

# Новый источник «Марии ди Роган» Доницетти<sup>1</sup>

*Доницетти написал «Марию ди Роган», одну из своих последних и лучших итальянских опер, весной 1843 года для Вены. В том же году для парижской постановки композитор сделал новую редакцию, превратив важную для драматургии оперы теноровую партию Армандо ди Гонди в меццо-сопрановую партию для выдающейся певицы Мариетты Брамбиллы. В числе прочего Доницетти дописал для Гонди Балладу в I акте и Романс во II акте. Партия Гонди не была надлежащим образом отражена в опубликованном Рикорди издании оперы, на что жаловался сам композитор (отсутствовала большая часть партии в ансамблях I акта). В библиотеке Санкт-Петербургской консерватории хранится страница автографа Доницетти, на которой целиком записана партия Гонди для меццо-сопрано. Этот манускрипт меняет наше представление о партии и позволяет впервые осуществить полное исполнение парижской редакции оперы.*

В течение многих лет Гаэтано Доницетти был увлечен возможностью положить на музыку французскую пьесу *Un duel sous le cardinal Richelieu* («Поединок при кардинале Ришелье») Жозефа-Филиппа Локруа (Симона) и Эдмона Бадона, впервые поставленную в Национальном театре во

---

<sup>1</sup> Я хочу особо поблагодарить Ларису Миллер, заведующую сектором научно-исследовательского отдела рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, которая поделилась со мной этим сокровищем из рукописного собрания консерватории, и Ольгу Манулкину, редактора OPERA MUSICOLOGICA, за дружескую поддержку. Подготовка критического издания «Марии ди Роган» осуществляется Лукой Дзопелли для Национального издания сочинений Гаэтано Доницетти под руководством Габриеле Дотто и Роджера Паркера. Мне посчастливилось быть на премьере оперы, поставленной по предварительной версии этого издания, в Венеции 30 января 1999 года. Я хочу поблагодарить Луку за внимательное чтение черновика данного эссе. Хотя мы не во всем сходимся в толковании манускрипта, я в высшей степени восхищен его знанием истории «Марии ди Роган».

девиля 9 апреля 1832 года. Первоначально он избрал этот сюжет для оперы, которую должен был написать для венецианского театра «Ла Фениче» в течение карнавального сезона 1838 года. 19 сентября 1837 года он писал своему родственнику и близкому другу Антонио Васселли, упоминая при этом двух намеченных исполнителей новой оперы: «Это эффектная пьеса, и в частности, я нахожу ее одновременно и комической, и трагической, что очень для меня важно, принимая в расчет [Джорджио] Ронкони и [Каролину] Унгер»<sup>2</sup>.

Несколькими днями позже (26 сентября) в письме к тому же Васселли композитор продолжает: «Там будут замечательные визуальные эффекты; двор Людовика XIII. Это оригинально и роскошно»<sup>3</sup>. Однако к 30 сентября Доницетти решил отказаться от своего замысла, поскольку опытный либреттист, неаполитанец Сальвадоре Каммарано — ранее написавший либретто для нескольких опер Доницетти, включая оперы «Лючия ди Ламмермур» (1835), «Осада Кале» (1836) и «Пиа де Толомеи» (1837) — не согласился с выбором композитора: «Поэт полагает, что этот сюжет не подходит для Венеции, о чем он мне вчера и сообщил. Так что сегодня я должен уведомить [театр], что буду работать над другим сюжетом, однако не знаю каким...»<sup>4</sup>. В конечном счете, он остановился на «Марии ди Руденц». На премьере 30 января 1838 года эта опера не имела большого успеха и выдержала только два или три исполнения<sup>5</sup>.

Доницетти не забыл о «Поединке при кардинале Ришелье», и когда обстоятельства потребовали от него оперативных действий, вернулся к своему замыслу. После потрясающего успеха «Линды ди Шамуни» в венецианском Театре у Коринфских ворот 19 мая 1842 года Доницетти был назначен императорским придворным капельмейстером с обязательством проводить в Вене от шести до семи месяцев в году. Осенью 1842 года в Париже он размышляет о сюжете новой оперы для постановки в Вене

---

<sup>2</sup> Письмо напечатано в кн: *Zavadini G. Donizetti: Vita — Musiche — Epistolario*. Bergamo, 1948. P. 448. Z. 262: «È dramma di effetto, e specialmente ci vedo buffo e tragico, cosa che m'importa moltissimo per Ronconi e per la Ungher» (далее: *Zavadini*). Доницетти был не первым, кто проявил интерес к этой пьесе: еще в письме от 21 ноября 1834 года к Франческо Флоримо в Неаполь Винченцо Беллини упоминает ее в качестве возможного оперного сюжета («drammatico e di grande effetto»). См.: *Neri C. Vincenzo Bellini: Nuovoe Epistolario 1819–1835 (con documenti inediti)*. Catania, 2005. Document 306. P. 348–350.

<sup>3</sup> *Zavadini*, 450 (Z. 265): «Vi sarà spettacolo; la corte di Luigi XIII. È originale e di lusso».

<sup>4</sup> *Ibid.*, 451 (Z. 266): «Il poeta trova difficile il soggetto di Venezia, e ieri mel disse, ed oggi devo scrivere che farò un altro soggetto, né so quale...» Это письмо также было отправлено Васселли.

<sup>5</sup> Более подробную информацию см. в кн.: *Ashbrook W. Donizetti and His Operas*. Cambridge, 1982. P. 124–127. См. также: *Bini A. and Commons J. Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*. Milan, 1997. P. 670–694.

весной 1843 года. Композитор напряженно работал над оперой, которая получила название «Катерина Корнаро» (премьера состоялась в Неаполе в театре «Сан Карло» 18 января 1844 года) на либретто Джакомо Заккерио, как вдруг обнаружил, что тот же самый сюжет использован в опере Франца Лахнера (первое исполнение — 3 декабря 1841 года в мюнхенской Придворной опере), запланированной к постановке в Вене в ноябре 1842 года. Необходимо было срочно найти другой сюжет. Двадцать седьмого ноября 1842 года Доницетти писал Васселли: «Сообщаю тебе, что узнав о том, что в Вене сейчас идет опера на тот же сюжет, что и моя, я незамедлительно написал в Милан, чтобы мне выслали либретто Каммарано «Граф ди Шале» или «Поединок при Ришелье», которое [Джузеппе] Лилло положил на музыку без особого успеха. Получив его в воскресенье [20 ноября], я погрузился в чтение, попросил поэта внести небольшие изменения... теперь текст готов, и я приступил к... музыке, а сегодня опера уже закончена, то есть все было сделано за восемь дней; она [опера] — в трех актах и недурна»<sup>6</sup>.

Манускрипт большей части II акта и в меньшем объеме III акта, запечатлевший работу композитора в ноябре 1842 года, сохранился как Ms. 4064 в нотном отделе Национальной библиотеки Франции (см. в частности: ff. 6r–7v и 8v). Это наброски, и местами они довольно далеки от того вида, который они приобрели в опере, представленной в Вене в июне 1843 года. Тем не менее, они вполне позволяют составить представление о том, как Доницетти, будучи зрелым композитором, воплощал на бумаге начальные замыслы своих опер<sup>7</sup>. Затем Доницетти на время оставил «Ма-

<sup>6</sup> *Zavadini*, 639–640 (Z. 456): «Saprai che avendomi detto che a Vienna si dava ora un'opera sull'istesso soggetto della mia, scrissi subito a Milano perché mi spedisse un libro di Cammarano, il *Conte di Chalais*, ossia *Un duello sotto Richelieu*, che Lillo vesti di musica senza successo, ed avendolo domenica ricevuto, mi posi a leggerlo, chiamai un poeta per piccoli aggiustamenti... ora il poema va, — e mi metto a... a fare il cartone sopra, che l'opera è già finita oggi appunto; vale a dire che in otto giorni tutto fu fatto; ed è in tre atti, e non sarà pessima». Слова *fu fatto* Доницетти, как мы увидим, относит не к оркестровке, а к композиции. Несмотря на свои возражения, выдвинутые в 1837 году, впоследствии Каммарано написал либретто на этот сюжет. Оно было использовано в опере «Граф ди Шале» Джузеппе Лилло (премьера состоялась 6 ноября 1839 года в неаполитанском театре «Сан Карло»). Несколькими месяцами ранее, 17 августа 1839 года, в «Ла Скала» прошла премьера оперы Федерико Риччи «Дуэль при Ришелье» на тот же самый сюжет (в создании либретто участвовали Франческо Далл'Онгари, Антонио Сомма и Антонио Газзолетти). В этой постановке Мариетта Брамбилла пела партию Армандо ди Гонди, которую она затем исполнила и в доницеттievской «Марии ди Роган» (не в первоначальной венской, а в парижской редакции, которой посвящено настоящее эссе).

<sup>7</sup> Этот манускрипт прямоугольной формы, с 20 нотоносцами на странице (по общему правилу сгруппированными попарно) описан и исследован Лукой Дзоппелли. См.: *Zoppelli L. Processo compositivo, furor poeticus e Werkcharakter nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un continuity draft di Donizetti // Il saggiatore musicale. 2005. № XII. P. 301–*

рию ди Роган» (размышляя, впрочем, об исполнителях и костюмах) ради завершения «Дона Паскуале», премьеры которого состоялась в Париже в Итальянском театре 3 января 1843 года.

После этого композитор без промедления выехал в Вену, куда и прибыл 16 января 1843 года. У Доницетти было несколько проектов для Вены, в том числе постановка «Дона Паскуале». Но более всего его занимала премьеры «Марии ди Роган». К 21 марта композитор мог сообщить своему парижскому другу Мишелю Аккурси: «Я уже передал два акта „Марии ди Роган“ копиисту. Певцы, как ожидается, придут на этой неделе»<sup>8</sup>. Весну Доницетти провел за оркестровкой и репетициями «Марии ди Роган»; первое исполнение оперы состоялось в Театре у Коринфских ворот 5 июня 1843 года. На следующий день композитор писал Васселли: «С величайшим сожалением я должен сообщить тебе, что прошлым вечером, 5 июня, я дал „Марию ди Роган“ с [Эудженией] Тадолини, Ронкони и [Карло] Гуаско. Всех этих талантов не достало, чтобы спасти меня от моря... аплодисментов. На поклоны вызывали после каждого акта... Другими словами, совершенное фиаско, высший сорт! Все замечательно, все, все. Сообщи об этом в Неаполь, сообщи об этом своей жене и дочери, всему своему семейству и друзьям»<sup>9</sup>. Ронкони, конечно, пел бы партию баритона Шале, если бы Доницетти написал эту оперу для Венеции в 1838 году (Ронкони был первым вердиевским Набукко в 1842 году). Тадолини была известной примадонной, первой исполнительницей главных партий в «Линде ди Шамуни» в Венеции (1842) и «Альзире» Верди (1845). Между 1843 и 1846 годами тенор Гуаско пел на премьерах нескольких опер Верди, включая «Ломбардцев в первом крестовом походе», «Эрнани» и

337. Полное факсимиле манускрипта приведено на стр. 316–317. Первые пять листов Ms. 4064, согласно Дзоппелли состоят из Каватины Шевреза, вероятно введенной Доницетти в оперу для повторного исполнения в Неаполе в 1844 году, тогда как лист 8r представляет собой наброски, которые Дзоппелли относит к «Катерине Корнаро».

<sup>8</sup> Письмо гласит: «Io ho già dato al copista 2 atti di *Maria di Rohan*. Gli artisti devono arrivare in questa settimana». См.: Studi donizettiani. 1962. № 1. P. 94–95 (№ 100, Z. 480\*). Предположительно, речь идет о каркасе партитуры, где присутствуют бас, все вокальные и избранные оркестровые партии: Доницетти по обыкновению оркестровал бы оперу во время репетиций с певцами. 25 мая композитор известил Джакомо Педрони, сотрудника Рикорди в Милане, что первое венское представление «Дона Паскуале» состоится тем же вечером, а первая оркестровая репетиция «Марии ди Роган» — 27 мая. См.: Zavadini, 665–666 (Z. 485). Доницетти выразил надежду, что первый спектакль «Марии» пройдет через неделю, 3 июня, но состоялся он двумя днями позже.

<sup>9</sup> Zavadini, 667 (Z. 486): «Col massimo dolore debbo annunziarti che ieri sera, 5 giugno, ho dato la *Maria di Rohan* con la Tadolini, Ronconi e Guasco. Tutto il talento non è bastato a salvarmi da un mare di... applausi. Chiamate ad ogni atto... Insomma, fiasco completo, coi fiocchi! Tutto bene, tutto, tutto. Scrivilo a Napoli; scrivilo a tua moglie e figlia, a tutta la casa e amici».

«Аттилу». Примечательно, однако, что Доницетти не упомянул о втором теноре, Микеле Новаро, исполнившем в Вене партию Гонди — партию, в которой певец появлялся только в I акте.

В Итальянском театре в Париже «Мария ди Роган» стала первой по посещаемости оперой, согласно письму Доницетти брату Джузеппе от 14 июня: «Парижский импресарио, что был здесь, уже получил партитуру для тамошней постановки»<sup>10</sup>. Композитор приехал из Вены в Париж в конце июля или начале августа и осенью работал над завершением своей последней большой оперы «Дон Себастьян Португальский» (премьера состоялась 13 ноября в «Гранд-опера») и над новой редакцией «Марии ди Роган» (ее премьера прошла на следующий день, 14 ноября). В числе основных исполнителей вновь был Ронкони, но роль Марии пела Джулия Гризи (ведущее сопрано Итальянского театра в 1833–1847 годах), а роль Шале — Лоренцо Салви, получивший известность благодаря участию в операх Доницетти, а также первому исполнению главных теноровых партий в вердиевских «Оберто» (1839) и «Короле на час» (1840) в «Ла Скала»<sup>11</sup>.

Для парижской постановки Доницетти внес в «Марию ди Роган» много существенных изменений. Возможно, наиболее значительные из них относились к партии Армандо ди Гонди, исполненной в Вене вторым тенором. Композитор решил не только развить ее, но и передать меццо-сопрано, Мариетте Брамбилле. Доницетти прекрасно знал эту певицу. Она была первой исполнительницей партий Маффио Орсини в «Лукреции Борджиа» («Ла Скала», 26 декабря 1833 года) и Пьеротто в «Линде ди Шамуни» (в Вене и Париже в 1842 году). Партия Гонди важна для драмы, основная сюжетная линия которой разворачивается в жаркой атмосфере двора Людовика XIII. Его первый министр, кардинал Ришелье — персонаж, ни разу не появляющийся на сцене, но его присутствие ощущают все действующие лица. В центре событий — Мария, графиня ди Роган, тайно и против воли выданная замуж за герцога де Шеврез (Энрико). Чтобы защитить честь своей тайной супруги, Шеврез вызывает на дуэль племянника кардинала Ришелье и убивает его. Дуэли запрещены под страхом смерти, и Шеврезу выносят приговор. Мария просит имеющего большие связи графа Шале (чьей любовницей она когда-то была) ходатайствовать

<sup>10</sup> *Zavadini*, 668–669 (Z. 488): «L'impresario di Parigi qui presente ha già acquistato lo spartito per darlo colà». Джузеппе Доницетти с 1832 года жил и работал в Константинополе, исполняя обязанности начальника военно-музыкальной службы при нескольких турецких султанах.

<sup>11</sup> Дополнительную информацию можно почерпнуть из исследования Гульемо Барблана, посвященного «Марии ди Роган». См.: *Barblan G. Maria di Rohan // The Donizetti Society Journal*. 1975. № II. P. 15–33. См. также: *Ashbrook W. Donizetti*. P. 496–510, и *Bini A. and Commons J. Le prime rappresentazioni*. P. 1146–1175.

за Шевреза. Шале добивается прощения герцога. Когда Армандо ди Гонди (чья партия в парижской постановке была передана ведущему меццо-сопрано) начинает рассказывать о своей, по его словам имевшей место, связи с Марией, Шале в гневе вызывает его на дуэль. Прибывает Шеврез, отпущенный на свободу и осведомленный о роли Шале в своем освобождении. Он узнает о дуэли и предлагает Шале быть его секундантом. Когда приходит весть о низвержении Ришелье, Шеврез объявляет, что женат на Марии, а огорченному Шале сообщают, что он станет новым первым министром<sup>12</sup>. После этих откровений, некоторые из которых оказываются ложными, занавес падает и I акт заканчивается — единственный акт, который будет интересовать нас в данном эссе.

Из писем Доницетти и газетных сообщений мы знаем, что композитор не единожды вносил изменения в оперу во время своего пребывания в Париже осенью 1843 года. Одни изменения предшествовали парижской премьере<sup>13</sup>, другие были внесены позднее. Работа продолжалась и в Вене весной 1844 года, и в Неаполе осенью того же года. Весь этот материал будет приведен Лукой Дзоппелли в новом критическом издании «Марии ди Роган»<sup>14</sup>. Я же сосредоточу внимание на изменениях, внесенных композитором для парижской постановки, и, прежде всего, на тех, что затронули партию Армандо ди Гонди, поскольку именно к ней имеет отношение рассматриваемый ниже новый источник.

Изменения, которые, согласно сообщениям Доницетти своим респондентам, были внесены им в оперу до парижской премьеры, таковы:

1) Композитор приспособил теноровую партию Гонди в I акте для меццо-сопрано Мариетты Брамбиллы и написал Балладу Гонди *Per non istare in ozio* вместо нескольких тактов речитатива. В Балладе Гонди поет о своих любовных похождениях с Марией.

---

<sup>12</sup> Такого рода положение, при котором персонаж испытывает тяжелую личную потерю в тот самый момент, когда считает, что достиг политических высот, будет воспроизведен позднее в Прологе вердиевского «Симона Бокканегры». Я уверен, что читал где-то об этом наблюдении, но, к сожалению, в данный момент не могу привести ссылку.

<sup>13</sup> Он сообщил венскому другу Леону Херцу, что репетиции «Марии ди Роган» в Париже начнутся 30 октября. См. письмо композитора к Херцу: *Zavadini*, 695 (Z. 513).

<sup>14</sup> В настоящем эссе я использую предварительный вариант вокальной партитуры первоначального венского варианта, подготовленный Лукой Дзоппелли в 1998 году. Что касается версии, изданной Рикорди, которая содержит меццо-сопрановую партию Гонди и музыку, написанную для Парижа, то я пользовался более поздним изданием в небольшом вертикальном формате (Pl. № 42052, 148 pp.), выполненным по первому изданию Рикорди, удлиненному, в формате в 1/2 листа, с которым мне не удалось ознакомиться. В письме к Феличе Варези, написанном из Парижа до 20 декабря 1843 года, Доницетти недвусмысленно сообщает певцу, что Рикорди издает партитуру *come lo si fa ora agli Italiani* («как сейчас это делается итальянцами»). См.: *Studi donizettiani*. 1988. № 4. P. 64–65 (Z. 529\*).

2) В кантабиле из Каватины Шевреза скорректирован целый ряд деталей, а также изменен тональный план (введен переход из до минора в параллельную тональность вместо одноименной). Переход к кабалетте полностью переписан, но сама она существенных изменений не претерпела<sup>15</sup>.

3) В финале I акта Доницетти также переписал партию Гонди для меццо-сопрано. Помимо этого, за счет удаления соло Шале и изменения заключительных каденций ансамбля, начальное *Andante* на 3/8, *D'un anno il giro*, оказалось сокращено. В результате партии Гонди и Шале стали равноправными. Вместе с тем, композитор мог запланировать изменения в *Andante* и до того, как он решил сделать партию Гонди более развернутой. Кроме того, был переписан фрагмент непосредственно перед повторением стретты финала *Sparve il nembo minaccioso*<sup>16</sup>.

4) В III акте сразу после ухода Шевреза (речитатив, которым открывается этот акт) добавлено дуэттино Марии и Шале *Ah! così santo affetto*<sup>17</sup>.

5) В начале III акта после Молитвы Марии *Havvi un Dio che in sua clemenza* и перед повторным появлением Шевреза дописаны краткий речитатив и кабалетта *Benigno il cielo arridere*.

После парижской премьеры Доницетти внес следующие изменения<sup>18</sup>:

1) После Каватины Шале *Quando il cor da lei piagato* в I акте он добавил кабалетту *A te, divina immagine*.

2) После кантабиле из арии Шале *Alma soave e cara* («Нежная, любимая душа»<sup>19</sup>) в начале II акта композитор, по всей видимости, дописал в Вене кабалетту для тенора *E tu, se cado esanime* («А ты, если паду я бездыханным...»). В Париже Брамбиллу оценили по достоинству, и Доницетти решил не ограничивать ее партию рамками I акта. Во II акте, вместо ка-

<sup>15</sup> Доницетти оповестил Рикорди (см.: *Zavadini*, 682–683 [Z. 498]) об этом изменении и об изменении финала I акта — см. следующий пункт — уже 23 августа 1843 года, тогда как он не упоминает о трансформации партии Гонди для меццо-сопрано вплоть до письма к Аугусто Томасу в Вену от 25 октября 1843 года (см.: *Zavadini*, 693 [Z. 510]), где композитор указывает, что партия будет исполняться Мариеттой Брамбиллой. Однако есть все основания полагать, что Доницетти решил переписать партию Гонди для меццо-сопрано даже ранее своего письма к Рикорди от 23 августа.

<sup>16</sup> Сложная структура автографа Доницетти в этом месте (благодарю Луку Дзопелли за то, что ознакомил меня со своими критическими комментариями к этому фрагменту) позволяет предположить, что изменения, внесенные композитором во фрагмент непосредственно перед повторением стретты, могли быть произведены еще в Вене и что различные редакции этого фрагмента (венская и парижская) просто отразили различную интерпретацию композиторской нотации.

<sup>17</sup> Доницетти сообщил об этом изменении Васселли в письме от 18 сентября 1843 года. См.: *Zavadini*, 688–689 [Z. 506].

<sup>18</sup> Заметка в *Le ménestrel* от 10 декабря 1843 года сообщает читателям, что эти фрагменты были добавлены в течение сезона. См.: *Bini A. and Commons J. Le prime rappresentazioni*. P. 1175.

<sup>19</sup> Переводы с итальянского Д. А. Митрофановой. *Прим. ред.*

балетты Шале, Гонди после краткого речитатива поет Романс *Son leggero, è ver, d'amore* («Я, правда, падох на любовные забавы») <sup>20</sup>. Номер остался в опере и при возобновлении «Марии ди Роган» в Вене весной 1844 года. Таким образом, теперь партия Гонди простирается в опере вплоть до соответствующей сцены II акта.

3) Ближе к концу II акта в дуэте Марии и Шале добавлено *Larghetto E s'io pur mi disonoro* («Если на меня падут позор и бесчестье»).

В собрании Санкт-Петербургской консерватории хранится музыкальный источник «Марии ди Роган», который до сих пор был неизвестен исследователям. Он находится в коллекционном «Альбоме-футляре» <sup>21</sup> и представляет собой прямоугольный лист нотной бумаги (26 × 34,5 см) с 24 нотонасцами на каждой стороне, сгруппированными попарно (на обороте последние два нотонасца не объединены). На нем записана вся партия Гонди в варианте для меццо-сопрано. Некоторые детали позволяют прийти к заключению, что запись была сделана Доницетти в процессе подготовки первых парижских исполнений оперы. В частности, и Каватина Шевреза, и первая часть финала I акта предстают здесь в том виде, какой они, в конце концов, обрели на этих исполнениях. Самое важное, что в этом источнике нет и намека на то, что партия Гонди выходит за пределы I акта. Действительно, в конце финала I акта Доницетти пишет: «Конец», показывая, что партия Гонди окончена.

По информации, которой располагают в Консерватории, этот манускрипт составлял часть коллекции Григория Александровича Демидова (1837–1870), который учился теории музыки в Лейпциге, а в 1866 году по приглашению Антона Рубинштейна стал инспектором Петербургской консерватории <sup>22</sup>. Представляется маловероятным, что он был знаком с До-

<sup>20</sup> Обзор в *Journal des débats* от 23 ноября (см.: *Bini A. and Commons J.*, P. 1173–1174) определенно указывает, что новый номер будет добавлен «через несколько дней» («d'ici à quelques jours»). Данный обзор также упоминает трио, которое Брамбилла будет петь вместе с м-ль Гризи и Ронкони («un trio qu'elle chantera avec M<sup>le</sup> Grisi e Ronconi»), но о существовании этого трио ничего не известно.

<sup>21</sup> НИОР СПбГК № 2879, «Альбом-футляр» № 7424. Л. 7. См.: *Миллер Л. А., Сквирская Т. З.* Альбом-футляр — коллекция документов по истории музыкальной культуры в отделе рукописей Петербургской консерватории // *Источниковедение истории культуры*. Сб. ст. Вып. 1. Сост. Э. А. Фатыхова. СПб., 2006. С. 48–54. Впервые краткая информация об альбоме прозвучала в 2000 г. на Международной конференции «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России». См.: *Сквирская Т. З., Сомов В. А.* Материалы зарубежных музыкантов в отделе рукописей библиотеки Петербургской консерватории // *Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы международной конференции*. М., 2000. С. 221–225. *Прим. ред.*

<sup>22</sup> См.: *Краснова Е. И.* Инспектор первой русской консерватории // *Демидовский вестник*. Кн. 1. Екатеринбург, 1994. С. 163–171. *Прим. ред.*



ницетти, так что рукопись он, вероятно, приобрел у другого, неизвестного лица. Его коллекция, переданная Санкт-Петербургской консерватории, включает манускрипты Моцарта и Мендельсона, а также многие исторические документы<sup>23</sup>. В консерваторию данный манускрипт, возможно, попал из коллекции другого собирателя — Михаила Павловича Азанчевского (1839–1881), одного из председателей Петербургского отделения РМО, затем директора консерватории. Возможно, коллекция также связана с именем еще одного представителя рода Демидовых — Анатолия Николаевича.

Влиятельный петербургский род Демидовых приобрел огромное состояние в основном за счет разработки месторождений на Урале и производства оружия. Знатность и влияние Демидовы обрели еще в конце XVI века, но, на наш взгляд, самыми значительными фигурами являлись Николай Демидов (1773–1828), русский посол в Тоскане с 1820 по 1828 год, и двое его сыновей — Павел (1798–1840) и Анатолий (1813–1870). В 1840 году Анатолий женился на принцессе Матильде, дочери Жерома Бонапарта, брата Наполеона. Брак оказался неудачным, и спустя несколько лет супруги разошлись (хотя по настоянию Николая I Анатолий был вынужден более чем достойно обеспечить свою жену). В результате этого брака Анатолий получил титул флорентийского принца Сан Донато, однако к тому времени младший Демидов уже являлся очень влиятельной фигурой в трех странах: России, Италии и Франции. Вообще-то, он в основном рос в Париже, где был известен как покровитель искусств и повеса (он сыграл определенную роль в истории развития скачек во Франции и был одним из первых членов печально знаменитого «Жокейского клуба», который позднее причинил столько неприятностей Вагнеру в связи с парижской премьерой «Тангейзера» в 1861 году). В 1834 году граф Анатолий получил от Россини экземпляр его *Il rimprovero* с авторским посвящением; это произведение позднее стало вторым номером «Музыкальных вечеров» (*Soirées musicales* — сборника из двенадцати камерных сочинений для одного и двух голосов с фортепианным аккомпанементом, опубликованного Эженом Трупена в Париже в 1835 году). Анатолий собрал богатейшую коллекцию автографов, которая теперь находится в Библиотеке конгресса в Вашингтоне (здесь хранится и упомянутый автограф Россини<sup>24</sup>). Однако среди художественных интересов Анатолия музыка все же была на втором плане, уступая живописи.

---

<sup>23</sup> Лариса Миллер и ее коллеги делают все возможное для прояснения истории этой коллекции.

<sup>24</sup> Посвящение гласит: «Aria di Camera: composta per il Ct. Demidoff, e a lui offerta in omaggio da G. Rossini. Parigi 26 Marzo 1834». Альбом, который, по-видимому, был шит прежде, чем попал в библиотеку, значится под номером ML96. D44. Он содержит

Петербургский манускрипт, вероятнее всего, не является наброском<sup>25</sup>: вокальная партия, несомненно, предназначалась для Мариетты Брамбиллы, и записана она была после того, как Доницетти решил сделать роль Гонди травестийной<sup>26</sup>. Привожу ниже факсимиле манускрипта с полной расшифровкой и необходимыми критическими комментариями (см. с. 19–27).

Партия Гонди начинается с его первого выхода на сцену, после Каватины Марии. Мелодическая линия речитатива отличается почти всюду от известных ранее вариантов. В ряде случаев отличия касаются и словесного текста. Так, в тт. 30–31 Гонди и в первоначальной венской, и в изданной Рикорди парижской редакциях поет: «Ei mè rival» («Он мой соперник»), тогда как в петербургском манускрипте текст иной: «Odio un rivale in lui» («Я ненавижу в нем соперника»). Соответственно, удивленная реакция Фиеска — не «Deliri?» («Безумства?») (как в ранее известных вариантах), а «Rivale?» («Соперник?»)<sup>27</sup>. Подход к Балладе в петербургском манускрипте аналогичен содержащемуся в издании Рикорди, после чего Доницетти помечает «Баллада», но сама она отсутствует. Зафиксировать в манускрипте только вокальную партию было бы недостаточно, а для записи номера целиком требовался новый лист бумаги.

автографы сочинений, датированных преимущественно 1830-ми годами (с 1832 по 1838 годы); помимо россиниевского, в этой коллекции собраны манускрипты Беллини, Берлиоза, Бертоне, Галеви, Керубини, Мейербера, Обера и др. Согласно сведениям, любезно предоставленным библиотекарем госпожой Дениз Галло, коллекция была приобретена Библиотекой конгресса в 1925 году.

<sup>25</sup> Хотя он в чем-то сходен с парижскими набросками, исследованными и приведенными Дзоппелли в его статье *Processo compositivo, furor poeticus e Werkcharakter nell'opera romantica italiana*, он не содержит ничего неопределенного.

<sup>26</sup> В частной переписке Луки Дзоппелли высказал предположение, что данный манускрипт мог появиться на свет позднее и предназначался для певицы Мариетты Альбони, которая собиралась исполнить партию в Вене, но я не разделяю эту гипотезу.

<sup>27</sup> В письме из Вены к Джованни Рикорди от 30 апреля 1844 года (См.: *Zavadini*, 744–745 [Z. 449]), Доницетти дает указание своему издателю внести три изменения, два из которых Рикорди, по всей видимости, послушно учел (первое изменение в конце кантабиле из Каватины Марии, кажется, так и не было осуществлено). Композитор также сообщает о некоторых проблемах, связанных с речитативами Гонди: «В „Pogan“ во всех речитативах и зачастую в ансамблях партия контральто записана октавой выше. Во многих местах, однако, необходимо оставить прежние ноты, те, что были в партии тенора. В *Adagio* из финала I акта партия для бедняги почти везде отсутствует (и я ее добавил)...» («Nella *Rohan*, tutto il contralto ne' recitativi, e molte volte nell'assieme, è l'8<sup>a</sup> alta. Bisogna lasciar le note in molti siti com'erano date al Tenore. Nell'*adagio* del finale 1<sup>o</sup> mancava, il poveretto (e lo aggiunsi), di quasi tutto...»). Конечно, это вопросы, которые должно разъяснить новое критическое издание Луки Дзоппелли, но фраза «lo aggiunsi» с использованием *passato remoto*, со всей очевидностью относится к дополнениям, сделанным Доницетти несколько ранее для Парижа. По-видимому, композитор не предоставил Рикорди в надлежащем виде материал, относящийся к изменениям партии Гонди.

Вместо Баллады далее следует речитатив, расположенный между Балладой и Каватиной Шевреза. Это важная сцена — Шале вызывает Гонди на дуэль за слова, оскорбляющие честь Марии, и вызов принимается. Заметим, что как в первоначальной венской, так и в изданной Рикорди парижской редакциях, фраза «*Ragion del fero insulto dammi!*» («Объясни мне причину столь жестокого оскорбления!») вложена в уста Гонди, которому Шале отвечает: «*Ebben, domain*» («Ну что ж, до завтра»). В петербургском манускрипте слова «*Ragion del fero insulto dammi!*» отсутствуют — вполне возможно, Доницетти размышлял о том, чтобы передать эту фразу Шале, поскольку именно Гонди (в сопрановом ключе) на этот раз произносит: «*Ebben, domain*», непосредственно перед выходом Шевреза.

В Каватине Шевреза (названной так в петербургском манускрипте) строение кантабиле и подход к кабалетте в точности следуют парижской, а не первоначальной венской редакции. Это со всей очевидностью свидетельствует о том, что петербургский манускрипт появился на свет только после того, как Доницетти внес изменения в Каватину Шевреза. Но партия Гонди в указанном подходе к кабалетте, хотя и превосходно отвечает новой гармонической последовательности, полностью отличается от той, что была опубликована Рикорди. Во фрагменте между двумя проведениями темы кабалетты *Se ancor m'è dato stringerti* («Если мне еще будет суждено прижать тебя к моей груди»), партия Гонди из петербургского манускрипта не совпадает ни с первоначальной венской, ни с изданной парижской редакциями. Также и в коде *Dopo la Cabaletta del Duca* партия Гонди отлична от обеих ранее известных редакций.

Ситуация с речитативом, следующим за Каватиной Шевреза, во многом сходна с той, которая сложилась в предшествующих речитативах. В т. 5, например, в обеих ранее известных редакциях Шеврез поет: «*Mortal*» («Смертельный поединок»), но в петербургском манускрипте этот текст недвусмысленно передан Гонди. В оставшейся части речитатива Гонди поет (либо один, либо в ансамбле) в основном тот же текст, что и в других редакциях, однако ноты в его партии изменены. (Он также поет: «*La tua sposa?*» («Твоя супруга?») в тт. 44–45 и несколько ранее, в тт. 43–44 «*Ma la Duchessa?*» («А герцогиня?»), тогда как в других редакциях партия Гонди в тт. 43–44 отсутствует.)

Однако наиболее значительным изменениям партия Гонди подвергается в финале I акта; на оборотной стороне петербургского манускрипта она выписана Доницетти полностью. В первоначальной венской редакции финал начинался с *Andante*, содержащего последовательно сольные реплики Шевреза, Марии и Шале, за которыми шла каденция с участием также Гонди, Фиеска и хора. В редакции, зафиксированной в петербург-

ском манускрипте (где темп помечен как *Larghetto*), и позднее, в изданной парижской редакции, соло Шале отсутствует, и каденция переписана с тем расчетом, чтобы Гонди исполнял более сложную партию. Отметим попутно, что в т. 30 петербургского манускрипта записано именно слово *gloria*, хотя и в первоначальной венской, и в изданной парижской редакциях все действующие лица (включая Гонди в первоначальной венской редакции) поют *gioia* («радость»). В рикордиевском издании парижской редакции партия Гонди в этом ансамбле очень мала (хотя 30 апреля 1844 года Доницетти сообщал Рикорди, как явствует из Примечания 27, что он дописал музыку для Гонди; и сделал он это, предположительно, в Париже). Вероятно, петербургский манускрипт максимально близок к той авторской редакции.

Тема стретты финала I акта в основном поется в унисон пятью солистами и хором, так что поиск подходящей партии для меццо-сопрано Гонди не представлял для Доницетти никакого труда. При этом версия этого раздела в петербургском манускрипте определенно отличается от издания Рикорди (в котором, хотя оно и подразумевает парижскую редакцию, почти нет партии Гонди). В переходе к следующему проведению темы парижская редакция не совпадает в ряде моментов с венской редакцией (в том виде, в каком ее приводит в своем издании Дзоппелли). После первых 24 тактов этого раздела композитор дописал 4 такта ансамбля в ми-бемоль мажоре. Затем, после еще 6 тактов, которые содержатся и в издании Дзоппелли (в первоначальной венской редакции), и в издании Рикорди (в парижской редакции), в издании Дзоппелли непосредственно следует реприза главной темы стретты, тогда как издание Рикорди включает в себя еще 12 тактов ее подготовки. Хотя в петербургском манускрипте эти такты партии Гонди совершенно иные, нежели в любой из названных редакций, он содержит еще 4 такта после начальных 24, и в то же время не содержит никаких нот или пауз, соответствующих дополнительным 12 тактам подготовки репризы стретты. Он следует венской редакции в том виде, как она опубликована Дзоппелли. Иными словами, вариант, представленный в петербургском манускрипте, является промежуточным между венской редакцией (Дзоппелли) и парижской редакцией (Рикорди). Наконец, в петербургском манускрипте реприза основной темы обозначена, но полностью не выписана, и заключительные каденции во всех источниках построены сходно (хотя партия Гонди в петербургском манускрипте несколько иная).

Петербургский манускрипт, таким образом, представляет собой фундаментальный источник «Марии ди Роган». Он демонстрирует, в каком ключе Доницетти размышлял об изменении I акта, почти наверняка ради

Мариетты Брамбиллы, трансформируя партию, написанную для второго тенора, в партию для меццо-сопрано. В ряде случаев (таких, как финал I акта) петербургский манускрипт содержит информацию, отсутствующую в изданных партитурах, так как Рикорди напечатал неверную партию Гонди. Таким образом, в любом серьезном текстологическом исследовании «Марии ди Роган» петербургский манускрипт должен играть принципиальную роль при уяснении изменений, которые внес Доницетти в свою оперу, когда переделывал партию Гонди для меццо-сопрано.

\* \* \*

В истории создания Баллады Гонди из I акта, которую Доницетти ввел в оперу перед парижской премьерой, по-прежнему существуют некоторые пробелы. Как отмечено выше, композитор впервые упоминает ее в письме к Аугусто Томасу в Вену 25 октября 1843 года<sup>28</sup>, приводя начало мелодии. Однако в петербургском манускрипте Баллада отсутствует (есть только помета «Баллада»), а мелодия Баллады в издании Рикорди существенно отличается от той, что Доницетти нотировал в указанном письме (см. с. 27).

Ситуация запутывается еще больше, поскольку очевидно, что Мариетта Брамбилла была не вполне довольна Балладой, которую Доницетти для нее написал. В своей (не датированной) записке, адресованной певице, Доницетти уточнял: «Я хотел бы пойти Вам навстречу, но прежде, я бы хотел хоть раз услышать, что Вы поете ее [Балладу] так, как я Вам сказал. Если у Вас все же не получится, тогда нет другого выхода, кроме как понизить тональность и получить новую оркестровку от господина [Джованни] Тадолини, которому я даю свое полное позволение. Но ради себя и меня Вам следует репетировать ее [Балладу] с оркестром»<sup>29</sup>. Хотя

<sup>28</sup> *Zavadini*, 693 (Z. 510). В этом письме Доницетти впервые упоминает о своем намерении передать роль Гонди меццо-сопрано, а именно Мариетте Брамбилле.

<sup>29</sup> Данное послание гласит: «Io vorrei pure servirvi, ma vorrei pure una volta sentirvi a cantar la ballata come vi dissi. Se non vi riescite allora poi non resta altra risorsa che abbassarla di tono, facendola stromentar di nuovo dal M.<sup>o</sup> Tadolini, a cui dò ampia licenza. Converrà però far una prova coll'orchestra per vostra e mia cautela». (См.: *Studi donizettiani*. 1962. № 1. P. 104 (№ 108, Z. 510<sup>a</sup>)). То, что Доницетти разрешил Тадолини, дирижеру Итальянского театра, изменять оркестровку, предполагает, что это послание могло быть написано непосредственно до или после отъезда композитора из Парижа 20 декабря 1843 года, как следует из письма Доницетти к Васселли от 11 декабря. (См.: *Zavadini*, 713–714 (Z. 529)). Содержащееся в *Studi donizettiani* предположение, что письмо к Брамбилле может быть датировано концом октября 1843 года, почти наверняка ошибочно: если бы композитор

замечание Доницетти наводит на мысль, что Брамбилла нашла тесситуру номера слишком высокой для своего голоса (в Балладе, изданной Рикорди и затем воспроизводившейся в этом виде на всем протяжении второй половины XIX века, есть ряд уязвимых, считающихся высокими *g''*), полной ясности в этой истории на сегодняшний день не существует.

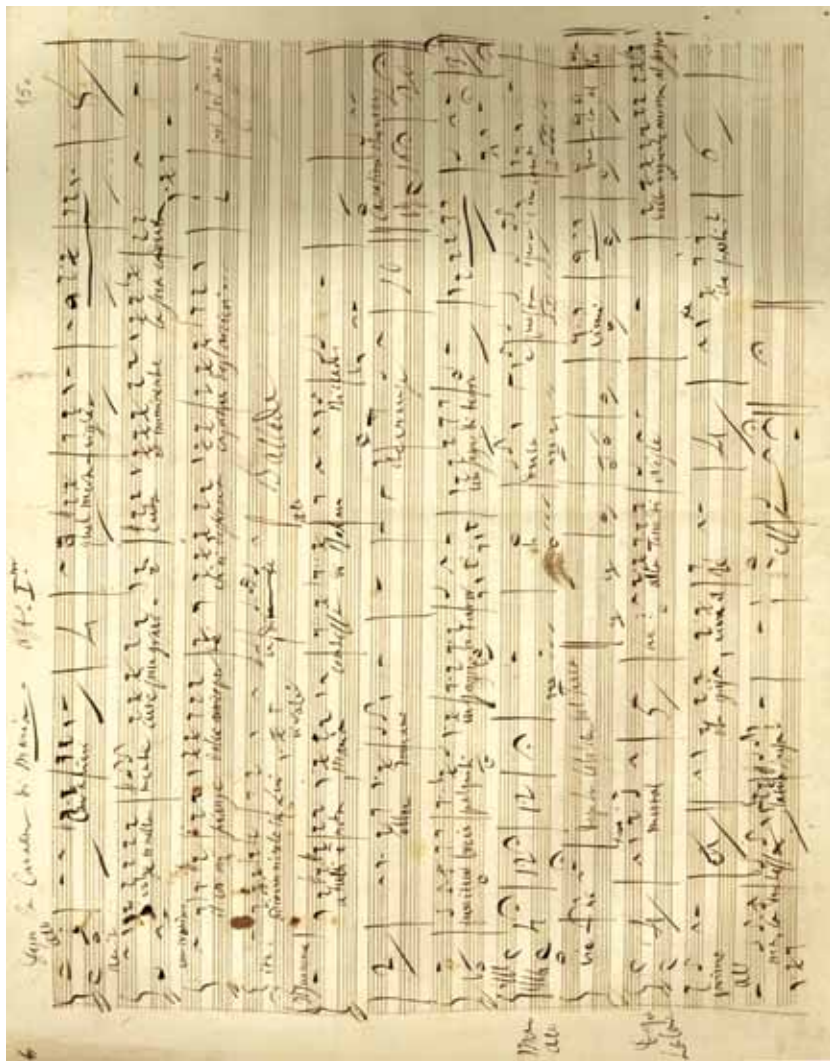
*Перевод Алексея Ходорковского*

### Литература:

1. *Ashbrook W.* Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 744 p.
2. *Barblan G.* Maria di Rohan // *The Donizetti Society Journal*. 1975. № II. P. 15–33.
3. *Barblan G. and Walker F.* Contributo all'epistolario di Gaetano Donizetti // *Studi donizettiani*. 1962. № 1. P. 1–150.
4. *Bini A. and Commons J.* Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva. Milan: Skira, 1997. 1652 p.
5. *Neri C.* Vincenzo Bellini: Nuovo Epistolario 1819–1835 (con documenti inediti). Catania: Editoriale Agorà, 2005. 464 p.
6. *Studi donizettiani*. 1988. № 4. P. 7–126.
7. *Zavadini G.* Donizetti: Vita – Musiche – Epistolario. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1948. 1019 p.
8. *Zoppelli L.* Processo compositivo, *furor poeticus* e *Werkcharakter* nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un *continuity draft* di Donizetti // *Il saggiatore musicale*. 2005. № XII. P. 301–337.

---

давал Брамбилле подобные указания еще в октябре, у него была бы масса времени, чтобы самому заново оркестровать Балладу.



Доницетти. Фрагмент I акта оперы Доницетти «Мария ди Роган». Автограф.  
НИОР СПбГК № 2879. Л. 1.

A handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation includes various clefs, notes, rests, and dynamic markings. The text is written in Italian, with lyrics such as 'dunque...', 'poco', 'piu', and 'che...'. There are some crossed-out sections and numerical markings like '30'. The handwriting is in a cursive style typical of the 19th century.

Доницетти. Фрагмент I акта оперы Доницетти «Мария ди Роган». Автограф.  
НИОР СПбГК № 2879. Л. 1 об.



Dopo la Cavatina di Maria Atto I.<sup>mo</sup>

**Allegro**

Ca - va - lie - ri... 4 Qual me - ra.

9 **Récit.**

.vi - glia, qual me - ra - vi - glia! 8 Ei vol - ge or nel - la

21

men - te cu - re più gra - vi! È cer - ta ed im - mi - nen - te lasua ca - du - ta.

24 *con ironia*

Il cor mi pian - ge, dolce a - mi - co, per te, ch'ei de - sti - na - va ca - pi - tan de - gli ar - cie - ri...

28 32

voi sol gioite! O - dio un ri - va - le in lu - i. U - di - te! **Ballade**  
[Fiesque]  
Ri - va - le?

[Dopo la Ballade di Gondi]

(Il suo nome?) A tut - ti è no - ta: Ma - ri - a Con - tes - sa di Ro...

4 **Allegro**

.han! Ric - car - do!

8

2 Fb-ben, do-ma - ni.

13

Cavatina Chevreuse

Che - vreu - se!

10 16 20

37

Fu-ro i tuoi bre.vi pal - pi.ti un so - gno di ter - ror,

42

un so - gno di ter - ror, un so - gno di ter - ror.

3

49

Meno Allegro

4 12 12 Oh Du - ca. È

81

-que.sta o - pra d'in.can.to!.. Vie - ni. Dopo la Cabaletta del Duca

*f*

88

Vie - ni, vie - ni, Du - ca, al Re.

94

Dopo la Cav[atina Chevreuse]

*fiero*

4 Mor-tal. 5 Ove? Al-la tor-re di Nesle.

14

14 Della ve-gnente au-ro-ra al sor-ger pri-mo. 14 Oh gio-ja, vi-va il

31 *f* **Allegro**

31 Re! 4 Che par-li? 6 Ma la Du-

44 49

44 ches-sa? La tua spo-sa? Des-sa? 49

[Finale Primo]

**Larghetto**

24 3 Di vo-stro glo-ria 2 go-de o-gni co-re.

35 *p*

35 Sì lie-te noz-ze fe-con-di a-mo-re, i be-ni-tut-ti che il

41 *p*

41 mon-do a-du-na re-chi for-tu-na al vo-stro piè,

47 *p* *f* Allegro

al vo-stro piè, al vo-stro piè, al piè. — Fia

66

ve-ro! Plau-so al Con-te di Cha-lais, sì, plau-so al

72 *f* #

Con-te di Cha-lais! Spar-ve il nem-bo mi-nac-

80

cio-so che at-ter-ria la Fran-cia in-ter-ra, sor-ge un

86

a-stro lu-mi-no-so... Qui cia-scu-no e-sul-ta e spe-

93

-ra. Al pia-cer di-schiu-da il var-co o-gni lab-bro ed

99

-og-ni cor, — al pia-cer di-schiu-da il var-co o-gni

106

lab. bro ed o - gni cor. Ver. rò, — ver. rò. —

125

Del - l'au - ro - ra al sor - ger pri - ma al - la tor - re di Nes -

132

le, sì, ver - rò, ver - rò, sì, sì. Spar - ve il

144

nembo cor. Al pia - cer di .schiu. da il var - co o - gni lab. bro ed o - gni cor, al pia

179

cer di .schiu. da il var - co o - gni lab. bro ed o - gni cor, o - gni

184

cor, o - gni cor, sì, o - gni lab - bro ed o - gni

190

Alla torre di Nesle... Ver. rò, o - gni cor Fin

## Комментарии

Музыка записана на обеих сторонах листа; ноты расположены на всех 24 нотонаосцах на Л. 1, на 22 нотонаосцах на обороте. Нотонаосцы сгруппированы попарно. На Л. 1 разделы следуют друг за другом без перерыва; на обороте листа записана партия Гонди в финале I акта.

Поскольку манускрипт содержит крайне скудную пунктуацию, то там, где авторские указания отсутствуют, текст данной редакции в отношении пунктуации опирается на предварительный вариант критического издания «Марии ди Роган» под редакцией Луки Дзоппелли.

[Речитатив] После Каватины Марии.

2–3 Гонди: первоначально ноты были  $e' - e' - g' - f'$ .

8 Гонди: не вполне ясно, подразумевалось ли, что одна из двух нот, приходящихся на вторую долю, должна заменить другую, или это два возможных варианта.

20 Гонди: хотя нотация не вполне ясна, возможно, что Доницетти первоначально написал на вторую долю две восьмые ноты, обе  $a'$  (как если бы текст произносился: E-gli), и лишь потом заменил первую восьмую паузой.

26 Гонди: возможно, что нота на сильную долю первоначально была четвертью, за которой следовала шестнадцатая пауза (как если бы все три последующие ноты на вторую долю были шестнадцатыми).

32 Гонди: хотя после последнего такта речитатива написано слово «Баллада», ноты отсутствуют. На следующем нотонаосце сразу начинается речитатив, следующий за Балладой и предшествующий Каватине Шевреза.

Баллада [Гонди].

В данном манускрипте Доницетти не записал эту Балладу.

[Речитатив после Баллады Гонди].

Каватина Шевреза

79 Бас: нотация необычна: целая нота и три знака повтора имеют мало смысла. Предположительно, Доницетти хотел начать такт с четвертной ноты или с фигурации, идентичной такту 81. Существует более ранняя нотация первой доли, но первоначальная версия не вполне ясна: вполне возможно, что это могли быть две соединенные ребром восьмые ноты ( $B - G$ ), но точно не известно.

- 88 Обратим внимание, что Доницетти использует слова «кабалетта герцога» для обозначения темы кабалетты. Следующие такты служат ее заключительным кадансом.

[Речитатив] После Кав[атины Шевреза].

[Финал I акта].

- 26–28 Гонди: хотя Доницетти указал здесь только два такта паузы («2»), следовало бы указать значение «три», как в настоящей редакции.
- 33 Гонди: видимо, первые две ноты первоначально были  $c''$ , и на  $d''$  обе они были изменены впоследствии.
- 36 Гонди: первые две ноты первоначально имели каждая свой штиль; позднее Доницетти связал их ребром. Над предыдущей тактовой чертой композитор нарисовал круг с двумя косыми чертами. Он предположительно связан с похожим знаком, существующим или подразумеваемым где-то в другом месте, но значение его остается неясным.
- 86 Гонди: первоначально Доницетти поместил второй слог [a]-stro под вторую ноту, затем переместил под третью.
- 107–108 Гонди: знак над нотным станом соответствует окончанию темы кабалетты. Перед цифрой «30» [тактов] Доницетти дает команду повторить тему кабалетты (до т. 174). Ясно, что именно это он имеет в виду, хотя тему не выписывает.
- 177 Гонди: первоначальный ритм:  $| \text{♩} \text{♪♪} \text{♪♪} |$ , ноты:  $g' - g' - g' - a' - g'$ .

Фрагмент Баллады Гонди в письме Доницетти к Томасу  
и в издании Рикорди:

