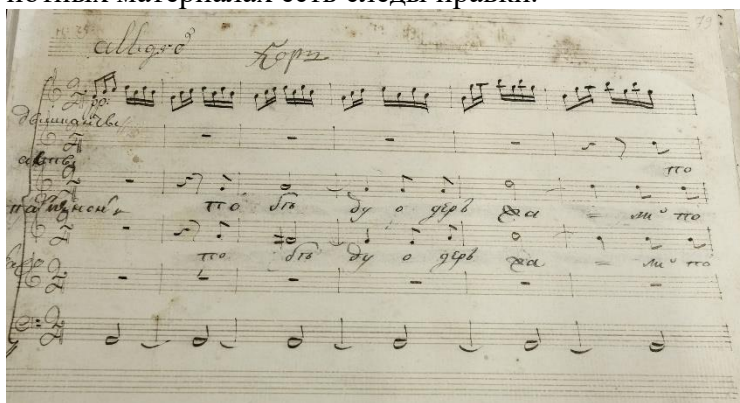
Lyrics (Cyrillic):  
 System 1: Хо репо ѣ на но нѣдѣ а фу мѣдѣ бѣтѣ аахѣ ѣ Хо репо ѣ  
 System 2: Хо репо ѣ на но нѣдѣ а фу мѣдѣ бѣтѣ аахѣ ѣ Хо репо ѣ



№17III.7



№17III.8 Добавлен новый вставной хор «Побѣду одержали...». Сохранился в виде репетитора. Все вокальные партии записаны в скрипичном ключе. Подтекстованные слова совпадают с приведѣнными в старопечатном русском либретто. В сохранившихся нотных материалах есть следы правки.





№17III.9

Handwritten musical score for №17III.9, page 2/2. The score is written on five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the basso continuo line. The lyrics are written in Church Slavonic. The first part of the lyrics is "да ду о дѣрвѣ да" (da du o d'ev'v'e da) and the second part is "ми и рилъ ланъ" (mi i ril'v' lan'v'). The music is in a major key with a treble clef and a common time signature. There are some markings like "poco" and "f" in the score.

№17III.10

Handwritten musical score for №17III.10, page 2/3. The score is written on five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the basso continuo line. The lyrics are written in Church Slavonic. The first part of the lyrics is "встахъ про гна м рилъ ланъ" (vstav'x' pro gna m ril'v' lan'v) and the second part is "встахъ рилъ ланъ востахъ" (vstav'x' ril'v' lan'v vstav'x'). The music is in a major key with a treble clef and a common time signature. There are some markings like "f" in the score.

№17III.11

214

Гна ми встань тро Гна ми

Гна ми рилв лав тро Гна ми

Гна ми рилв лав тро Гна ми



## Сцена X

## Явление VIII.

№15ФР.1 Трагическое трио Цефалиды, Еффибии и Евмена.

Handwritten musical score for the first part of the tragic trio. The score includes parts for Oboe, Violins (V. I.), Viola (V. II.), Cello (Cello), Bass (B.), and Double Bass (B.). The tempo is marked *Allegretto* and the dynamics are *p* and *ppf p*. The number 123 is written in the top right corner.

№15ФР.2

Handwritten musical score for the second part of the tragic trio. The score includes parts for Oboe, Violins (V. I.), Viola (V. II.), Cello (Cello), Bass (B.), and Double Bass (B.). The tempo is marked *largo* and *Allegretto*. The lyrics are: *vertueux pe-re*, *vertueux pe-re*, *la na-tu-re moi vi-ve en cor quand tu n'est plus!*, *malheureux*. The number 124 is written in the top right corner.

№17Ш.12

Согласно русскому либретто сцена открывалась Речитативом Воина «Ужь щастливы дни...» и Арией Воина «Супротивника намъ нѣтъ...». В сохранившихся нотных материалах этих номеров нет.

Сцена и второе действие заканчиваются Хором «Я щастливой отець / О! добрый ты отець». Нумерация не сохранилась. Подтекстовка в репетиторе отличается от текста старопечатного либретто.

Номер сохранился в виде репетитора. После девяти тактов инструментального вступления (как в оригинальном французском трагическом трио) сделана купюра до заключительного раздела – ансамбля *Allegretto* на с. 126 оригинальной французской партитуры. Далее до конца номер следует без сокращений.

Handwritten musical score for the chorus. The score includes parts for Violins (V. I.), Viola (V. II.), Cello (Cello), Bass (B.), and Double Bass (B.). The tempo is marked *Allegretto*. The number 125 is written in the top right corner.

№17III.13

216

*And. Allegretto*

за щю = та ма =

го = сръиъ

я щю слъ

ща

при ди я ваъ. ужъ

тецъ о = дъ тя дъ

щю слъ вви о тецъ = = мои самъ то

Конец второго действия.

В шереметевской редакции больше нотного материала не сохранилось.

Таблица 4.4. «Опыт дружбы» и «Говорящая картина»

№	Нотные примеры
1	 <p>Mon ame est dans un trouble ex - trê me le jour luit à reg          Ду - ша мо - я силь - но му - тит ся, солн - цс свѣ - тить лишь</p>
2	 <p>moi, O ciel          вредъ, O рокъ!</p>

3

Oboe

Violins 1

Violins 2

Viola

Bassoon

Tenor

me fut con - fi - é par Bland - fort par l'a - mi - tié

*f* *p*

Violins 1

Violins 2

Viola

Bassoon

Tenor

me - me. par Bland - fort par Bland - fort o

*f* *p*



4

Corni

Oboe

W.

Fagotti

Нелзонъ (Nelson)

O tendre et di - vi - nea - mi - tié  
 O Друж - ба! пре - див - ный твой взоръ

5

Harp

mais l'on se livre à l'es - pe - ran - ce quand l'a - mour u - nit - deux coeurs

6

... muntrepand dans mon ame une douce flamme un feu ravissant. l

## Приложение 3. ЛИБРЕТТО

### *Говорящая картина*

Перевод А. Я. Хилкова (Louis Anseume Le Tableau parlant). СПГТБ. Шифр: I.18.2.21. [49].

Сохранена орфография оригинала, в том числе слитное и раздельное написание слов.

#### Титульный лист:

Комическая  
Опера  
Говорящая картина  
въ одномъ  
дѣствіи

#### На обороте титульного листа:

Дѣствующія лица  
Касандръ старикъ  
Изабелла его питомица  
Коломбина – ее служанка  
Леандръ любовникъ изабеллы  
Піеро слуга леандровъ

Дѣствие происходитъ вдоме Касандра: Декораціи комната наодной стороне стоит портретъ касандра надругой боковая дверь:

#### Страница 1 (3)

Дѣствие перьвое  
Явленіе 1<sup>е</sup>  
Изабелла одна поеть арію

Я рабѣнокъ, я девица.  
Мне все льстятъ что я пригожа  
Даяже вить небедна.  
Меня ласкають, похваляютъ.  
Яб должна темъ веселится  
Нояже толко что крушусь  
Втаине сердце замираеть  
Знаю я чего желаеть.  
Нобоюся я сказать.  
Опроклятая Стыдливость.  
Инесноста горделивость.  
Что замука забѣда,

повторяеть,

Однако я должна взять свои меры, доколомбина моя служанка, весма девица проворная, я хочу сней объ етомъ посоветовать Ахъ датотъ иона

Явленіе "2" (далее все е соответствуют е)

Изабелла. Иколомбина  
Коломбина входитъ ипоеть.



Дай богъ мужа молодова

### Страница 2

Дай хоть будетъ онъ истарь

Для меня то всё равно.

Изобелла

Что натебя завеселье настало, разве ты невидишь што мне такъ грусно, видно ты меня совсемъ нелюбишь.

Коломбина

Дамояли то вина что вы безпрестанно вздыхайте право Сударыня переимите лучше умения:

Поеть:

Я всё смеюсь пою иבלалагурю.

Изобел:

Ты всётаки неперестанешь дурачиться, ахъ любезная коломбина таво я отъ тебя ждала чтобъ ты меня втакъ состоянїи...

Коломб:

Дачто васъ такъ печалить?

Изобе:

Вить я тебе сказывала что тебе открыто мое сердце, иты знаешь, какъ оно теперь страдае, даипокомъ, а дай мне какой нибудь советъ, скажи пожалуи, что я должна теперь делать?

### Страница 3

Коломбина

Остантесъ такъ, или бегите или вытте, вот всёто что явамъ сказать могу...

Изобелла

Изыянисъ пожалуи, какъ такъ остатся

Коломбина

Даостантесъ вѣкъ вдевицахъ.

Изобелла.

Мне? Остатся векъ вдевицахъ, ну што ты ето говоришь, нетъ мои другъ, ето дело невозможное

Коломбина

Ну инъ бегаите пополям, илесам, можетъ что когда нибудь инаидете своего любовника.

Изоб:

Нетъ коломбина янетакъ рождена, инесмотря намою чрезмерную слабость, немогу никакъ зделать такой неблагопристонности ахъ я очень помню наставленїи покойной моеи матери инесоглашусь никогда

Коломб:

Ну инъ вытте закасандра замужъ.

Изобе

Ахъ какъ онъ стар.

### Страница 4

Коломб.

Между нами сказано вы очень хорошо зделаете ежели занего выдите : онъ такъ богатъ иможетъ...

Изоб:

Ахъ душинка какъ онъ старъ

Коломб:

Такъ чтожь что страъ это еще невеликая беда неушто это такъ васъ много тревожитъ поверте мне сударыня.

Арія

Есть в свете старички

Изрядны старички  
Они хоть невуборе  
Иневнарядномъ вздоре  
Хотя унихъ ирожи  
Сребятами несхожи  
Ноестъ что то унихъ  
Непроидешъ мимо ихъ

Нелутчели мнѣ быть  
Надмужемъ госпожою  
Ибыть всегда болшою  
Сътокоинымъ старичкомъ  
Какъ мучится ирватся  
Досадою терзатся  
Насупруга маладова  
Которои ужъ меня  
Небудеть илюбить

### Страница 5

Изобелла

Ну чему унего быть путному ахъ...взгляни толко нанего. Онъ вовсе ничего хорошаго  
необещает...

Коломб:

Наружность насъ обманываетъ, аможетъ быть

Изабелла

Вотъ онъ придетъ любуися пожалуй ну што ты теперь скажешъ имогули я надеятся...

Коломбина

Какъ же онъ похожъ...

Изабелла

Берегись чтобъ незамарать он еще невысохъ

Завтра последний разъ живописецъ его будетъ писать касандръ просил чтоб- никакъ его не  
трогала съетого места

Коломбина

Онъ почѣсти страстно, походить

Изабелла

Ты всіо толко шутишь поговоримъ лучше оделе

вправдули ты думаешъ, что я вышедши закасандра замужъ магу быть благополучна

инатуралноли весь свои векъ притворятся иказатся склоннаю кътакому скаредному старику

### Страница 6

которой меня любовію своею приводитъ въотчаяніе...твердя ежечастно, что какъ онъ меня  
обожаетъ, называя королевою, беспрестанно вздыхаетъ иговорить что ежели я ему отвечать  
нестану то онъ издохнетъ отизлишней страсти;

Коломбина

А...чтожъ вы нато ему отвечаете?

Изабелла

Ни слова аболши что бяшусь? Аонъ думаетъ что мое молчаніе происходитъ отвзаимной кнему  
склонности.

Коломбина

Навсіо это я ничего вамъ отвечать немогу замужество дѣло весма верное ивы сами лущче меня  
это знаете аособливо когда онъ вамъ такъ противень што вотъ какъ

Изабелла

Нукто это?

Коломбина

Вашь будущей супругъ онъ конечно васъ ищетъ

### Страница 7

Изабелла

Ахъ Это Касандръ! Обоже какъ онъ мне противень

Коломбина

Старайтесь быть повеселее...

Явленіе 3<sup>е</sup>

Изабелла Коломбина

Касандръ

Здравствуй дорогая Изабелла какъ вы вѣсемъ здаровье?...

Коломбина

(:Изабелле:)

Слава богу чтожъ вы неотвечаете

Касандръ

Ахъ коломбина какъ она хараша какія прекрасныя глаза о какже они тревожатъ мое сердце еи еи когда я нанее гляжу то чувствую себя леть 20<sup>ти</sup> маложее... (:Изабеллѣ:) но она мне ничего неотвечаетъ что тебе зделалось душенка моя? (Коломбина) ненѣможетли она?

Коломбина

Нетъ сударь, а етому причиною ея къвамъ

### Страница 8

Страстная любовь отъкоторой она слова промолвить неможетъ

Касандръ

Не впрямли такъ?

Изабелла

всторону

какже она лжетъ бестыдная

Касандръ

А какже ты меня тѣмъ обрадовала (изабелле) аты жизнь моя подтверди мне ея речи; утешъ темъ мое страждущее сердце

Изабелла

Коломбина всіо лжотъ сударь...

Коломбина (Касандру)

Неверте ей... къ чему такая стыдливость...

Касандръ смеючись

Будетъ скоро и то время; что она сама мне скажетъ что меня любитъ это похоже нато такъ какъ напримеръ голодной волкъ хватаетъ всіо то что ему толко попадется представъ себе будто я волкъ аона невинная овечка икогда она попадется къволку вкохти... ты смела... ты видно небоисса етаго волка...

### Страница 9

Коломбина

Я вамъ загосподина волка отвечаю что онъ ей болшаго вреда незделаетъ.

Касандръ

Боже меня отътого сохрани итакъ мы согласны когдажъ будетъ наша свадьба?

Изабелла

Когда вамъ угодно

Коломбина (Касандру)

Ну солгалали я вамъ? Изабеллѣ какже вы умѣете притворятся

Касандрѣ

Аріо

Она признаётца мне

Влюбви клянётся

Увы я весь згараю

Отъ пламя умираю

О какая радость

Возвращаетъ младость

Иснею мои пакои

Малеишая разлука

Мне уже сней скука

Инестерпима жизнь.

### Страница 10

Коломбина съ смехомъ

Приласкайте хоть немношка этаго робеночка

Касандрѣ смеючись

Што! Што! Окакже я радъ!. А! нескажешли ты мне еще чего...

Коломбина

И этаго доволно, чегожь вамъ болше?

Касандрѣ в сторону

Да я непременно хачу исполнить свое предпріятіе вслухъ какъ мнѣ грусно толко вы пожалуйте  
небеспокоитесь

Коломбина

Что это такое!

Касандрѣ

Мне нынешней день должно ехать въ деревню

Изабелла

Какъ нынеже?

Касандрѣ

Сей часъ мнѣ икраинная нужда.

### Страница 11

Коломбина

Какъ? нешутя вы это говорите?

Касандрѣ

Какая кчорту шутка я ужъ столошадей послалъ

Коломбина

Даразвѣ вы позабыли что завтра свадьба ваша?

Касандрѣ

Я черезъ три дни назадъ буду ичто приеду то обвенчаюсь охъ какже мне грусно стобою  
растоватся толко ты пожалуйи неплать

Коломбина

И какъ вамъ сударь нестыдно что это задеревня Изабеллѣ приласкайте его сударыня что вы  
такъ стоитѣ какъ болные

Изабелла

Коломбина молчи ужъ я знаю что мне делать Касандрѣ что застранная обстоятельство весма  
вдругъ случились; мое сметеніе... вамъ ясно показываетъ какъ я страшусь...

Коломбина

Тихо Изабелле

Хорошо, хорошо

**Страница 12**Касандръ

Она плачетъ мнѣ кажется, перестань жизнь моя ты сердце мое раздираешь

Коломбина

Да развѣ вамъ нельзя ѣзды вашей отсрочить?

Изабелла тихо коломбина

Пожалуй неври, нетронь его едѣтъ

Касандръ

Ну ужь добро когда эта такъ тебя огорчить такъ я напишу письмо это всё равно будетъ

Коломбина

Данаштожь это...

Изабелла

Ия тожа думаю что вамъ самимъ лутче ехать для таго что ваше присудствіе хотя мнѣ васъ ижаль нлюбобвъ должна молчать передъ здравымъ разсудкомъ.

Касандръ

Такъ ты хочешь себя - преодолеть и неплакать это очень похвально

**Страница 13**Изабелла

Ну ужь быть такъ, поезжайте

Касандръ

Но ежели...

Коломбина особливо

Чтобъ чортъ тебя побралъ стараго дьявола.

Изабелла

Скорееже назадъ приезжайте.

Касандръ в сторону

Они видно заодно посмотримъ что то будетъ дальѣе (:Изабеллѣ:) аты душа моя поди всвою комнату иты коломбина снею поди и пожалуи будь всегда принѣи

Изабелла

Поидемъ... простите сударь.

Касандръ

Простите, пожалуи не печалься

Изабелла

Берегитесь чтобъ воры навасъ ненапали

Коломбина

Какъ можно стерегитесь отъ разбоиниковъ

Изабелла

Я слышала что эта дорога очень варовата

**Страница 14**Коломбина

Заряженыли ваши пштолеты

Касандръ

Заряжены небоюсь ничего

Коломбина

Простите, сударь

Касандръ

Прости

Коломбина Изабелла входятъ въ свою комнату...

## Явление 4е

Касандръ, одинъ

Какъ онѣ нелукавъ ая вижу всѣ ихъ обманы отъ чего вдругъ изделалась такая въ Изабеллѣ перемена это что нибудь – дазначить прежде сего она такъ была сурова комнѣ, горда, исовсем меня призирала, ия никакъ неверю чтобъ она въсамомъ дѣле обомнѣ желела ноначтожъ бы ей такъ притворятся я ни какъ непонимаю они обѣ молоди да иженщины... ая уже старичекъ... такъ они видно хотятъ надамной позабавится однако имъ втомъ неудастся

**Страница 15**

Ария 4я (написано неразборчиво, видимо: непелось)

**Текст переведен, но перечёркнут крест-накрест:**

Обмануть чтобъ старичка  
 Всякимъ образомъ желаютъ  
 И в томъ часто успеваютъ  
 Родня, друзья, слуги и дети  
 Всякои желаетъ всякъ желаетъ  
 Насъ провестъ  
 Насъ всіо ругаютъ  
 Пересмежаютъ  
 Естли женщины ласкаютъ  
 И хотя насъ обнимаютъ  
 Обнимаютъ  
 Амы в восторге лишь кричимъ  
 Ахъ какъ я щастливъ  
 Душа моя втебѣ  
 А послѣ мы уже увидимъ  
 Хотя то и поздно  
 Что насъ онѣ дурачуть  
 Ичто подвидомъ ласки  
 Скрывается лестъ.

(после текста арии):

Нѣтъ, нѣтъ я ужъ пожиль насвете изнаю всіо ихъ хитрость хотя они меня изадурачка считаютъ однакожъ неудасся имъ меня провестъ я очень къстати

**Страница 16**

Выдумаль эту хитрость, чтобъ спрятатся въетом кабинетѣ стану примечать все ихъ шашни... но что я слышу: (въ это время избела иколомбина хохочуть за театромъ) какая хохотня, какой крикъ очень видно что имъ помне грусно... опять; никакъ они взбесились (кличеть) Коломбина, коломбина

## Явление 5е

Касандръ, коломбина

Коломбина

Какъ? Вы еще здесь! Сударь амы думали что вы уже давно уехали

Касандръ

Вы это думали даобчемжа вы такъ смѣтесъ?

Коломбина

Авотъ обчемъ вы знаете что уизабеллы были две птички въодной клетке. То чижики вылетель она отътого въотчаянїи чижовка по немъ тоскуеть избелла беситса ирыдаеть говоря что ежели ужъ придетъ нещастїе то одно за другимъ такъ следуеть

Касандръ

Даты чемуза такъ смѣшесъ?

Коломбина  
Чтобъ ея утѣшить

### Страница 17

Касандръ  
Изрядныя утешенія смеіюсса какъ дура?  
Коломбина  
Вы это правду сказали да и она глядя наменя также расхохоталась  
Касандръ  
Послушай.. скажи мнѣ чистосердечно любитли меня изобелла?  
Коломбина  
Разве вы вътомъ сомневаетесь?  
Касандръ  
Отънюдь нетъ... ноя хочу чтобъ она меня такъ любила  
Коломбина  
Акакъже вы хотите пожалуйте скажите?  
Касандръ  
Я хочу чтобъ она вышедши заменя; меня любила какъ душу а нетакъ какъ многія жены,  
которыя вскоре после брака ужъ иовдоветьбы желала  
Коломбина  
Что увасъ замысль! Я васъ уверяю, что она никогда такъ подло думать неможетъ!  
Касандръ  
Ты сама знаешь, что когда молодая девица выдетъ застарика то всегда всіо думаишь, что это  
бываетъ для интересу, такъ я нихачу

### Страница 18

Чтобъ тоже иобомнѣ говорили я хочу чтобъ ея нежныя комне чувства однимъ словомъ я хочу  
чтобъ она была въ меня влюблена такъ какбы в двадцати летняго молотца.  
Коломбина  
Ну всели вы сказали?  
Касандръ  
Конечно всіо: ну такли она обомне думаетъ?  
Коломбина  
Нѣтъ  
Касандръ  
Дадля чегожъ?  
Коломбина  
Для того что это вещь невозможная итоли правду сказать то вамъ совсемъ некстате требовать  
такой нежности довольно итого что завасъ соглашаются вытти замуж ато еще чтобъ илюбить  
Касандръ  
Чтожь разве ты... думаешь что я немогу еще нравится, знаешли ты каковъ я смолодута бывальъ,  
безъхвастовства сказать что многія женщины замной гонялись.  
Коломбина  
Тогда гонялись аныне уже ивзглянуть нехотятъ всякое времичка переходчива.

### Страница 19

Ария 5я  
Что прежде бывало  
Все то ужъ пропало  
Что было мило  
То ужъ постыло  
Ивсе то пропало

Что прежде прелщало  
 И все пропало  
 Что насъ всехъ прелщало  
 Ужъ всіо прошло  
 Безъвозвращенья  
 Ужъ всіо прошло  
 Навекъ прошеня  
 Ужъ всіо прошло  
 Безъвозвращенья

Непочитай себе высоко  
 Вить также ты небеспорока  
 Ибудь доволенъ темъ  
 Что даетъ  
 Перестань себя ласкать  
 Еи нелзя вить обвинять  
 Ну доволен ли теперъ  
 Что ты скажешь мнѣ наето  
 Я всіо тебе теперъ сказала

### Страница 20

Касандръ  
 Это всіо пустяки ая буду делать то что мнѣ надобно  
 Коломбина  
 Прекрасно сказано  
 Касандръ  
 Мудрено тебе меня обмануть хотя иочень хитра однако я ужъ взялъ свои меры...  
 Коломбина  
 Вы очень хорошо изделали  
 Касандръ  
 Иконечно нехуда  
 Коломбина  
 Дая чтожъ говорю  
 Касандръ  
 Я тебя уверяю что еще я очень зрячъ  
 Коломбина  
 О! какъ Аргусъ...  
 Касандръ  
 Надобно вамъ гораздо ранѣ вставать естли вздумали меня обманывать прости  
 Коломбина  
 Авы всіо таки ѣдите?

### Страница 21

Касандръ  
 Сию минуто  
 Коломбина  
 Добрый путь  
 (Касандръ выходитъ)

Явление 6е  
 Коломбина одна



Чтобъ чортъ тебя побралъ стараго враля вотъ тотъ человекъ! Завсѣо насвете бесится ивсе ему мало, никогда иничемъ насвете доволенъ быть неможетъ, о старой дьяволь! Премаерская гадина! Настоящей скелет проклятой, ну можноли его любить инатуральноели ето требованіе, нѣтъ, нѣтъ, галубчикъ мой, недумай инелстись владеть изабеллою Мнѣ кажется будто я снимъ самимъ говорю такъ харя нанего похожа... ужасно какъ похожа  
(глядя на портретъ)

Здравствуй... здравствуй господинъ касандръ ты хочешь чтобъ тебя любили будь спакоенъ изабелла станеть тебя любить да и нетолько что любить но еще и обожать будетъ

### Страница 22

Явление 7е  
Коломбина Пьеро  
Пьеро за театром  
Гей! Ей! Кто здесь есть... пикарь... Лафлеръ латерь...  
Коломбина съ удивленіемъ  
Что зачортъ такъ шумить  
Пьеро вбегая в комнату  
Нѣтъ, ниодного слуги нислужанки Гей? И собакито бешиной...  
Коломбина  
Да! Да! Да!... кажется мне ета харя знакома такъ.. ето Пьеро... тебя ли я вижу... точно онъ  
Пьеро  
Ась?  
Коломбина  
Онъ конечно  
Пьеро  
Это... она! Такъ точно эта Коломбина конечно она  
Коломбина  
Ты ли это?

### Страница 23

Пьеро  
Точно я  
Коломбина  
И я также  
Пьеро  
Зачемъ ты въ етомъ доме?  
Коломбина  
Мы здесь живемъ  
Пьеро  
А господин касандръ разве умеръ или куда уехалъ?  
Коломбина  
За наши грехи живъ еще и влюбленъ до безумія и черезъ три дни женится  
Пьеро  
Онъ женится! Ахъ небо! Что я слышу? И ты за него идешь? Еслибъ я ето зналъ однако ты увидишь! Что я в ревности могу зделать...  
Коломбина  
Да онъ не въ меня влюбленъ  
Пьеро  
Въ кавожъ?  
Коломбина  
Въ мою госпожу въ Изабеллу.

**Страница 24**

Пьеро  
 Какъ разве и она здесь?  
 Коломбина  
 И конечно здесь  
 Пьеро  
 Дачто она здесь делаетъ?  
 Коломбина  
 Она подь опекою у господина касандра  
 Пьеро  
 Право такъ  
 Коломбина  
 Отець и мать его умерли  
 Пьеро  
 А когда Леандръ его узнаеть, какже онъ удивится  
 Коломбина  
 Разве и Леандръ здесь?  
 Пьеро  
 Какъ я вижу! Такъ мы оба очень некстате сюда приехали  
 Коломбина  
 Почему ето ты думаешь?  
 Пьеро  
 Почему? А потому что любовница его выходит замужъ да и я можетъ быть нещастливеея

**Страница 25**

Его потому... потому что и ты также...  
 Коломбина  
 Разве ты всіо таки еще меня любишь?  
 Пьеро  
 И конечно аты?  
 Коломбина  
 Незнаю  
 Пьеро  
 Какъ ты незнаешь?  
 Коломбина  
 И конечно ты незаслуживаешь моей к себе любви какъ тебе нестыдно что ты будучи въ отлучке  
 два года хотбы наспѣхъ даль об себе знать что живы вы или померли  
 Пьеро  
 Ахъ! Жизнь моя, жестокая судьба насъ заставила странствовать во всѣхъ краяхъ свѣта и по морю  
 и посуху однимъ словомъ сказать мы и теперь приехали изъяны.  
 Коломбина  
 Развѣ это такъ далеко?  
 Пьеро  
 О! чрезвычайно

**Страница 26**

Коломбина  
 Я думаю что вы тамъ нашли выликія сокровища?  
 Пьеро  
 Отнюдь нѣтъ; тамъ всіо ничтожно дикія люди весма грубыя сердиться и совсемъ куды годныя  
 насъ туда занесло буреою  
 Коломбина

Бурею! Ахъ боже мой! Какже вы ето живы остались, куды ячай страшно было?

Пьеро

О! и пересказать нелзя такая была буря что целой день насъ била какъ скоро я толко о ней вспомню то тотчасъ меня лихорадка подцепить

Коломбина

Раскажика мне какъ ето с вами случилось

Пьеро особливо

Съ охотою (заикая) дачто я ей скажу? Вить я в то время забился в коюту откуда и выглянуть несмелъ и чуть чуть было от страха неумерь однако надобно удовольствовать ея любопытство (вслух) слушай пожалуй... я тебѣ всіо раскажу, нашъ корабль весма тихо плыль по пространному океяну и началась будто сами зебриды помогали его шествію вдругъ небо

### Страница 27

Померкло и такая зделалась темнота какъ ночью бываетъ поднялся страшной ветръ, ероимъ, мы всѣ помертвели и тряслись въ страхе кормчей нашъ былъ въ отчаяніи ничево никакого намъ немочь зделать спасенія зачели насъ бить престрашныя волны корабль нашъмечетса Матрозы кричать что нетъ ужъ никакой надежды и что мы погибаемъ и ветератъ реветъ буря свистить и смерть у всехъ была на носу

Арїя -----

Пьеро

Но после жестокой бури

Коломбина

Опять настала тишина

Пьеро

И тогда на нашемъ судне воспевалася хвала  
все от радости кричали слава богу что спаслись  
все от радости кричали слава богу что спаслись

Пьеро Коломбина

Но после жестокой бури опять настала тишина  
и тогда на нашемъ судне воспевалася хвала все  
от радости кричали слава богу что спаслись все  
отъ радости кричали слава богу что спаслись

### Страница 28

И после жестокой бури опять настала тишина  
итогда нанашемъ судне воспевалася хвала  
воспевалася хвала воспе хвала

Коломбина смеіотся говорятъ

Ахъ Пьеро другъ мой изаделка ты прїѣхалъ

Пьеро

То правда однакожъ слава богу что здоровъ и живъ вохвратился денегъ нетъ ни полушки а всіо  
таки... влюбленъ в тебя добезумия и радъ женится хоть таперъ естли я тебе непротивенъ

Коломбина

Что... да! Ты нато согласинъ посмотримъ я тебе вовсіомъ еще неотказываю?

Пьеро

Что будетъ теперъ делать Леандръ, а мой бедный господинъ! Ожидали онъ этаго нетъ ужъ  
болше никакой нужды къ его благополучию

Коломбина

Да вить она поневоле идіотъ за касандра повѣрь, что извбелла посю пору верна еще твоему  
господину

Пьеро  
Постараемся имъ помочь и употребить всѣ

### Страница 29

Способы къ соделанию и щастия

Коломбина

Я наето согласна правда всіо для нихъ делать а благо касандра здесь теперъ нетъ

Пьеро

Его здесь нетъ темъ лутче

Коломбина

Онъ поѣхаль въ деревню на три дни ненадобно терять времени

Пьеро цалуетъ руку у коломбины

Ты правду говоришь мое сердце

Коломбина отрывая руку

Ну полно шалить

Пьеро хочеть ее обнять

Жизнь моя

Коломбина его толкая

Да отвяжессали ты отъменя

Пьеро

Полно сердится какъ тебе нестыдно – а послушайка – когдажъ будетъ наша свадьба... зделай милость поправоръ пожалуй

### Страница 30

Коломбина

Естли ты меня также любишь какъ прежде то я нато согласна

Пьеро

Ты меня весма обижаешъ разве я когда сумневался втвоей верности

Коломбина

Нетъ Пьеро никогда... дазато и никакой красавецъ въ свете немогъ поколебать моего сердца

Пьеро

Я тебѣ втомъ очень верю но что мой господинъ асю пору суда неидеть

Коломбина

Агде онъ теперъ?

Пьеро

Онъ одевается потому что здороги весь въгрязи ихотель притти сюда для отдания пренискаго поклона господину касандру своему любезному дядюшки

Коломбина

Какъ! Онъ дядя Леандровъ нашъ опекунъ?

### Страница 31

Пьеро

Конечно такъ

Коломбина

Это право чудно да несходишли занимъ

Пьеро

О плутовка онъ ибезънасъ наидеть дорогу амне надобно быть здесь у моей дражайшей

Коломбины

Коломбина

Нѣтъ: право поди занимъ искажи ему всѣ эти вести ая поиду иуведомлю изабеллу оего приезде

Пьеро

Я слышу шумъ... да вотъ онъ исамъ

(она выходит)

Явление 8е

Пьеро Леандръ

Пьеро особливо

Сколко новыя вестей я ему скажу

Леандръ

Здѣлалы ты то что я тебе приказывалъ?

Пьеро особливо

Онъ конешно не ожидаетъ такого благополучія

**Страница 32**

Леандръ

Пьеро виделли ты мерзавца, что исказывалъли ему что я нарощно проехалъ нанеяны, затемъ чтобы его видетъ обнять схоронить?

Пьеро особливо

А какая радость!

Леандръ

Что ты глухъ мошенникъ, что ли?

Пьеро скоро

А! Вы уже здесь! Сударь! Вы еще незнаете своего щастия, дадюшка вашъ еще хотя и живъ новы обтомъ непечалтись вы более щастливы нежели думаете

Леандръ

Дачто завздоръ ты мямлишь?

Пьеро

Я говорю сударь что щастие завами последамъ ходить вы имеете соперника новесма безъопаснова от котораго я васъ обещаюсь избавить

Леандръ

Естли ты меня выведешь изтерпения...

Пьеро

Ну ужъ можно сказать

**Страница 33**

Что красавица инесмотря навашу отлучку осю пору васъ страшно любить

Леандръ

Что ты сума сошелъ чтоли? Вить ты знаешь въково я влюбленъ, иничто мои мыслея переменить неможетъ, нивремя, ниразлука, я всіотаки ея обожаю, помнишли ты когда проклятая арабка была в меня влюблена и хотела чтобы я на ней женился тоя несмотря ненанее страсть, ни навеликое богатство, немогъ нато согласится... и навсегда влюбился... в любезную Изабеллу...

Пьеро

Ноя обней то вамъ и говорю, слышатели вы сударь... объ изабелле котория васъ беспамяти исама любить издесъ васъ ожидаетъ

Леандръ

Ахъ! Мои другъ! Что ты говоришь? Можно ли тому статся имогули сему поверить?

Пьеро

Я конечно немогу сударь и она сию минуту исъ коломбиною сюда будетъ

Леандръ

Дагдежа она теперь?

Пьеро

Вотъ она!

**Страница 34**

Явление 9е  
 Леандръ Пьеро Изабелла Коломбина  
 Изабелла бросаясь къ Леандру  
 Тебя ли я вижу возлюбленный Леандръ  
 Леандръ  
 Дражайшая изабелла!  
 Изабелла  
 А въвосхищеніи я вне себя отърадости  
 Пьеро  
 Любо смотреть натакое свиданье  
 Изабелла  
 Ахъ какъ ты кстати возвратилса чтобъ меня избавить от несщастия мне угрожавшаго!  
 Леандръ  
 Я никакъ неожидаль васъ здесь найти икакая радость нотолко я долженъ страшится чтобъ  
 касандръ...  
 Изабелла  
 Ахъ вить онъ твой соперникъ и в меня= смертелно влюбленъ ивсякую минуту меня мучить  
 чтобъ я с нимъ обвенчалась  
 Леандръ  
 Разве ты можешь меня оставить?

### Страница 35

Изабелла  
 Ахъ никогда спрости уколомбины хотя она мне исоветовала его иметь мужемъ  
 Леандръ коломбине  
 Немилосердная какой пагубной для меня ты ей советъ давала  
 Коломбина  
 Что вы сударь да вить васъ здесь небыло аей былъ- надобенъ мужъ, неушто ей васъ векъ ждать  
 а ея опекунъ наней сватался и хотя ужъ онъ почти иракомъ ползаетъ нолутчешъ иметь касандра  
 ижели никаво  
 Пьеро  
 Ужъ етобы всіо равно какъ иничего  
 Коломбина  
 Неуштобъ ей векъ сидеть въдевкахъ?  
 Леандръ  
 Конечно лутче  
 Изабелла Леандру  
 Ахъ мой другъ того требовало благопристойность ты знаешь что какъ свѣтъ ненавистень  
 излоязыченъ  
 Леандръ  
 Ито правда, однакожъ слава богу, что это

### Страница 36

Незделалось это мое отъменное щастие что я ускориль приехать  
 Коломбина  
 Послушайте сударыня мне кажется что наши любовники голоднѣхонки неприкажители ихъ  
 покормить  
 Изабелла  
 Делай что хочешь  
 Пьеро Коломбина  
 Да если увасъ накухне  
 Коломбина

Будь покоень, ужь будешь сыть пади толко помоги мне

Изабелла Леандру

Несумневайтесь любезный Леандрь одинь толко ты насвете будешь моимь мужемь ахь могули я тебя забыть нѣтъ никогда

Дуеть (Другими чернилами написано Арїя)

Изабелла

«Я никогда любить тебя...неперестану Леандрь

Леандрь

«ия погробь оть тебя верно неотстану

### Страница 37

Изабелла

«втомь свидетель небеса

Леандрь

«я клянусь самои тобой

Вместе

«неть никогда нѣтъ никогда нѣтъ никогда любить неперестану нѣтъ нѣтъ нѣтъ никогда нѣтъ никогда забуду тебя забуду

Леандрь

«Ты меня любишь

Изабелла

«Ахь обожаю, аты Леандрь

Леандрь

«Я весь згораю (Цалуеть ея руку)

Изабелла

«Ахь! Ахь! Ахь! Какъ я рада весела

Леандрь

«я беспамяти и смаь непозабуду я тебя

Изабелла

«ия погроб буду верна

Вместе

«иникогда неизменю иникогда неизменю

### Страница 38

«я всіо погробь буду верной никогда неизменю иникогда неизменю нѣтъ (8 раз) никогда неизменю нѣтъ никогда неизменю я неизменю я неизменю

Изабелла

«Я никогда любить тебя... Неперестану

Леандрь

«ия погробь от тебя верно неотстану

Изабелла

«втомь свидетель небеса

Леандрь

«я клянусь самой тобою

Вместе

Нетъ никогда нѣтъ никогда любить неперестану неть (4 раза) никогда неть никогда незабада тебя забуду тебя

Коломбина к Пьеро говорятъ:

Что ты там делаешь?

Пьеро

Я гляжу посмотритетка сударь узнатели вы чей это портреть

Леандръ глядя въ портреть  
Мне кажется----- такъ точно это мои любезной дадюшка

### Страница 39

Коломбина  
Такъ сударь вы отгадали  
Изабелла  
Какъ тебе кажется похожли?  
Леандръ  
Иписьмо очень недурно толко верно что онъ очень состарился  
Изабелла  
Да тутъ отсвечиваетъ вотъ посмотри на его здесь  
Коломбина к Пьеро  
Коломбина и Пьеро преносють портреть противъ второй кулисы поставя направую сторону  
театра  
Поставимка его вотъ подле етаго столика  
Леандръ разсматривая портреть  
Такъ точно ужасно какъ всхожъ  
Коломбина  
Однакожъ покуда ты накроешь настоль безъ церемоніи подаитетка отъсюда для того что вы  
намъ помешаете вы можете покуда прогуляться всаду  
(Изабелла и Леандръ выходить)

### Страница 40

Явление 10е  
Пьеро Коломбина  
Пьеро  
Ты правду говоришь пора намъ деломъто изговорить я чувствую что я очень оголодалъ  
поставимъ этотъ столь вотъ тутъ  
(они ставятъ посреди театра столь накрываютъ скатерть иставяють четыре прибора...)  
Агдежа свечита?  
(ставяють свечи на столь а коломбина приносить приборъ)  
Что это пирогъ! Вотъ я уже снимъ переведюсь ахъ какже онъ хорошо глядять!  
Коломбина  
Незамай его Пьеро или убирайся отсюда  
Пьеро  
Вотъ! То то пирожокоть! Какой запахъ! Какая корка!  
Коломбина  
Я боюсь здесь тебя оставить ты конечно к нему подбересса пайдемка самной надобно еще  
принестъ вина  
(они оба выходятъ)

### Страница 41

Явление 11е  
Касандръ одинъ  
(выходить тихонко изъ кабинета где онъ прежде спрятался) я вышелъ издверей изошел суда  
совсемъ съдругой стороны они думаютъ что я ужъ далеко анъ еще здесь какже они  
удивятся.....ужасно такъ это имъ страмно покажется.....  
(увидя накрытый стол)  
Что это такое неужто они нынчеже меня назадъ ожидаютъ, нетъ тутъ четыре прибора. Да  
инелзя имъ думать, нохотбы и к вечеру былъ, то насъ толко трое тепер одинъ приборъ лишней;  
нонѣтъ они ужин вѣрно променя и позабыли и нетли толко унихъ какихъ гостей  
(считаетъ на пальцахъ)  
Коломбина, Изабелла



Так их четверо.....имь я вижу нескушно, укаждой помолодцу, дазачемже мой портреть тутъ поставлень? Комуъ ево переставить? Даидля чего? .... Можетъ быть они наднимъ смеялись .... Нетъ нетъ мое лицо имь игрушкой быть ... неможить: постойжа я имь отсмее ету насмешку

### Страница 42

Дакакже бы мне это зделать? Да вдругъ имь показатся; они могутъ вывирнутя ибудуть правы... кто то идеть ... нѣтъ никаго ... даэто будетъ лучше если я где нибуду спрячусь ... подѣтнмъ столомъ нетъ.

{становится за портреть}

Вотъ здесь лутче ... ахъ какже... ето будетъ смешно ... прекрасная мысль ... очень хорошо ....

Чрезвычайно, ужъ нельзя этаго лутче, такъ конечно, вы любите на меня глядеть, очень хорошо меня увидитѣ, совсемъ вдругомъ виде, это буду я, точнойя, настоящей я .... Ибуду видеть все ваши шалости когда ужъ наменя (хочеть резать портреть) ночно я хочу делать? Изрезать етотъ портреть! .... Что ево желеть? .... Вить онъ мой, ия смело могу делать то что хочу....

{вырезываетъ лицо упортрета}

Такъ конечно такая неверность должна быть отмщена, ежелирезаль копіе зать орегиналъ будетъ целее, въетомже уголку нетолко темненко, иони конечно меня неузнуютъ; посмотрю чтото будетъ, обоже какая досада.

### Страница 43

{становится запортреть ивысовываетъ голову въдыру которую прорезаль}

Явление 12е= ипоследнее

Леандръ Пьеро Изабелла

Коломбина

Касандръ вкортинѣ

Леандръ Изабеллѣ

Естлибъ я еще три дни толко промешкаль суда пріехать, тобъ тебя навекъ лишился...

Касандръ особливо

Эти лица мнѣ очень знакомы

Изабелла

Это правда

Коломбина

Что завзорь! Пора ужъ обтомъ перестать думать; слава богу что ужъ все прошло тепер надобно веселится, нужна садитеска застоль дапожалоста бесцеремоніи

Изабелла

Я нато согласна

Пьеро

Я ужъ сижу

### Страница 44

Леандръ седши застоль

Будь уверина дражайшая

Пьеро

Выпить было немношка вина каковото оно...

Леандръ

Пусть я погибну толко... касандръ скорей жизни лишится нежели когда небудь ты будешь его женою

Пьеро

Можно сказать! Что онъ нетрусъ аособливо какъ кто его разсердит

Изабелла

Какъ! Давить онъ тебе дядя

Касандръ особливо

Теперь пришла моя очередь

Леандрь

Что мне доетаго нужды, ното толко щастья что онъ безтебя уже скоро умреть инамъ ужь  
недолго подаждать

Касандрь особливо

Омерзкой злоезычникъ!

Леандрь къпьеро

Мне кажутся ета скотина бранить меня.

### Страница 45

Пьеро

Я Сударь, я ель, ипиль, аобвась вовсе инедумаль

Леандрь

Ну такъ мне послышилась

Пьеро

Худождь вамъ послышалось

Изабелла Леандру

Чтождь ты начего непьешь

Леандрь взявши рюмку

Любезная изабелла я вамъ желяю { такъ ея здароется }

Изабелла

Покорно благодарствую

Касандрь

Обоже, мое вино

Леандрь

Да, хорошее вино

Пьеро

иочень хорошо.

Касандрь

Даидешево

Коломбина

Я право кажется лутчее выбрала

Пьеро

Ты очень хорошо выбрала, мое сердце...

Коломбина

Затвое здаровье любезнай Пьеро.

### Страница 46

Изабелла Леандрь

Ахъ какже я натебе была сердита можноли етому случится ты более двухъ летъ комне неписаль  
нистрочки, ия уже вовсе отчаялась тебя видеть и чуть чуть было невышла закасандра замуж,  
нонедумала чтобъ я его когда нибудь любила; атолко что притворялась будто отвечаю его  
страсти апотебе день иночь вздыхала

Касандрь

Ну хорошбы я былъ?

Коломбина

Ахъ какъ мне смешна ета харя...

Касандрь : особливо:

Я весь дрожу отсердца

Коломбина

Эта постникная рожица никогда доволна небываетъ, ноеще осмеливается льстить какъ  
прекрасной селадонь, чтобъ внего влюблялись

Касандръ особливо  
 О проклятая  
 Коломбина {какъ безумная}  
 Безделникъ!

### Страница 47

Пьеро удивясь  
 Что ты шутишь – чтоли?  
 Коломбина  
 Это зато, чтобъ ты меня неназывалъ проклятою  
 Изабелла  
 Ты очень наруку дерзка Коломбина  
 Коломбина  
 Отнюдь нетъ, нотолко нелюлю, чтобъ кто осмелился меня бранить  
 Пьеро держася обстену  
 Я право ничего ей незделалъ  
 Коломбина  
 Ахъ куды какъ нежинъ ешь да молчи  
 Пьеро  
 Я ужъ сытъ  
 Коломбина  
 Охъ какъ расхарохорился, пожалуй меня такъ всіо прандсоутъ  
 Леандръ Изабелла  
 Нехудо инамъ унихъ перенять?  
 Изабелла  
 Свеликою охотою.  
 Касандръ особливо  
 Я бешусь

### Страница 48

Леандръ  
 Еще досвадьбы.....  
 Изабелла  
 Но касандръ которому я дала слово.....  
 Коломбина  
 Хотябъ вы ему клялись мертвыми клятвами тобъ итогда всіо было наплевать, любовныя  
 клятвы самыя пустяки, ихъ очень лехко преступать, аособливо себе съ свантажемъ  
 Пьеро  
 Прекрасно сказано.  
 Касандръ особліво  
 О злодейка!  
 Коломбина  
 Надобно нешутя объетомъ подумать сударыня, итакъ какъ Леандръ возвратился то тепер ужъ  
 пришло все иное вамъ нечего ни робеть нестыдится, ая вамъ советую...  
 Изабелла  
 Ноя завишу отмоого опекуна инничего немогу зделать безъсогласия!  
 Леандръ  
 Онъ ужъ будетъ нато согласен  
 Изабелла  
 Я дрожу

### Страница 49

Леандръ  
 Небойся ничего онъ вить очинь доброй человекъ ... и ... нупосмотри нанего .... Его лицо  
 непоказываетъ нигрубости, низлости  
 Изабелла  
 Да это его портреть ... ноестылибъ онъ самъ здесь былъ....  
 Леандръ  
 Чтобъ быть вамъ посмелия то попробуйте теперь сказать ему что вы меня любите  
 Изабелла  
 Чтобъ я говорила съетимъ портретом! Ахъ какая глупость! Иты непременно хочешь чтобъ я ему  
 сказала ... {она встаетъ изостола}  
 Пьеро  
 Сделайте замною  
 Изабелла  
 Глаза надобно потупить?  
 Леандръ  
 Очень хорошо  
 Изабелла  
 Я право никакъ немогу  
 Коломбина и Пьеро  
 Охъ ужъ очень можете!

### Страница 50

Изабелла картинѣ  
 Государь мой вотъ женихъ котораго мое сердце выбрало ия кроме его нимогу любить никаго  
 насвете, согласныли вы намое желаніе  
 Касандръ весма громка  
 Согласенъ  
 Изабелла }  
 Леандръ } Обоже! вместе  
 Пьеро }  
 Коломбина }

{Изабелла падаетъ наколени Леандръ ее поддерживають Пьеро иКоломбина закрываються  
 салфетками ивсе стоять неподвижно}

Касандръ Изабелле  
 Что это такое! Конечно вы все онемели  
 Леандръ  
 Дядюшка...  
 Касандръ  
 Молчи повеса! {Изабелле} ты думала меня обмануть.

### Страница 51

Изабелла смиренно  
 Нетъ сударь... это было противъ моей воли... я непредвидила... истоль мало надеелась... мое  
 сметеніе... я предпріяла говори замена Коломбина  
 Касандръ  
 Посмотрю я что мне скажетъ ета плутовка  
 Коломбина  
 Кода вы уже все знаете, то надобно признатся что мы васъ хотели обмануть нонамъ втомъ  
 неудалось, для того что вы еще инасъ перехитрили  
 Касандръ  
 Какая мерзкая измена!

Пьеро

Негневайтесь сударь мы кажется все делали спорядкомъ любовь... то есть Купидонъ... такъ силенъ... и такую имеетъ власть... что... да и ксатитили въ ваши леты ужъ влюблятся

Касандръ

Апочемужь бы ето?

### Страница 52

Пьеро

Апотомута сударь.. когда его пламя горить... тогда померкаетъ зрение... игорячность пуше сего огня наконецъ давить Леандръ сударь вамъ племянникъ такъ вить вамъ все равно...

Касандръ

Что ты запустошь пелишь я такъ сердить что незнаю что делать однако я знаю что я зделаю.... Я вамъ дозволяю обвенчатся вотъ мое отмщеніе

Коломбина Касандру

Давичь имы столкож виноваты, какъ иона даеще иболее  
{ показывая на Пьеро }

Такъ зачто вы насъ безнаказанія оставили?

Касандръ

Ну пожалуйста венчайтесь чортъ свами

Коломбина поклонясь

Покорно благодарствую

Хор

Все

Божокъ нежнейшей страсти ввергаетъ всехъ

### Страница 53

Внапасти нелюбить стариковъ бояться париковъ насъ любовь всек день всехъ соединяетъ ея страсть намъ напастъ однакож всехъ прелщаетъ

Касандръ

Хотя онъ ималчишка дастъ какъ кулачишка сразить одной рукой отнимитъ весь пакой окакъ хочешь такъ старайся ево хотъ опасайся поймаетъ онъ тебя

Изабелла Леандръ

Желанья совершились другъ другомъ мы илшились даздравствуемъ любовь что вънасъ зажгла всю кровь теперъ мы ужъ надежны напастей всехъ избежны беды ужъ все прошли мы щастие нашли

Коломбина

Инаше втомъ блаженство

### Страница 54

Пьеро

Любить досовершенство

Коломбина

Я щастлива тобою

Пьеро

Доволна будешь мной

Изабелла

Глаза твои прекрасны

Пьеро

Твои взоры опасны

Изабелла  
Неполноли намъ вратъ

Конецъ.

## Синопсисы либретто

### Браки самнитян

Музыка А.-Э.-М. Гретри. Либретто Б.-Ф. Дюрозуа. Партитурная редакция (1776).

Действие первое. Агатис и Парменон, два самнитских воина, обеспокоены тем, что в тот единственный день в году, когда они должны были выбирать невест, на их Республику вероломно напали римляне. Они заводят разговор о тех, кто дорог сердцу – по традиции назвать имя возлюбленной можно лишь в час торжественной церемонии, а до этого нужно скрывать свои чувства. Сначала Парменон говорит о том, как трудно пылать страстью и молчать. Потом в дуэте Агатис и Парменон рисуют портреты своих возлюбленных. Появляется Евмен, Парменон удаляется. Агатис говорит о том, что надеется на победу в битве и так он сможет заслужить свою возлюбленную. Он называет отцу её имя – Цефалида. Евмен поддерживает сына, они оба восхваляют достоинства девушки. Евмен говорит о желании идти на поле брани вместе с сыном. Появляются Цефалида и Еффимия. Завидя того, кто дорог её сердцу, Цефалида смущается. Мать советует поменьше смотреть в его сторону. Молодые люди взволнованы бемолвной встречей, когда передать чувства можно только взглядом. Родители их увещевают. Еффимия журит Цефалиду за её взволнованность. Девушка может говорить только о том, в кого влюблена. Еффимия убеждает дочь, что надо уметь ждать. Все собираются. Старейшина объявляет о вероломном нападении римлян и благословляет воинов, которые могут заслужить право первым назвать имя своей возлюбленной. Генерал командует выступление. Агатис и Парменон вместе с другими воинами идут сражаться. Самнитские девушки просят богов защитить их возлюбленных.

Действие второе. Елиана не согласна ждать, неизвестность пугает её. Она хочет идти следом за возлюбленным. Цефалида пытается удержать подругу, убеждая подчиниться закону. Елиана не соглашается. Входят самнитянки вместе с Еффимией. Они поют о силе любви, Елиана возражает им. Еффимия пытается остановить Елиану, но тщетно. Девушка решается идти вслед за возлюбленным. Цефалида поражена поступком подруги, Еффимия утешает дочь. На сцене появляются Агатис, Евмен и воины-самниты. Агатис только что спас жизнь отца, но он покинул

ряды воинов. Самниты отсутствуют, тогда Агатис воодушевляет их перейти в контрнаступление. Евмен молится о победе. Еффилия и Цефалида застают Евмена одного. Он рассказывает им о случившемся. Входит солдат он приносит весть о том, что Агатису они обязаны победой, но что его поразил смертельный удар. Евмен, Цефалида и Еффилия сражены горем.

Действие третье. Цефалида одна горюет – она потеряла и возлюбленного, и подругу. Входит Еффилия и сообщает о том, что Агатис жив, и утешает дочь. Но теперь она обеспокоена тем, а выберет ли Агатис именно её. Все собираются, и Старейшина сообщает, что в ходе битвы право первым выбрать невесту заслужил Парменон, а также Агатис, но он покидал поле сражения. Евмен просит извинить поступок сына, потому что он спасал его жизнь. Старейшина возглашает, что Парменон и Агатис оба заслужили право выбора невесты. Но кого они назовут? Друзья обеспокоены тем, не влюблены ли они в одну девушку, не будут ли разрушены узы святой дружбы. Агатис называет своей избранницей Цефалиду, Парменон произносит имя Елианы... Но Еффилия сообщает, что Елиана преступила закон и не может участвовать в брачной церемонии. На сцене появляется воин, он снимает шлем, и все узнают Елиану. Генерал понимает, что своей жизнью он обязан именно ей. Елиана объясняет, почему не было страшно. Старейшина провозглашает, что и она заслужила своего возлюбленного. Все счастливы.

## Двое скупых

Музыка А.-Э.-М. Гретри. Либретто Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера де Кинже.

Действие первое. Смирна. Жером поёт серенаду. Ему отвечает Генриетта. Поскольку ни дяди Жерома – Мартана, ни дядя Генриетты – Грипона нет дома, влюбленные решают спуститься вниз. Их останавливает служанка Мадлон, завидевшая Мартана. Тут подходит и Грипон. Мартан решил ограбить гробницу судьи, которого только что похоронили, так он надеется приумножить свои богатства. Но ему нужен помощник, он выбирает Грипона. Их обоих привлекает возможность нажиться лёгким способом. Они делятся опасениями, что их племянники похоже влюблены друг в друга, надо им помешать, пока не поздно, иначе скупцы потеряют опекунство, а с ним и деньги. Мартан приглашает Грипона к себе в дом, чтобы подобрать нужный им инструмент. В это время Жером выпрыгивает из окна и встречается с Генриеттой. Влюбленные рады свиданью. Мадлон убеждает влюбленных бежать во Францию. Генриетта рада последовать за своим возлюбленным. Завидя Грипона, Мадлон и Генриетта возвращаются в дом. Грипон считает доходы и велит Мадлон накрыть ужин. После ужина Грипон уходит и говорит, чтобы его не ждали. Мадлон зовет Жерома и Генриетту. Влюбленные решаются на побег. Мадлон приносит шкатулку с драгоценностями, которые оставила Генриетте мать. Девушке не терпится их

рассмотреть. Жером просит его обнять, и шкатулка падает на дно колодца. Чтобы спуститься вниз, нужна веревка. Мадлон, Генриетта и Жером заходят в дом Грипона. В это время выходит Мартан, но Грипон знаком велит ему задержаться, так как мимо проходит стража янычар.

Действие второе. Грипон удаляется. Мадлон и Жером готовятся к спуску в колодец. Генриетта думает только о побеге. Жером спускается в колодец, но в темноте трудно отыскать то, что туда упало. Наконец, юноша находит пропажу, но в это время появляются дядюшки. Генриетта и Мадлон прячутся в доме, а Жером просит поднять его из колодца. Его слышит Грипон, но думает, что ему что-то сказал Мартан. Также думает и Мартан. Они торопятся взломать гробницу, пока все крепко спят. Когда скупцы проникают за решетку, проходят янычары, они пьяны. Скупцы ищут сокровища, но в гробнице не находят ничего, кроме одежды. Грипон думает, что Мартан его обманул, и запирает его в гробнице. Скупцы ссорятся. Появляются янычары, Грипон устремляется к себе домой и приказывается Мартану затаиться. Янычары пьяны. Им навстречу выходит Жером в чалме и одежде покойного Муфтия. Грипон кричит, что это дьявол. Али, Мустафа и другие янычары напуганы, что это им кара от пророка Магомеда за пьянство, и убегают. Грипон дрожит от страха. Жером зовет Генриетту и Мадлон. Женщины узнают его. Но признает Жерома и Грипон. Влюбленные решаются на побег, но Мартан просит племянника открыть решетку. Жером и Генриетта прощают скупцов по совету Мадлон только после того, как те дают согласие на их брак и обязуются вернуть им наследство.

## **Земира и Азор**

Музыка А.-Э.-М. Гретри. Либретто Ж.-Ф. Мармонтеля.

Действие первое. Действие происходит в Персии, на берегу Ормузского залива. Купец Сандер и его слуга Али оказались на берегу. Они видят огни волшебного замка и решаются пойти туда. Али говорит о том, что буря уже стихла, но раздаются новые раскаты грома, и Сандер принимает окончательное решение переночевать в замке, где их ждёт накрытый стол. Али вкушает явства, пробует вино. Сандер говорит о том, что погода прояснилась, но Али уже засыпает после сытного обеда. Наконец, Сандер сумел настоять, что им пора отправляться в путь. Он вспоминает о просьбе младшей дочери привезти ей в подарок прекрасную розу и срывает одну. Появляется рагневанный Азор – чудище. Он называет Сандера неблагодарным за то, что тот решил украсть у него цветок, и говорит, что Сандер должен умереть. Купец просит отпустить его увидеться с тремя дочерьми. Он рассказывает о том, что привезти розу попросила младшая дочь. Азор говорит, что готов отпустить его, если он пришлёт вместо себя одну из своих дочерей. Сандер не хочет об этом и слышать, но Али уговаривает согласиться. Чудище даёт розу Сандеру



как залог их договора, чтобы тот не вздумал его обмануть. Азор сажает гостей на облако и отправляет в путь.

Действие второе. Три сестры, Земира, Фатима и Лисбе за работой с нетерпением ждут возвращения отца. Входит Сандер и раздает обрадованным дочерям обещанные подарки, Земире – розу. Девушка очарована цветком. Сославшись на усталость, Сандер велит всем идти отдыхать. Фатима и Лисбе удаляются, но Земира становится свидетельницей того, как отец горестно опускается в кресло. Она пытается выведать у него причину скорби, но Сандер молчит. Али не хочет больше путешествовать. Земира выведывает всю правду у Али. Сандер готовится к последнему путешествию. Земира заверяет Али, что она хочет поехать вместо отца и увидеть чудище. Сначала Али противиться, но потом соглашается сопровождать девушку.

Действие третье. Азор страдает из-за проклятия феи. Когда-то она подарила ему красоту, но он ей так возгордился, что она наказала его, сделав безобразным. Сумеет ли он покорить сердце девушки, несмотря на уродство? Земира и Али добрались до заколдованного замка. Они видят, что написано: «Комнаты Земиры». Девушка отправляет Али, чтобы тот утешил отца, что с ней всё будет хорошо. Земира остаётся одна. Девушку приветствуют волшебные духи и придворные. Для неё приготовлен трон из цветов. Земира видит Азора и падает в обморок. Но постепенно нежность в голосе чудища успокаивает напуганную девушку. Азор признаётся в любви. Девушка всё больше доверяет ему. Она уверена, что его облик – следствие колдовства. Как только Земира справляется со страхом, Азор признаёт девушку королевой во дворце. В знак благодарности она соглашается спеть для него. Но Земира хочет увидеть отца и сестёр. Азор показывает их в волшебном зеркале. Земира видит, как горюет отец, и просит, чтобы можно было их и услышать. Азор сдаётся на уговоры девушки. Она просит отпустить её повидаться с родными хотя бы на один час, чтобы утешить их. Азор соглашается, но предупреждает, что девушка должна вернуться к заходу солнца.

Действие четвертое. Взволнованный Али сообщает Сандеру о приближении облака. Появляется Земира. Она рассказывает, как добр к ней Азор. Сандер не хочет отпускать дочь. Преперательства задерживают Земиру. Солнце заходит. Азор думает, что девушка покинула его. Значит, он должен умереть. Азор падает в пещеру. Земира кличет его повсюду, но только эхо отзывается на звуки её голоса. Девушка признается, что полюбила. В этот миг всё преображается. Появляется волшебный замок. В нём на троне восседает красавец Азор. Он объясняет изумленной девушке, что её любовь расколдовала его и теперь они могут жить счастливо все вместе. Появляются Сандер, Фатима и Лисбе. Земира и Азор в сопровождении хора воспевают любовь.

## **Люсиль**

Музыка А.-Э.-М. Гретри. Либретто Ж.-Ф. Мармонтеля.

Жюли, причесывая Люсиль, поздравляет её с прекрасным днём – сегодня у девушки свадьба. И она радуется. Входит Дорваль – жених Люсиль – он не может поверить своему счастью. Влюбленные заверяют друг друга в чувствах. Входит Тимант, он уверяет молодых, что самое большое удовольствие для него – это видеть всех вокруг себя счастливыми. Входит Дорваль-старший. Отцы приветствуют друг друга. Тимант приглашает всех к завтраку. Садятся за стол. Входит Блэз. Тимант радостно его приветствует, Люсиль называет вторым отцом. Но Блэз огорчен. Он просит Люсиль поговорить с ним без свидетелей. Блэз остается один и говорит о том, что долг честного человека – рассказать правду. Ведь его жена, будучи кормилицей господской дочери, скрыла от хозяев, что ребёнок умер и отдала им свою дочь. Входит Люсиль, она счастлива и хочет, чтобы и кормилец разделил с ней радость. Блэз рассказывает, что он её настоящий кровный отец. Люсиль понимает, что не может выйти замуж за любимого человека и решает уехать вместе с Блэзом. Жюли пытается утешить расстроенную девушку. Входит Дорваль-сын. Жюли обвиняет его в слезах Люсиль. Дорваль у ног возлюбленной, но девушка просит его отойти. Люсиль говорит о том, что любит его, но её долг более с ним не видется. Дорваль и Жюли понимают, что так расстроить девушку мог только Блэз. Дорваль решает все у него узнать, но Блэз не говорит правды, юноша настаивает. В этот момент входят Тимант и Люсиль. Девушка называет Блэза своим отцом. Дорваль поражен известием. Тимант же просит Люсиль остаться его дочерью, потому что кроме неё у него никого нет. Дорваль уговаривает забыть о происхождении девушки и сыграть свадьбу. Но Люсиль непреклонна. Тимант сам говорит с отцом Дорваля. Они решают, что брак должен быть заключен. Молодые получают благословение Дорваля-отца. Начинается праздник.

## **Опыт дружбы (Испытание дружбы)**

Музыка А.-Э.-М. Гретри. Либретто Ш.-С. Фавара и К.-А. де Фюзе де Вуазенона.

Действие первое. Нелзон, член английского Парламента, у себя в кабинете. Он обеспокоен тем, что влюбился в невесту друга, который доверил опеку над ней на время военного похода в Индии. Нелзон хочет посоветоваться с сестрой. Входит Жюльетта и сообщает, что с ним просит поговорить Корали. Нелзон взолнован. Жюльетта догадывается, что он влюблён в юную индианку, сироту, которую Бланфор взял под свою опеку по просьбе её умирающего отца. Кроме того, она догадалась, что они оба влюблены друг в друга, но напоминает брату, что Корали должна выйти замуж за Бланфора. Нелзон остаётся один и приходит к убеждению, что справится с пламенем страсти и не предаст священной дружбы. Входит Корали, она признаётся Нелзону в

любви. Тот взволнован, пытается сослаться на занятость, но девушка говорит, что тогда она посидит с ним рядом и почитает. Но у них не получается ни читать, ни работать. Входят Жюльетта и служанка, которая сообщает, что пришел учитель музыки. Нелзон рассказывает сестре, что Корали призналась ему в любви, и что он собирается уехать. Входит Корали вместе с учителем пения. Девушка сообщает о намерении петь для Нелзона и просит Жюльетту аккомпанировать ей на арфе, которую принесли. Учитель пения предлагает Корали исполнить новую ариетту. Нелзон хвалит исполнение девушки. Жюльетта сообщает Корали о намерении Нелзона уехать. Корали готова ехать за ним вслед. Но Нелзон объясняет ей, что причина его отъезда в ней самой, так как она должна выйти замуж за Бланфора. Но Корали говорит, что он ей дорог как второй отец, но она не может выйти за него замуж без любви. Нелзон спрашивает, не хочет ли она, чтобы он предал своего друга? Тогда он сам себя возненавидит. Корали говорит, что нужно написать Бланфору, чтобы тот приехал. Входит служанка и приносит письмо от Бланфора. В письме он сообщает о своём скором прибытии и намерении жениться на Корали. Жюльетта говорит, что Корали должна согласиться, но девушка протестует. Нелзон решает тотчас уехать и просит сестру извиниться за него перед Бланфором. Жюльетта его поддерживает. Корали пытается удержать Нелзона, но он вырывается из её объятий. Девушка в отчаянии. Она думает, что Нелзон её не любит.

Действие второе. Корали в одежде индианки говорит о том, что если Нелзон её покинул, то и ей здесь более оставаться незачем. Она просит служанку помочь одеться, даёт ей денег, оставляет украшения и сообщает о намерении сесть на корабль, отходящий в Мадрас. На память она решает оставить только подарок Нелзона. В этом состоянии девушку застаёт Жюльетта и просит объяснить, что происходит. Корали тверда в намерении уехать, её останавливает лишь весть о том, что Нелзон вернулся. Нелзон, Бланфор, Жюльетта и Корали рады встрече. Бланфор замечает, что Нелзон и Корали чем-то обеспокоены и просит всё ему рассказать. Нелзон говорит о намерении покинуть Двор и поселиться где-нибудь в глуши. Но друзья и сестра готовы следовать за ним. Бланфор говорит о том, как прекрасно жить вместе с тем, кого любишь и когда рядом друзья. Он пытается выведать у Нелзона в кого тот влюблен и отправляется за нотариусом, чтобы заключить брак с Корали. Девушка спорит с Нелзоном и Жюльеттой. Она считает, что обманом будет, если выйдет за Бланфора, которого не любит, но уважает только как отца. Тогда Нелзон решает застрелиться, его останавливают заверения Корали, что она согласится выйти замуж за Бланфора. Нелзон, Жюльетта и Корали надеются, что нежная дружба сделает их счастливыми. Бланфор приходит с нотариусом, который оглашает завещание. Корали становится наследницей Бланфора, а если он умрёт бездетным, то вторая половина его состояния достанется тому, кто сумеет утешить его вдову. Но в тот момент, когда Корали собирается подписать

брачный договор, она падает в обморок. Бланфор понимает, что Корали и Нелзон влюблены, и благословляет их. Все счастливы.

## **Сильван**

Музыка А.-Э.-М. Гретри. Либретто Ж.-Ф. Мармонтеля

Елена просит мужа, охотника Сильвана, рассказать, что его беспокоит. Женщина думает, что после того, как он одобрил брак дочери с простым крестьянином, его терзают мысли о собственном благородном происхождении, о том, что родственники богаты. Сильван возражает, что он ни о чём не жалеет, потому что Елена ему дороже всего на свете. Супруги заверяют друг друга, что несмотря на то, что прошло пятнадцать лет, их чувства также нежны. Сильван рассказывает жене, что теперь хозяевами земли, на которой они живут, стали его отец и младший брат. На вопрос супруги, что им теперь делать, мужчина отвечает, что они будут любить друг друга как и прежде, и отправляется на охоту. Наедине с самим собой Сильван признаётся, что самое трудное – это предстать перед разгневанным отцом, ведь женился он против его воли, ушёл из дома и думал, что его никогда не найдут. Елена наставляет дочерей в том, как быть счастливыми в браке. Полина признаётся в любви к Базилю. Базиль счастлив, что Полина любит его и они могут пожениться. Но когда Елена спрашивает, где отец юноши, тот отвечает, что у нотариуса. Сильван в брачном договоре дал дочери приданое, а это обидно, как будто им платят за любовь. Базиль говорит, что он молод и силен, а сердце Полины – лучшее приданое. Влюблённые поют о счастье взаимной любви. Появляется Сильван, за ним стражники.

Стражники стремятся схватить Сильвана. Женщины пытаются остановить их слезами и мольбами. Сильван и Базиль обороняются. Появляется Долмон-сын. Он спрашивает по какому праву Сильван охотился и как наследник хозяина запрещает ему охотиться впредь. Долмон-сын гневается всё больше и говорит о скором появлении отца.

Сильван боится встречи с отцом. Елена пытается его успокоить. Базиль сообщает, что Долмон-отец только что переговорил с сыном, отправил его в замок, а сам направляется к ним. Сильван просит Базиля пройти в дом, а сам он боится встречи с отцом. Елена одна, она тоже взволнована предстоящей встречей – можно ли надеяться, что их простят... Елена велит дочерям, чтобы они приготовились к встрече своего нового господина. Входит Долмон-отец и спрашивает, не семья ли они охотника? Елена объясняет поведение мужа и рассказывает о нём как о самом благородном человеке. По манерам и образу речи Елены Долмон-отец начинает понимать, что перед ним не простая крестьянка. Он перестаёт гневаться, его больше интересует судьба Елены. Женщина же говорит, что она вполне счастлива простой жизнью и никто никогда не услышит от неё ни слова жалобы. Елена объясняет, что сегодня как раз должна состояться свадьба старшей

дочери. Долмон-отец обещает дать ей приданое, а также и младшей, Люсетте, когда той исполнится пятнадцать лет. Долмон-отец хочет видеть мужа Елены. Женщина уходит. Девушки приглашают Господина на свадьбу, тот радостно соглашается. Входит Сильван и видит дочерей в объятиях своего отца. Все примиряются и начинают праздновать свадьбу Полины и Базиля.

### **Антошина свадьба (Свадьба Антонио)**

Музыка А.-Д.-Л. Гретри, А.-Э.-М. Гретри. Либретто А.-Л.-Б. де Бонуар

Колетта укрепляя в причёске сестры, Терезы, свадебный венок желает ей счастья. Сама же Колетта вздыхает, потому что ей так хотелось бы, чтобы милый Антонио танцевал вместе с ней на свадьбе Терезы и Антуана, но им не дают видеться. Тереза заверяет сестру, что сделает всё возможное, чтобы их две свадьбы сыграли в один день. Колетта одна мечтает о любви. Входит Антонио. Колетта упрекает его, что он оставил её на целый день, чтобы сопровождать несчастного Слепца. Антонио рассказывает, что тот оказался вовсе и не бедным, и не слепцом, что он Трубадур, который повсюду искал своего Короля, что он нашёл его и вызволил из темницы, в том ему помогла Прекрасная дама. Антонио хочет обнять Колетту, та просит его быть осторожнее. Они говорят о любви. Входит мать Колетты. Юноша говорит о намерении жениться на Колетте. Девушка признаётся матери, что влюблена в Антонио. Мать запрещает им видеться, разговаривать и танцевать вместе, потому что они слишком юны, чтобы думать о свадьбе. Влюблённые пытаются настаивать, мать сердится. Входит Николя, отец Колетты. Старшие говорят, что Колетта слишком мала, чтобы думать о свадьбе. Николя заверяет Антонио, что через два-три года его супруга даст согласие. Входят Матюран и Матюрина, Тереза и Антуан, нотариус. Начинаются свадебные торжества, подписывают брачные договоры Матюран и Матюрина, Тереза и Антуан. Колетта и Антонио тоже хотят пожениться, но мать видит их вместе и снова сердится. Её все уговаривают. Тереза и Антуан готовы отдать половину из приданого, но мать настаивает, что должно пройти ещё три года.

Входит Паж, он разыскивает Антонио. Мать радостно предлагает его забрать. Паж сообщает, что шевалье Блондель хотел представить Антонио Королю и Графине, но он покинул их не попрощавшись, а сейчас каждый из них передаёт ему кошелек с двадцатью пятью золотыми и Слово, что Антонио может всегда рассчитывать на их покровительство. Антонио отдаёт один кошелек Матюрану (своему отцу), другой – брату (Антуану), а третий вручает Колетте, говоря, что так ему велит сыновний долг, дружба и любовь. Все пытаются уговорить мать дать согласие на брак, та сопротивляется. Николя сам благославляет Колетту и Антонио. Влюблённые получают материнское согласие. Праздник продолжается.

## Аземия

Музыка Н.-М. Далейрака. Либретто шевалье О.-Э.-К. Пуасона де ла Шабосьера

Действие первое. Едоин на острове в океане рассказывает, что вот уже двенадцать лет прошло с тех пор, как после кораблекрушения он оказался на этом берегу, и нет никакой надежды выбраться отсюда, все корабли проходят мимо. Единственная его отрада, сокровище, которое ему удалось спасти – дочь Аземия. Он надеялся, что Милорд Акинсон, доверивший ему своего сына, будет разыскивать мальчика. Теперь же Проспер и Аземия уже повзрослели и могут влюбиться друг в друга. Поэтому Едоин скрыл от Проспера, что Аземия девушка и выдает её за своего сына, взяв с дочери слово строго хранить тайну. Молодые люди остаются одни и Аземия слышит от Проспера признание в любви. Она спрашивает, а любил бы он её, если бы она была женщиной? Проспер отвечает, что тогда он был бы намного счастливее. Аземия признаётся, что она не мальчик. Молодые люди испуганы правдой, но они понимают, что любят друг друга. Думая, что идёт Едоин, Аземия и Проспер прячутся. Появляются Фабрис, Альвар и трое матросов. Им представляется, что остров не обитаем. Но Фабрис замечает Аземию. Проспер видит взгляд мужчин, устремлённый на подругу, в нём вспыхивает ревность. Альвар начинает ухаживать за Аземией. Проспер взбешён. Аземия пытается успокоить соперников. Появляется Едоин, он старается всех успокоить. Старик счастлив, что можно вернуться на родину. Но Проспер не желает возвращаться. Аземия и Едоин не хотят и слышать о расставании с юношей и просят оставить их в лесу.

Действие второе. Акинсон и офицер на берегу. Наконец они сумели добраться до острова. Офицер отправляется на поиски. Акинсон остаётся один. Он просит Небо вернуть ему сына. Офицер замечает Фабриса, Альвара и матросов. Поэтому Акинсон и офицер прячутся. Те же задумали похитить Аземию. Акинсон понимает, что остров обитаем. Едоин даёт обещание Просперу, что если в течение года они не найдут способ вернуться домой, то он их благословит. Аземия и Проспер остаются одни, юноша объясняет любимой, что Едоин дал согласие на их брак через год. Влюблённые счастливы. Аземия уходит. Появляется Акинсон и офицер. Проспер слышит жалобы Акинсона и решается с ним заговорить, предлагает гостеприимство. В это время появляются Альвар и матросы. Проспер сообщает Акинсону, как найти Едоина и Аземию, но его подслушал матрос. Появляется Едоин. Акинсон представляется. Радостная встреча сына с отцом. Они хотят обрадовать Аземию, но девушку похитили.

Действие третье. Альвар предвкушает победу. Скоро корабль должен отправиться в путь. Фабрис думает о возвращении на родину. Появляются дикари. Фабрис оказывается в плену. Его

освобождает Альвар. Когда тот остается один, появляется Аземия. Она просит у него защиты от дикарей и помощи, чтобы вернуться к отцу. Альвар растроган просьбами девушки. При появлении Фабриса и матросов он не спешит на корабль, но хочет дождаться Едоина. Когда появляются Едоин, Акинсон и прочие, они думают, что Альвар – похититель. Но девушка называет его спасителем. Альвару стыдно, он просит извинить его. Аземия узнает, что Акинсон – отец Проспера, и спрашивает не против ли он их брака. Едоин одергивает дочь, объясняя, что Проспер теперь не может на ней жениться, потому что он благородного происхождения. Но Милорд говорит, что Аземия будет его дочерью. Все обнимаются и садятся на корабль.

### **Алина, Королева Голкондии**

Музыка П.-А. Монсиньи. Либретто М.-Ж. Седена.

Действие первое. Дворец Королевы Голкондии. Присутствующие поют ей славу. Лицо Королевы скрыто под вуалью. Королева узнает в прибывшем французе Сен-Фара, того, кого она любит. В роли Посланника Сен-Фар выражает своё почтение Королеве. Его приглашают на празднества. Королева же решает предстать перед ним в образе Алины, простой крестьянки среди рощ. Праздник начинается. Зелиса выполняет поручение Королевы. Она даёт Сен-Фару цветы. От их запаха он засыпает. Узбек сообщает Зелисе, что Сен-Фара перенесли в рощу.

Действие второе. Сен-Фар просыпается на лоне природы и зовёт Алину. Он замечает пастушку, снова вспоминает Алину. Узнаёт, что незнакомку также зовут Алина, как ту, которую он любит. Алина называет Сен-Фара по имени. Влюблённые узнают друг друга, они счастливы. Затем Алина исчезает, а Сен-Фар пытается её найти.

Действие третье. Сен-Фар во дворце. Ему кажется, что встреча с Алиной – это сон. Зелиса объявляет, что её госпожа готова отдать ему руку и сердце. Сен-Фар изумлён, но может думать только об Алине. Зелиса спрашивает неужели ему мало короны? Чувства Сен-Фара не изменны. Появляется Королева. Зелиса сообщает, что Сен-Фар думает только о какой-то Алине. Сен-Фар просит Королеву извинить его, спрашивая любила ли она когда-нибудь. Королева поднимает вуаль, Сен-Фар узнает в ней Алину. Раздаётся бой барабанов. Это французы обеспокоены исчезновением Сен-Фара. Он их успокаивает. Узбек сообщает народу, что Королева сделала свой выбор и править вместе с ней будет Сен-Фар. Королева вместе с пастухами поёт гимн любви.

## **Деревенский колдун**

Музыка и либретто Ж.-Ж. Руссо.

Пастушку Колетту разлюбил Колен. Девушка расстроена. Деревенский колдун утешает её, наставляя, что юноша вернётся, если она выкажет ему своё равнодушие. Колену же старик сообщает, что Колетта его разлюбила. Колен огорчен и просит колдуна вернуть любовь Колетты. Колдун совершает «обряд». Колетта притворяется равнодушной к Колену. Колен в отчаянии, он готов скрыться, но Колетта его останавливает. Влюбленные вновь счастливы и благодарят колдуна.

## **Роза и Колас**

Музыка П.-А. Монсиньи. Либретто М.-Ж. Седена.

Роза ожидает своего возлюбленного Коласа, но её отец Матюран никак не уходит. Приходит сосед Пьер, отец Коласа. Приятели не против поженить своих детей, но не хотят, чтобы Роза догадалась и потому притворяются, что они поссорились. Когда они уходят, через слуховое окно в комнату спускается Колас. Роза рассказывает о ссоре их родителей. Возвращается Матюран, садится в кресло и засыпает. Колас хочет вылезти через окно, но падает. Матюран в гневе выгоняет юношу. Колас и Роза решаются на побег. После долгих уговоров Пьер и Матюран прощают детей и благословляют их.

## **Три откупщика**

Музыка Н.-А. Дезеда. Либретто Ж.-М. Буте де Монвеля

Действие первое. Луиза одна мечтает о предстоящей свадьбе с Луи. Младшая сестра, Бабета признаётся, что она тоже влюблена, в Блеза. Бабета объясняет Луизе, почему она уверена в любви Блеза, несмотря на их юный возраст. Девушки спрашивают одна другую, что же такое брак? Входит Луи, он восхищается Луизой. Влюбленные подтрунивают над Бабетой и Блезом. Жак и Аликс, родители девушек, готовятся к свадьбе. Пьер сообщает, что прибудет господин Бельваль. К свадьбе внушки приехал Матюран, все радостно бегут к нему навстречу. После приветствий все готовятся к приезду господина.

Действие второе. Семья за столом. Матюран предлагает спеть. Сначала куплет поют Блез и Бабета, а затем и дед Матюран. Пьют за здоровье молодых. Жак сообщает, что господин Бельваль больше не их хозяин, он вынужден продать имение вместе с крестьянами за долги. Тогда они предлагают ему недостающие деньги и просят не продавать деревню. Господин Бельваль и Граф Дальвиль растроганы сочувствием крестьян. Господин Бельваль отказывается от продажи земли и соглашается быть на свадьбе Луизы и Луи, а также через год Бабеты и Блеза.