

*Музыкальный театр:  
источниковедение*

Научная статья

УДК 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-079-104>

EDN PHJUPE



**«Прекрасная мельничиха» в театре  
С. С. Апраксина  
(по материалам нотных рукописей  
фонда Апраксиных-Голицыных РГБ)**

*Александра Анатольевна Сафонова*

Московская государственная консерватория

имени П.И. Чайковского,

г. Москва, Российская Федерация

✉ [sashasafon@mail.ru](mailto:sashasafon@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-9854-1491>



**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности русской редакции оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха». Ее московская премьера силами русской Императорской труппы состоялась в 1816 году в доме С. С. Апраксина на Большой Знаменке. В фонде Апраксиных-Голицыных Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки (Ф. 11/III) сохранились рукописные материалы сводной партии певцов с русской подтекстовкой двух актов оперы

(Ед. хр. 7. 147 л.). Сравнительный анализ этих материалов с автографом из фондов библиотеки Неаполитанской консерватории, инципитами, приведенными в RISM из рукописной копии, принадлежавшей великой княжне Елене Павловне, и другими доступными для исследования версиями, позволил сделать несколько выводов. Опера в России представлялась не с речитативами, а с разговорными диалогами; имена русифицированы. Из 12 номеров первого акта, зафиксированных в автографе, исполнялись только 10; в русской редакции есть музыкальный материал, отсутствующий в неаполитанском оригинале, но близкий другим версиям. В совпадающих с автографом эпизодах музыкальный текст схож, однако при сохранении высоты звуков часто модифицирован ритмический рисунок. Во многих случаях в вокальные партии внесены правки для облегчения исполнительских задач, зафиксированы варианты украшений, изменена тесситура отдельных номеров, сделаны купюры.

**Ключевые слова:** Дж. Паизиелло, «Прекрасная мельничиха», С. С. Апраксин, Императорская труппа, А. И. Баранчеева, русская редакция, итальянская опера в России, музыкальный театр XVIII–XIX веков

**Для цитирования:** Сафонова А. А. «Прекрасная мельничиха» в театре С. С. Апраксина (по материалам нотных рукописей фонда Апраксиных-Голицыных РГБ) // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 1. С. 79–104. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-079-104>

*Musical Theatre:  
Source Study*

Original article

***La molinara* in the Theatre of Stepan S. Apraksin  
(Based on the Note Manuscripts  
of the Apraksin & Golitsyn's Collection  
in the Russian State Library)**

*Alexandra A. Safonova*

Moscow State Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow, Russian Federation

✉ [sashasafon@mail.ru](mailto:sashasafon@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-9854-1491>

**Abstract.** The article considers the features of the Russian version of Giovanni Paisiello's opera *La molinara*. The Moscow premiere by the Russian Imperial Troupe took place in 1816 in the house of Stepan S. Apraksin on Bolshaya Znamenka. The Apraksin & Golitsyn's Collection in the Department of Manuscripts of the Russian State Library (F. 11/III) has preserved manuscript materials of the combined part of the performers with the Russian text underlay for two acts of the opera (Unit of st. 7. 147 l.). Some conclusions can be drawn from a comparative analysis of these materials with the autograph from the collections of the library of the Naples Conservatory of Music, the incipits given in *Répertoire International des Sources Musicales* from a manuscript copy belonging to the Grand Duchess Elena Pavlovna, and other versions available for research. The opera was presented in Russia not with recitatives but with spoken dialogues; the names were

Russified. Of the 12 numbers from the first act recorded in the autograph, only 10 were performed; the Russian version contains musical material not found in the Neapolitan original, though close to other versions. In the episodes that coincide with the autograph, the musical text is similar, albeit the rhythmic pattern is often modified while retaining the pitch of the sounds. In many cases, the vocal parts were revised to facilitate performance tasks, variants of embellishments were recorded, the tessitura of individual numbers was changed, and cuts were applied.

**Keywords:** Giovanni Paisiello, *L'amor contrastato, ossia La molinara*, Stepan Stepanovich Apraksin, Imperial Troupe, Antonina Ivanovna Barancheeva, Russian version, Italian opera in Russia, musical theatre of the 18th–19th centuries

**For citation:** Safonova, A. A. (2025). *La molinara* in the Theatre of Stepan S. Apraksin (Based on the Note Manuscripts of the Apraksin & Golitsyn's Collection in the Russian State Library), *Contemporary Musicology*, 9(1), 79–104. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-079-104>

Введение

В статье предпринята попытка выявить особенности московской редакции оперы Джованни Паизиелло «Прекрасная мельничиха» (*L'amor contrastato, ossia La molinara*)<sup>1</sup> по материалам фонда Апраксиных-Голицыных Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ, Ф. 11/ III). Ее премьера состоялась в Неаполе (1788), до конца XVIII века опера была поставлена не менее 26 раз во многих итальянских городах, Берлине, Вене, Лиссабоне, Праге. В Россию «Прекрасная мельничиха» попала уже в XIX веке. Обстоятельства ее исполнения в 1816 году московской Императорской труппой на сцене театра в доме С. С. Апраксина на Большой Знаменке, анализ рукописных материалов позволяют составить представление о русской версии оперы.

Исследование вариантов западноевропейских музыкально-театральных сочинений и их постановок на отечественной сцене обладает актуальностью, так как позволяет соотнести процессы, происходившие в русском оперном театре на этапе его становления, и европейский опыт. Сходная по направленности работа, в частности, проведена автором статьи по отношению к опере А.-Э.-М. Гретри «Браки самнитян» (*Les mariages samnites*) [1], Ларисой Валентиновой Кириллиной, рассмотревшей бытование бетховенского «Фиделио» в России в XIX веке [2], Павлом Валерьевичем Луцкером и Ириной Петровной Сусидко, изучивших переработку оперы И. А. Хассе «Милосердие Тита» для спектакля в честь коронации императрицы Елизаветы Петровны (1742) [3] и адаптацию репертуара странствующей труппы Локателли в России [4].

Материалом исследования, помимо «Мельничихи» из фонда Апраксиных-Голицыных<sup>2</sup> стали следующие партитуры: автограф первой трех-

<sup>1</sup> Первоначальное название оперы «Любовь с препятствиями» (*L'amor contrastato* R 1.76), последующие постановки в разных городах Италии и за ее пределами известны под различными вариантами названия: *La molinara ossia L'amor contrastato*, *La molinara*, *La mulinara ossia L'amor contrastato*, *La mulinara*, *L'amor contrastato ossia La molinarella* и пр. [Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 : catalogo analitico con 16 indici. Milan: Bertola & Locatelli, 1990. P. 137–139, 166–170]. В России в XVIII веке чаще именовалась «Мельничихой», но, вероятно, от немецких редакций *Die Schöne Müllerin* распространение получило и название «Прекрасная мельничиха».

<sup>2</sup> Melnicicha. Opera. Paisello. [Сводная партия певцов] // НИОР РГБ. Ф. 011 / III. Ед. хр. 7. 147 л.

актной редакции оперы из фондов библиотеки Неаполитанской консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла<sup>3</sup>, копия двухактной версии оперы<sup>4</sup>, принадлежавшая великой княжне Елене Павловне и вошедшая в собрание князей Мекленбург-Шверинских Государственной библиотеки Мекленбурга<sup>5</sup>), копия двухактной версии из фондов Дрезденской государственной и университетской библиотеки<sup>6</sup>, мюнхенская копия двухактной версии из фондов Баварской государственной библиотеки<sup>7</sup>, копия двухактной версии из фондов Государственной библиотеки Бадена<sup>8</sup>, а также клавир венской двухактной редакции из фондов Австрийской государственной библиотеки<sup>9</sup>.

*Московский пожар 1812 года и Императорский театр*

В сентябре 1812 года пожары уничтожили три четверти московских деревянных строений. 10 (22) октября в город вошла кавалерия под командованием генерала Александра Христофоровича Бенкендорфа: «Мы вступили в древнюю столицу, которая вся еще дымилась. <...> Развалины и пепел загромождали все улицы»<sup>10</sup>. Не уцелел и прекрасный, просторный и удобный деревянный театр с колоннадой на каменном фундаменте, построенный в 1808 году по проекту Карла Росси, — Новый императорский (Арбатский) театр. Последний спектакль в нем состоялся, вероятно, 27 августа. Во время эвакуации Императорской труппы подвод не хватало

<sup>3</sup> Paisiello. L'Amor contrastato // Biblioteca del R. Conservatorio di Musica di Napoli. Autograf. Rari 3.1.3. - 3.1.4.

<sup>4</sup> L'amor contrastato. Manuscript copy. RobP 1.76. D-SW1 Mus. 4111. RISM. <https://opac.rism.info/id/rismid/rism240003476?sid=33706339>

<sup>5</sup> Kade O. Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten: alphabetisch-thematisch verzeichnet und ausgearbeitet. Band 2. Schwerin: Sandmeyersche Hofbuchdruckerei, 1893. S. 106.

<sup>6</sup> L'amor contrastato. Mus.3481-F-503. <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/89318/999>

<sup>7</sup> Paisiello, Giovanni. La molinara. Bayerische Staatsbibliothek. Manuscript copy D-Mbs, Mus. ms. 6319. <https://opac.rism.info/id/rismid/rism1001012098>

<sup>8</sup> L'Amor contrastato. Badische Landesbibliothek. Arr-Don Mus. Ms. 1520. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/3F4JOGBXG4UHX3F2SG36ATEE4SB3VQGN>

<sup>9</sup> Paisiello, Giovanni. La Molinara. Klavierauszug, Handschrift (18. Jh.), 263 Bl. [https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_7100105&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7100105&order=1&view=SINGLE)

<sup>10</sup> Записки Бенкендорфа. 1812 год. Отечественная война. 1813 год. Освобождение Нидерландов. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 77.

(из 150 необходимых нашли только 30) и большую часть имущества вывезти не смогли, в том числе и драгоценные ноты [5, с. 102].

По счастливому стечению обстоятельств сохранились несколько частных сцен, в том числе в доме генерал-майора Петра Андриановича Позднякова, страстного театрала<sup>11</sup>. Она была использована французами для постановки спектаклей во время оккупации<sup>12</sup>. Есть сведения, что театральный реквизит, оставшийся после этого, забрал в свой дом генерал от кавалерии в отставке Степан Степанович Апраксин (1757–1827)<sup>13</sup>. В его городской усадьбе на Большой Знаменке (дом у пересечения Знаменки и Арбатской площади) захватчики устроили интендантский военный штаб. Здание от пожаров пострадало незначительно, и хотя особняк разграбили, его быстро восстановили после освобождения Москвы. Здесь и возобновил работу московский Императорский театр в августе 1814 года.

Как указывал Николай Петрович Розанов, «Театр или “театральная дирекция”, как значится на плане 1817 года, занимал весь второй этаж правой стороны дома до самой глубины двора. Подъезд в театр был с проезжего переулка, который шел с правой стороны дома и потом был уничтожен»<sup>14</sup>. На сцене этого небольшого домашнего театра Императорская труппа играла в течение четырех лет:

Апраксинский театр был весьма недостаточен по вместимости, сцена была тесна и не давала возможности делать сложные постановки, духота в театре в жаркое время заставляла отказываться от устройства летних спектаклей,

---

<sup>11</sup> Герой двух русско-турецких кампаний устроил театр во флигеле своего дома в 1810 году. Режиссером в нем служил Сила Николаевич Сандунов. Накануне войны это был один из лучших по оснащению московских театров.

<sup>12</sup> Французы для своих постановок стащили со всей Москвы реквизит и все, что можно было для него использовать, в том числе убранство московских храмов. Как указывают О. В. Розина и М. Н. Павлова, в придворном театре Наполеона появилась «и дорогая комфортабельная мебель, и бронза, и подзлащенные жирандоли, и цветные ковры» [6, с. 184], а из расхищенных дорогих тканей и кружев пошили костюмы [5, с. 103].

<sup>13</sup> Розина и Павлова также приводят воспоминания современников о том, что когда русские вернулись в город, то на этой сцене валялись дохлые лошади [6, с. 185].

<sup>14</sup> *Розанов Н. П.* «Пушкинские» дома, сохранившиеся в Москве до нашего времени // Пушкин в Москве: сборник статей Л. А. Виноградова, Н. П. Чулкова и Н. И. Розанова / с пред. М. А. Цявловского. М.: тип. изд-ва Ком. акад., 1930. С. 95.

расположение уборных было очень неудобно — оне помещались далеко от сцены, при переходе на которую артисты часто простужались<sup>15</sup>.

Патриотический подъем и радость победы над армией Наполеона нашли отражение в репертуаре вновь открывшегося московского театра. В каталоге Василия Васильевича Федорова упоминаются постановки балетов-дивертисментов «Ополчение, или Любовь к Отечеству», «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству», «Торжество России, или Русские в Париже» Катерино Альбертовича Кавоса и другие сходные по тематике сочинения<sup>16</sup>.

В сезон 1814/1815 годов возобновились показы и зарубежных опер, как итальянских, так и французских на русском языке. Возможность вновь представить спектакль во многом зависела от степени сохранности реквизита и нотных материалов. Богатым на премьеры оказался уже 1816 год. Особенно выделяется постановка «Мельничихи» Джованни Паизиелло (1740–1816) на либретто Антонио Паломбы (1705–1769), одной из популярнейших в Европе опер, «совершенной по тонкому юмору», как отметила Татьяна Семеновна Крунтяева [7, с. 93]<sup>17</sup>. Впервые она прозвучала 26 октября в бенефис актрисы Антонины (Антониды) Ивановны Баранчеевой (1788–1838)<sup>18</sup>. В «Записках современника» Степана Петровича Жихарева от 18 октября 1805 года певица упомянута в списке русских актеров и актрис как исполнительница ролей «благородных матерей и больших барынь в драмах и комедиях» из крепостных Алексея Емельяновича Столыпина<sup>19</sup>. В 1806 году столыпинская труппа вошла в состав Императорской. Как было принято, «доход со спектакля частично или полностью поступал в распоряжение бенефицианта» [8, с. 54].

<sup>15</sup> Погожев В. П. Столетие организации Императорских московских театров. Санкт-Петербург: Издание дирекции московских Императорских театров, 1906. Т. 1. С. 220–221.

<sup>16</sup> Федоров В. В. Репертуар Большого театра СССР, 1776–1955 = Repertoire of the Bolshoi Theatre, 1776–1955. New York: Ross, 2001. Т. 1: 1776–1856. С. 93, 95–97, 101–102, 106, 108–109.

<sup>17</sup> Оригинальное жанровое обозначение либретто — *commedia per musica*. В более поздних версиях встречается также *dramma giocoso per musica*.

<sup>18</sup> Федоров В. В. Репертуар Большого театра СССР. Цит. изд. С. 99.

<sup>19</sup> Жихарев С. П. Записки современника. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1955. Ч. 1. С. 141.

Паизиелло в России

Русская публика познакомилась с операми Паизиелло в последней четверти XVIII века, когда Екатерина II пригласила его занять должность придворного капельмейстера. В обязанности композитора входило также обучение великой княгини Марии Федоровны, урожденной княжны Софии Доротеи фон Вюртембергской. Именно ей Паизиелло посвятил «Правила хорошего аккомпанемента...» (*Regole per bene accompagnare il partimento...*) (1782) [9, p. 21]. После премьеры «Мнимых философов» (*I filosofi immaginari*) Паизиелло стал любимым композитором императрицы [10, p. 507]. Любовь эта во многом объясняется особенностями стиля композитора: присущей ему способностью метко схватывать типические свойства характеров и ярко их раскрывать [11, с. 88], умением воплощать разнообразные женские образы, его упругим и подвижным музыкальным языком, действенными ансамблями [7, с. 118–119].

Русский период для Паизиелло оказался плодотворным. Согласно контракту, композитор представлял не меньше двух опер в год. Успешными стали не только «Мнимые философы», но и «Нежданный брак» (*Il matrimonio inaspettato*), известный также под названием «Маркиз Тюлипан» (*Il marchese Tulipano*), в русской редакции «Крестьянин-маркиз, или Колбасник» («Деревенский маркиз»), «Притворная любовница» (*La finta amante*), «Алкид на распутье» (*Alcide al Bivio*), «Служанка-госпожа» (*La serva padrona*), «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» (*Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile*) и «Лунный мир» (*Il Mondo della Luna*).

В декабре 1783 года Паизиелло получил разрешение на отпуск до 1 января 1785 года с сохранением жалования и условием, что будет доставлять ко двору всю музыку, которую сочинит в это время [12, с. 330]. По свидетельству первого биографа и ученика композитора, Джованни де Доминичиса<sup>20</sup>, «Ее Величество согласилась на просьбу его <...> и повелела выдать четыре тысячи рублей на его проезд»<sup>21</sup> [13, с. 27]. Паизиелло из отпуска не вернулся, что стало причиной увольнения. Императорский театр сохранял права на его сочинения, и, вероятно,

<sup>20</sup> Брат биографа, певец Франческо де Доминичис, часто выступал в операх Дж. Паизиелло [14, с. 14].

<sup>21</sup> Как указано в словаре Grove Music Online, 4000 рублей это было годовое жалованье Дж. Паизиелло при российском дворе в период с сентября 1779 [15], т. е. государыня повелела выдать ему годовое жалованье. За один рубль в это время можно было проехать 100 верст (чуть больше 100 км) в почтовой карете.

когда композитор хотел поправить свои финансовые дела, он продолжал высылать партитуры и голоса новых произведений в Санкт-Петербург. В период с 1784 по 1801 год он написал еще около 25 опер.

*Версии «Мельничихи»*

Премьера *La molinara* Паизиелло в трех действиях состоялась летом 1788 года в неаполитанском театре Фьорентини (*Teatro Fiorentini*). На следующий год постановка была возобновлена, о чем свидетельствует указание на титульном листе автографа первой редакции (*Иллюстрация 1*). В других городах Италии начиная с 1789 года эта опера чаще ставилась в двух актах, как, например, в Риме в театре Капраника (1789) (*Иллюстрация 2*) или в Венеции в 1790 году (*Иллюстрация 3*).



*Иллюстрация 1.* Титульный лист, автограф партитуры оперы «Любовь с препятствиями» (*L'amor contrastato*) Джованни Паизиелло (акт I).

Источник: Paisiello. *L'Amor contrastato*.

Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella. Autograf. Rari 3.1.3. F. 1



Иллюстрация 2. Дж. Паизиелло.  
«Любовь с препятствиями».  
Титульный лист либретто римской  
постановки (1789). Источник: *Archivio  
musicale nel liceo di Bologna*

Русская постановка возобновлялась в 1822 году (перевод с немецкого осуществил Николай Степанович Краснопольский [8, с. 56, 67]).

В Москве русская редакция в переводе Алексея Федоровича Мерзлякова после премьеры в октябре 1816 года оставалась в репертуаре и в следующем,

В статье Горданы Лазаревич упоминается французская версия, представленная в Париже в 1789 году с девятью номерами, написанными Луиджи Керубини [16]. Это была еще более радикальная редакция, чем переделка трехактной оперы в двухактную в североитальянских версиях — с переносом дуэта из третьего акта во второй. В третьем акте парижской «Мельничихи» добавлен финал, во втором акте отсутствуют арии Луиджино и Амаранты и секстет, из тринадцати арий девять — новых: в трех сохранен текст Паломбы, шесть написаны на слова Антонио Андреа, музыку к восьми ариям сочинил Керубини, к одной — Антонио Бьянки [17, р. 148–149], то есть фактически речь идет о пастиччо.

В России «Мельничиха» была показана силами итальянской труппы в Санкт-Петербурге в ноябре 1798 года на сцене Большого (Каменного) театра и неоднократно повторялась в последующие годы [7, с. 117]. На русском языке опера в двух действиях впервые появилась также в Санкт-Петербурге в 1811 году, спустя пару лет после показа в Немецком театре двухактной версии оперы под названием *Die schöne Müllerin*.

1817 году<sup>22</sup>. Доминичис в «Воспоминаниях» писал о посещении им одного из этих спектаклей [14, с. 17]. В нотном собрании фонда Апраксиных-Голицыных сохранилась сводная партия певцов с русской подтекстовкой<sup>23</sup>.

#### Сравнение источников

В русской редакции представлены материалы двух действий. Сопоставление либретто неаполитанской трехактной версии (1788) и двухактной венецианской (1790) показывает, что при композиционной трансформации финал второго действия остался неизменным. Это подтверждается копией партитуры двухактной версии оперы из фондов Дрезденской государственной библиотеки, где после финала указано *Fine dell'Opera*. В копии партитуры из собрания великой княжны Елены Павловны, описанной в *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), также фигурируют два акта. Вероятно, и московская редакция оперы имела ту же структуру. Хотя дополнительного указания на окончание оперы в сводной партии певцов апраксинской версии не выставлено, последний знак тактовой черты состоит из трех длинных и трех коротких линеек с завитком во всех партиях. Обратная сторона листа чистая, как и последующий сохранившийся лист в блоке, но между ними есть корешки трех обрезанных листов.

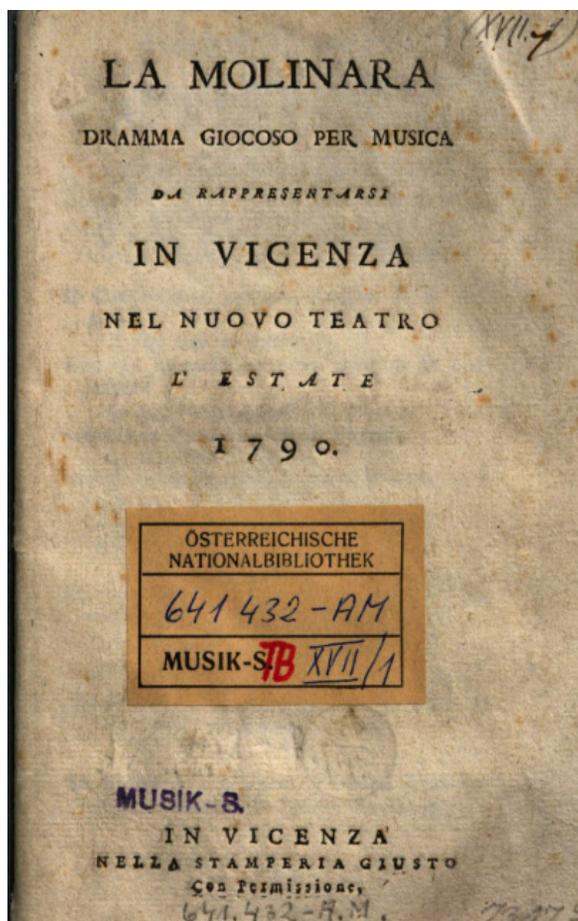


Иллюстрация 3. Дж. Паизиелло.  
«Мельничиха». Титульный лист  
либретто. Венеция (1790). Источник:  
<http://data.onb.ac.at/rep/105540C8>

<sup>22</sup> Федоров В. В. Репертуар Большого театра СССР. Цит. изд. С. 105.

<sup>23</sup> Melnicicha. Opera. Paisello. [Сводная партия певцов] // НИОР РГБ. Ф. 011 / III. Ед. хр. 7. 147 л.

Утверждать, что на них содержались материалы третьего акта или, напротив, что весь музыкальный материал закончился во втором акте, а листы были вырезаны за ненадобностью, на настоящий момент не представляется возможным.

В русских материалах есть некоторые существенные отличия от автографа, но обнаруживается сходство с копией, принадлежавшей великой княжне Елене Павловне.

«Мельничиху» в театре Апраксина исполняли не с речитативами, а с заменившими их разговорными диалогами (их текст в партитуре отсутствует), что было распространенной практикой. В вокальных партиях зафиксирована произносительная норма с заменой «о» на «а», часть имен действующих лиц русифицирована. Стефано Гардзонио называет такой подход характерным примером адаптации иностранных опер, в результате которой происходит «применение русских реалий как приема полного культурного усвоения переведенных текстов» [18, с. 637]. И далее уточняет:

В ходе переложения переводчики старались как можно более приблизить текст к вкусам и восприятию русского зрителя. Переводы должны были, с одной стороны, отвечать ритмическим требованиям музыки <...>, с другой, старались перенести весь культурный комплекс реалий действия и характеров в новое, русское культурное пространство [там же, с. 638].

С точки зрения ученого, русификация отразилась и в том, «что и итальянские композиторы кое-где пробовали внести в свои музыкальные сочинения элементы русской музыкальной культуры (мелодии, песни, танцы и т. д.)» [там же, с. 636].

В либретто Паломбы намеренно использованы греческие имена: Каллоандро означает «красивый мужчина», баронессу зовут Евгенией, то есть «благородно рожденной», нотариус Пистофоло — «верный возлюбленный», служанка Амаранта — «неизменная, бессмертная» [17, р. 140]. В русской редакции главная героиня стала Анютой, появились просто Граф, Графиня и Нотариус. Все имена перед нотной системой и в указаниях даны латиницей, кириллица встречается только в подтекстовке (*Таблица 1*).

Таблица 1. Имена действующих лиц в автографе и русской версии

Автограф	Московская редакция
Rachelina	Aniuta (Анюта)
Eugenia	Graffina / Grafina (Графиня)
Amaranta	Amaranta
notaro Pistofolo	Natarius / Notarius (Нотариус)
don Rospolone	Rospalon / Raspolon
don Luigino	Luigino
don Calloandro	Graff / Graf (Граф)

По сравнению с неаполитанским автографом произошли изменения и в музыкальных номерах. В московской редакции нет арии Луиджино (№ 2) и дуэта из I акта (№ 9), зато присутствуют арии, которых не было в автографе, однако они имеют аналоги с другими версиями, в том числе с представленными в RISM инципитами из копии, принадлежавшей великой княжне Елене Павловне.

Приведу несколько примеров. Начало арии Нотариуса «Перья, чернила...» № 4 из II акта (Пример 1) схоже с инципитом 1.34.2 арии *Scritti addio vi lascio* в RISM (Пример 2). Судя по рукописи, в ходе репетиций исправлялся подтекстованный перевод, а также была сделана купюра длиной 34 такта во второй половине номера (такты перечеркнуты чернилами). В трехактной и ряде двухактных версий ария с текстом *Scritti addio vi lascio* присутствует, но имеет другой музыкальный материал в вокальной партии: как в автографе (Пример 3), так и в баденской копии, и в венском клавире (Пример 4), и в мюнхенской версии II акта (Пример 5).

Ария Луиджино № 6 «Мне судьбина...» (Пример 6) из II акта русской редакции отсутствует как в автографе, так и в двухактных версиях, однако ее начало совпадает с инципитом 1.38.1 *La fortuna un cor* в RISM (Пример 7). Поскольку такого текста нет и в итальянских изданиях либретто конца 1780-х — начала 1790-х гг., можно предположить, что этот номер появился позднее и, возможно, был создан специально для постановки в России. Автор музыки неизвестен. Вероятно, как и финал II акта венской и баденской версий, этот номер мог быть написан не Паизиелло, а другим композитором.



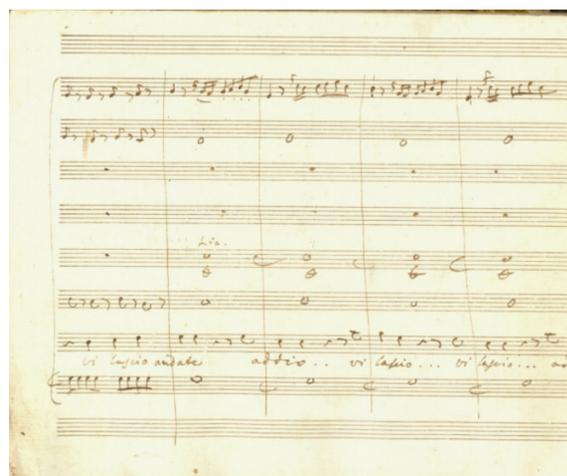
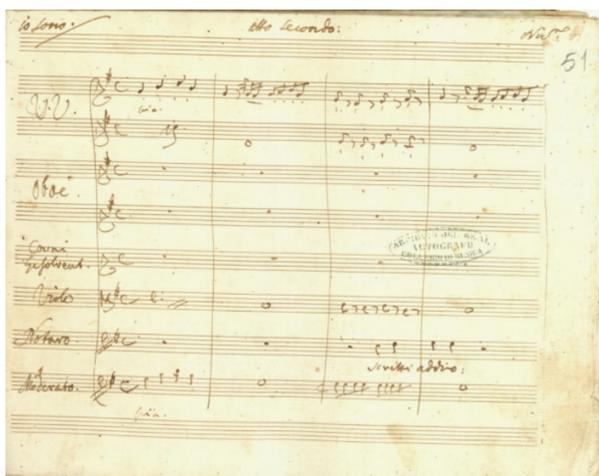
Перья черьнили прастите аставлю вась па...

Пример 1. Инципит вокальной партии, ария Нотариуса (№ 4), акт II,  
русская версия (Ф. 11/ III. Л. 103об.)



Scritti addio vi lascio

Пример 2. Инципит вокальной партии, ария Нотариуса, акт II  
(1.34.2; B; Notaro; D), RISM



Пример 3. Ария Нотариуса *Scritti addio vi lascio*, акт II.

Источник: Paisiello. *L'Amor contrastato*. Biblioteca del Conservatorio di musica  
S. Pietro a Majella. Autograf. Rari 3.1.4. F. 51



Пример 4. Ария Нотариуса *Scritti addio vi lascio*, акт II. Вена.

Источник: Paisiello, Giovanni.

*La Molinara*. Klavierauszug, Handschrift (18. Jh.), S. 213.

[https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_7100105&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7100105&order=1&view=SINGLE)



Scritti addio vi lascio

Пример 5. Инципит вокальной партии, ария Нотариуса, акт II  
(1.12.2; B; Notaro; G), Мюнхен (Manuscript copy D-Mbs, Mus.ms. 6319), RISM.

Источник: <https://opac.rism.info/id/rismid/rism1001012098>



Пример 6. Инципит вокальной партии в арии Луиджино (№ 6), акт II, русская версия (Ф. 11/ III. Л. 107об.)



Пример 7. Инципит вокальной партии, арии Луиджино, акт II (1.38.1; Aria. Allegro; T; Luigino; A), RISM

Дуэт Анюты и Нотариуса «Когда мой пастушок...» (Пример 8) близок дуэту *Il mio garzon il piffero suonara* («Когда мой мальчик будет играть на дудочке») из II действия двухактной баденской версии (Пример 9), причем по смыслу совпадают и слова. Инципит из копии, принадлежавшей великой княжне Елене Павловне (*Oh il mio caro pupazzetto*, см. Пример 10) аналогичен дуэту из III акта в автографе (Пример 11). Подобные пересечения разных вариантов оперы свидетельствуют о том, что в постановочной практике по-прежнему господствовал принятый в XVIII веке принцип приспособления сочинения к конкретным условиям в том или ином театре.



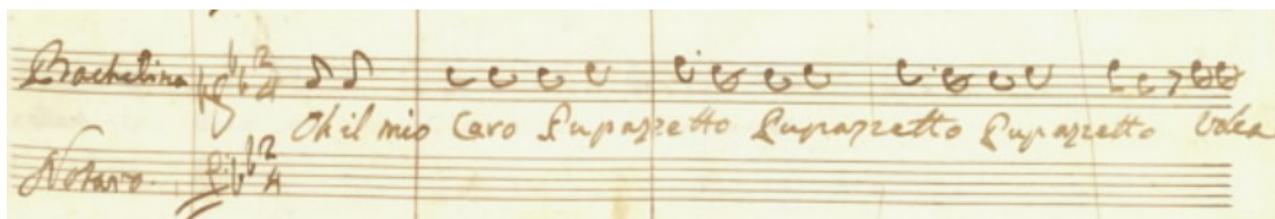
Пример 8. Инципит вокальной партии, дуэт Анюты и Нотариуса (№ 10), акт II, русская версия (Ф. 11/ III. Л. 112об.)



Пример 9. Дуэт Ракелины и Нотариуса *Il mio garzon il piffero suonara*. Badische Landesbibliothek: *L'Amor contrastato*. Arr-Don. Mus.Ms. 1520. Источник: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/3F4JOGBXG4UHX3F2SG36ATEE4SB3VOGN>



Пример 10. Инципит вокальной партии, дуэт Ракелины и Нотариуса (1.47.1; Duetto. Allegro; S; Rachelina; B|b), RISM



Пример 11. Дуэт Ракелины и Нотариуса *Oh il mio caro pupazzetto*, акт III. Источник: Paisiello. *L'Amor contrastato*.

Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella. Autograf. Rari 3.1.4. P. [470]

Словесный текст вокальных партий в номерах, совпадающих с автографом, обнаруживает ряд отличий. Перевод неэквиритмичный, поэтому в мелодии часто изменен ритмический рисунок. Изменялась и подтекстовка. Например, в финале II акта в русской копии она правилась в ходе репетиций, местами первоначальная подтекстовка перечеркнута чернилами и над вокальной строкой записан новый вариант, но латинскими буквами.

Зафиксирована принятая исполнительская практика: повторы звуков в конце фраз (в автографе) заменены на нисходящие поступенные ходы — например, в интродукции (№ 1 «Всё готово...», такты 6, 10) или в арии Анюты (№ 2 «Бедная Анюта...»), музыкальный текст которой схож с № 3 автографа (каватина Ракелины). Встречается правка (преимущественно в мужских вокальных партиях), призванная облегчить исполнение. Многократные повторы одной ноты — характерный буффонный прием — заменяются скачками, что позволяет сохранить комический характер и одновременно облегчить интонирование. Так, в интродукции в такте 37 в партии Нотариуса вместо четырехкратного повтора *b* появился скачок на третьей доле на *d*<sup>1</sup>. Начиная с такта 38 и до такта 62 партия Нотариуса ритмически записана иначе, чем в автографе, причем изменения внесены позднее, чем выполнена копия, то есть во время репетиций правился и перевод слов.

Помимо этого в русской редакции зафиксированы варианты исполнявшихся украшений. Например, в арии Анюты № 2 «Бедная Анюта» из I акта в заключительном разделе чернилами более светлого оттенка мелкими нотами приведен вариант фиоритур. Редкий случай, когда украшения выписаны не только в сольном, но и в ансамблевом номере во всех партиях — Квинтет «Работать мне охота...» из II акта (совпадает с № 5 из II акта в автографе).

В вокальных номерах нередко делали купюры. Например, в арии Графини № 3 «Всё уж ясно и злодею» при сравнении с автографом (№ 4 Ария Евгении *Di con alma incostante* из I акта) совпадают первые пять тактов вокальной партии (Пример 12), затем в русской копии текст записан с учетом купюры длиной 6 тактов, далее снова наблюдается сходство, но позднее — заметные расхождения, что свидетельствует о другой редакции. Кроме того, в этом номере изменена тональность, а вместе с ней и тесситура: вместо *G-dur* в автографе — *Es-dur* (на терцию ниже). Заметим, что в баденском варианте ария Евгении *Di con alma incostante* совпадает с автографом.



Пример 12. Инципит вокальной партии, ария Графини (№ 3), акт I,  
русская версия (Ф. 11/ III. Л. 120б.)

Купюры встречаются и в арии Графа № 6 «Громко звучною трубою...», арии Анюты № 8 «Замолчите...», арии Нотариуса № 9 «Дайте срок...», которые в целом совпадают с номерами 7, 10 и 11 соответственно из I акта в автографе. Причин может быть несколько. С одной стороны, маленький душный театр, вероятно, требовал сокращения времени спектакля. С другой — купюры значительно облегчали вокальные партии, так как опускались, как правило, или повторы фраз, или разработочные разделы.

Имеется немало разночтений с автографом и другими вариантами партитур в Финале I действия. Встречаются купюры повторяющихся фраз в партиях Графа и Нотариуса (№ 10 «Там Нотариус»), отсутствующие во всех остальных источниках. Инструментальное вступление имеет ту же длину, что и в автографе (32 такта), тогда как во всех «немецких» копиях (дрезденской, баденской, венской) оно составляет лишь 12 тактов. До такта 131 по автографу русская редакция в целом совпадает с ним, а также с баденской, венской копиями (за исключением сокращений в партиях Графа и Нотариуса и некоторых ритмических и тесситурных правок, возникших из-за смены просодии, прежде всего, в партии Нотариуса). Начиная с т. 131 нотный текст ближе венской версии, хотя и по сравнению с ней в русской партитуре заметны расхождения в ритмическом рисунке и тональностях, выполнены купюры повторяющихся фраз, а также выписаны новые украшения.

Особый интерес представляет дуэт из II акта *Nel cor piu non mi sento*, пожалуй, самый известный номер оперы. Он вдохновил Людвиг ван Бетховена на создание Вариаций на тему Паизиелло (WoO 70). В статье Александра Евгеньевича Майкапара перечислены Вариации на эту тему других композиторов (Иоганн Ваньхаль, Фердинанд Кауэр, Иоганн Непомук Гуммель, Джованни Боттезини, Теобальд Бём, Луи Друэ) [19, с. 31]. Майкапар предположил, что Паизиелло заимствовал в этом дуэте тему петербургского городского романса «На то ль, чтобы печали» [там же, с. 24]. Гардзонио, напротив, считает, что этот романс, встречающийся в песенниках вплоть до конца XIX века, служит ярким примером русификации итальянских арий, когда благодаря включению в собрания песен полюбившиеся оперные номера «стали переходить в быт и городской фольклор <...> и их изменение в этом процессе до неузнаваемости свидетельствует об их полной русификации» [18, с. 640–641].

В московской «Мельничихе» дуэт «Простись, сердце нежное, со свободой юных лет» звучал в начале II акта (Анюта и Граф), в автографе это был № 3 того же действия (Ракелина и Нотариус), присутствует он и в баденской и венской версиях (Пример 13).



Пример 13. Инципит вокальной партии, дуэт Анюты и Графа (№ 10), акт II,  
русская версия (Ф. 11/ III. Л. 91об.)

Казалось бы, авторы русской редакции могли узнать знакомый романс «На то ль, чтобы печали» и использовать его слова, близкие по смыслу и структуре строк. Однако этого не произошло. В дуэте выполнен перевод поэтического текста итальянского либретто, что придает вопросу о происхождении его мелодии дополнительную остроту. Но для ответа на него аргументов все же пока недостаточно.

### Заключение

Сохранившиеся в фонде Апраксиных-Голицыных материалы постановки «Мельничихи» Паизиелло (1816) дают представление о практике адаптации европейской оперы в России. Вероятно, копия партитуры была предоставлена дирекцией Императорских театров, в нее затем вносилась правка с учетом возможностей московских солистов. Поскольку нет упоминаний об исполнении «Мельничихи» этой труппой после 1817 года, рукопись могла остаться в доме на Знаменке, когда спектакли летом 1818 года были перенесены в Дом Пашкова. После смерти С. С. Апраксина все коллекции, в том числе библиотеку, семья перевезла в подмосковную усадьбу Льгово, откуда собрание уже в XX веке поступило в Российскую государственную библиотеку [20, с. 80–81]. Таким образом значимость нотного архива в собрании Апраксиных-Голицыных возрастает в том числе для изучения деятельности московской Императорской труппы и Императорского театра в целом. Доказательство высказанных предположений требует кропотливого исследования всего рукописного фонда Апраксиных-Голицыных.

### Список литературы

1. Сафонова А. А. Московская редакция оперы А.-Э.-М. Гретри «Браки самнитян» // Научный вестник Московской консерватории. Т. 9. Вып. 3 (сентябрь 2018). С. 78–107.  
<https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.02>
2. Кириллина Л. В. Опера Бетховена «Фиделио» в России XIX века // Опера в музыкальном театре. История и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции. М., 2019. Т. 2. С. 131–140.
3. Susidko I., Lutsker P. Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur // Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23. bis 26. März 1999, Hamburg. Stuttgart: Carus-Verlag, 2006. S. 193–206.
4. Луцкер П. В. Странствующие оперные труппы в России: компания Локателли // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 3. С. 2–23.
5. Сафонова А. А. «...гуляй, Москва»: ценные свидетельства жизни театра С. С. Апраксина (по материалам нотных рукописей) // Свидетели эпохи. Материалы II научно-практической конференции, Москва, 8–9 сентября 2022 г. М.: Новосибирский издательский дом, 2023. С. 101–109.
6. Розина О. В., Павлова М. Н. Московский императорский театр накануне и в период французской оккупации 1812 года // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 1 (16). С. 181–187.  
<https://doi.org/10.24411/2499-9679-2019-10329>
7. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка, 1981. 167 с. : ил., 12 л. ил.
8. Константинова М. А. Петербургская русская оперная труппа в первой четверти XIX века. Миграция репертуара // Временник Зубовского института. 2021. № 2 (33). С. 51–71.  
[https://doi.org/10.52527/22218130\\_2021\\_2\\_51](https://doi.org/10.52527/22218130_2021_2_51)
9. Paraschivescu N., Walton C. Giovanni Paisiello, Composer and Teacher // The Partimenti of Giovanni Paisiello: Pedagogy and Practice. Martlesham: Boydell & Brewer, 2022. P. 11–37.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctv28m3gtx.9>

10. *Kim V. M.* Catherine the Great's Influence on the Russian Opera Theatre Development and Paradox of Her Musical Ear: "Nothing More than Noise"? // *Journal of Moscow Conservatory*. 2022. Vol. 13, No. 3(50). P. 494–517. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.03>
11. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959.
12. *Порфирьева А. Л.* Паизиелло // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. XVIII век. Т. 1. Кн. 2: К–П / Российский институт истории искусств; отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 2000. С. 324–334.
13. *Смирнов А. В.* Первая русская биография Джованни Паизиелло и ее автор // *Искусство музыки: теория и история*. 2021. № 24. С. 8–37. <https://doi.org/10.24411/2307-5015-2021-00001>
14. *Долгушина М. Г., Смирнов А. В.* К биографии композитора Джованни де Доминичиса // *Научный вестник Московской консерватории*. Т. 14. Вып. 1. С. 8–59. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.01>
15. *Robinson M.* Paisiello, Giovanni (opera) // *Grove Music Online*. 2002. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006978>
16. *Lazarevich G.* Molinara, La // *Grove Music Online*. 2002. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009564>
17. *Pantini E.* Piccinni, Paisiello, Cherubini: La molinarella // *Luigi Cherubini Il teatro musicale / a cura di Maria Teresa Arfini, Francesca Menchelli-Buttini, Emilia Pantini*. Würzburg: StudiozVerlag, 2020. P. 137–152.
18. *Гардзонио С.* Механизмы переложения «на наши (русские) нравы» итальянских оперных либретто // *Sign Systems Studies*. 2002. Вып. 30, № 2. С. 629–644.
19. *Майкапар А. Е.* Бетховен. Вариации на тему Паизиелло. — Паизиелло? (Бетховен сам не знал, что писал) // *Современные проблемы музыкознания*. 2020. № 1. С. 23–44. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2020-1-023-044>
20. *Бондарева Н. А.* Усадьба Ольгово // *Русская усадьба: из истории культурного наследия Подмосковья*. М.: Мелихово, 2007. С. 74–81.

### References

1. Safonova, A. A. (2018, September). Moskovskaya redaktsiya opery A.-E.-M. Gretri “Braki samnityan” [The Moscow Version of the Opera *Marriages Samnites* by A.-E.-M. Grétry]. *Journal of Moscow Conservatory*, 9(3), 78–107. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.02>
2. Kirillina, L. V. (2019, November 11–15). Opera Betkhovena “Fidelio” v Rossii XIX veka [Beethoven’s Opera *Fidelio* in the Nineteenth-Century Russia]. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference* (Vol. 2, pp. 131–140). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
3. Susidko, I. P., Lutsker, P. V. (2006) Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur. *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23. Bis 26. März 1999* (pp. 193–206). Carus-Verlag.
4. Lutsker, P. V. (2018). Travelling Opera Troupes in Russia: the Locatelli’s Company. *Contemporary Musicology*, (3), 2–23. (In Russ.).
5. Safonova, A. A. (2023). “...gulyaj, Moskva”: tsennye svidetel’sтва zhizni teatra S. S. Apraksina (po materialam notnykh rukopisej) [“...Have it Large, Moscow”: Valuable Evidencies of the Life of S. S. Apraksin’s Theater (A Case Study of Music Manuscripts)]. *Witnesses of the Era. Materials of the 2<sup>nd</sup> Scientific and Practical Conference, Moscow, September 8–9, 2022* (pp. 101–109). Novosibirsk Publishing House. (In Russ.).
6. Rozina, O. V., Pavlova, M. N. (2019). The Moscow Imperial Theater on the Eve and during the French Occupation of 1812. *Verhnevolzhski Philological Bulletin*, (1), 181–187. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2499-9679-2019-10329>
7. Kruntyaeva, T. S. (1981). *Ital’yanskaya komicheskaya opera XVIII veka* [*Italian Comic Opera of the 18th Century*]. Muzyka. (In Russ.).
8. Konstantinova, M. A. (2021). ‘Importing’ European Repertoire: The Saint Petersburg Russian Opera Troupe during the First Quarter of the 19th Century. *Vremennik Zubovskogo Instituta*, (2), 51–71. (In Russ.). [https://doi.org/10.52527/22218130\\_2021\\_2\\_51](https://doi.org/10.52527/22218130_2021_2_51)
9. Paraschivescu, N., & Walton, C. (2022). Giovanni Paisiello, Composer and Teacher. *The Partimenti of Giovanni Paisiello: Pedagogy and Practice* (pp. 11–37). Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.2307/j.ctv28m3gtx.9>

10. Kim, V. M. (2022). Catherine the Great's Influence on the Russian Opera Theatre Development and Paradox of Her Musical Ear: "Nothing More than Noise"? *Journal of Moscow Conservatory*, 13(3), 494–517. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.03>
11. Gozenpud, A. A. (1959). *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: ocherk* [Musical Theatre in Russia: From Its Origins to Glinka: Essay]. State Musical Publishing House. (In Russ.).
12. Porfiryeva, A. L. (2000). Paisiello. A. L. Porfiryeva (Ed.), *Muzykal'nyj Peterburg : entsiklopedicheskij slovar'. XVIII vek. T. 1. Kn. 2: K–P* [Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary. 18th Century. Vol. 1. Issue 2: K–P]. (pp. 324–334). Kompozitor. (In Russ.).
13. Smirnov, A. V. (2021). The First Russian Biography of Giovanni Paisiello and Its Author. *The Art of Music: Theory and History*, (24), 8–37. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2307-5015-2021-00001>
14. Dolgushina, M. G., Smirnov, A. V. (2023). To the Biography of the Composer Giovanni de Dominicis. *Journal of Moscow Conservatory*, 14(1), 8–59. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.01>
15. Robinson, M. (2002). Paisiello, Giovanni (opera). *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006978>
16. Lazarevich, G. (2002). Molinara, La. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009564>
17. Pantini, E. (2020). Piccinni, Paisiello, Cherubini: *La molinarella*. In M. T. Arfini, F. Menchelli-Buttini, & E. Pantini, *Luigi Cherubini Il teatro musicale* (pp. 137–152). Studioz Verlag.
18. Garzonio, S. (2002). Mekhanizmy perelozheniya "na nashi (ruskie) nrawy" ital'yanskikh opernykh libretto [Mechanisms of Adaptation "to our (Russian) customs" of Italian Opera Librettos]. *Sign Systems Studies*, 30(2), 629–644. (In Russ.).
19. Maykapar, A. E. (2020). Beethoven's Variations on Paisiello's duet. Paisiello Indeed? Looks Like Beethoven Did Not Realise What He Was Actually Writing. *Contemporary Musicology*, (1), 23–44. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2020-1-023-044>
20. Bondareva, N. A. (2007). Usad'ba Ol'govo [Olgovo Estate]. In *Russkaja usad'ba: iz istorii kul'turnogo nasledija Podmoskov'ja* [Russian Estate: From the History of the Cultural Heritage of the Moscow Region] (pp. 74–81). Melikhovo. (In Russ.).

Сведения об авторе:

**Сафонова А. А.** — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский центр методологии исторического музыкознания

Information about the author:

**Alexandra A. Safonova** — Cand. Sci. (Art Studies), Senior Researcher, Research Center for Methodology of Historical Music Studies at the Department of General Music History.

Статья поступила в редакцию 11.12.2024;  
одобрена после рецензирования 04.02.2025;  
принята к публикации 27.02.2025.

The article was submitted 11.12.2024;  
approved after reviewing 04.02.2025;  
accepted for publication 27.02.2025.