

Пересечения итальянских и русских культурных и музыкальных традиций в операх Франческо Арайя

Научный руководитель – Климовицкий Аркадий Иосифович

Кайкова Софья Игоревна

Выпускник (специалист)

Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени
Н.А.Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: sofya.kaikova@yandex.ru

Оперное творчество итальянского композитора Франческо Арайя оказало значительное влияние на русский музыкальный театр. Жанр оперы *seria*, в котором работал Арайя, преобразовался в связи с требованиями русского культурного и светского уклада. В нем соединилась итальянская оперная традиция (любовные сюжеты, пение бельканто, типы речитативов и арий) и включил хор - как явление русского национального начала. Изменения коснулись и оркестра, где к традиционному итальянскому составу добавились инструменты, распространенные в России. Именно подобного типа оперы заняли прочное положение в российском придворном церемониале XVIII века.

XVIII век в музыкальном искусстве России был ознаменован знакомством с европейской оперой. Среди тех, кто определил основные пути этого процесса, был итальянский композитор Франческо Арайя. Более 30 лет (1736-1760 гг.) он приобщал российский двор к итальянской опере, вошедшей в историю как опера *seria*, закрепившей свое положение в придворном церемониале иноземной державы.

Что же нового привнес Арайя в русскую культуру и как обогатил европейскую оперу?

С одной стороны сюжеты его опер, поставленных на русской сцене, «рассказывали» многообразные вариации на тему любовной драмы, с другой главной задачей капельмейстера Арайи, служащего русской державе, было прославление царской власти. Эта полярность сохранялась во всех произведениях композитора и служила универсальной моделью одного из главных жанров эпохи.

В 1735 г. Арайя заключил контракт в Италии с русским послом П. Мира, заняв пост *главного капельмейстера* российского двора. Точная дата назначения Арайи на службу не известна: утерян документ (контракт) с перечнем обязанностей, которые устанавливаются с приездом его в Россию. Приведенная выше запись на либретто *Луций Вер*, возможно произведена была *после* того, как он уже подписал контракт на службу в России. В некоторых источниках указано, что в России ждали не Арайю, а популярного в те годы неаполитанского композитора Н. Порпора. Видимо Арайя опередил Порпору и заключил контракт раньше, о чем свидетельствует переписка графа Левенвольде с князем Кантемиром [3; 25,26]. Существует версия, что Порпора был учителем Арайи. Известно, что с 1715-1721 гг. он преподавал в неаполитанской консерватории Сант Онофрио, возможно, именно здесь Арайя обучался у него? Во всяком случае, единственное свидетельство связи Арайи с Порпора - сохранившийся сборник кантат для голоса соло в библиотеке болонской консерватории, в котором собраны арии и речитативы разных авторов, где ария Ф. Арайя () и Н. Порпора (*Amore crudele amore*), а также иных *очень известных* их современников: Э. Асторга, Л. Винчи, Л. Лео, Б. Марчелло, Дж. Перголези, А. Скарлатти, И. Хассе. Каждая ария или речитатив в сборнике записаны разным почерком, что дает основания предположить: они были созданы композиторами в 20-30е годы, когда композиторы находились в Италии для кого и по какому случаю - пока не известно. Это еще раз демонстрирует успех и популярность Арайи на родине. Уже в 1730 г. его современник Хассе покинул Италию

и отправился на службу к Саксонскому двору, этот факт, возможно косвенно подтолкнул к амбициозному и даже судьбоносному решению Арайю - отправится в Россию.

В Италии в XVII-XVIII вв. театры заказывали либреттисту написание текста, тот в свою очередь ориентировался на конкретный состав труппы, пожелания владельца театра или импресарио, а также технические возможности сцены. Композитор же работал с готовым либретто, создавая вокальные партии в соответствии с возможностями певцов. Этой традиции следовал и Арайя, но после того, как он прибыл в Россию, его задачи изменились: здесь он был придворным капельмейстером и руководил труппой «Итальянская кампания» до 1759 г. Теперь Арайя сам подбирал тексты либретто, ориентируясь на специфику русского театра, личный вкус императриц и представление России о Европе.

Композитор, следуя этим правилам, однако по-прежнему был зависим от вокального и инструментального состава придворных музыкантов: ведь также, как и в Италии, он писал музыку подстраиваясь под возможности певцов и определенное число инструментальных голосов, которыми обладал придворный оркестр. Он писал оперы на итальянском языке, поэтому основной состав вокалистов включал итальянцев, что, однако не относилось к оркестрантам: здесь были как его соотечественники, так и немцы, французы, и позднее - русские.

Источники и литература

- 1) Ахметшина З. «Селевк» Ф. Арайи: опера и ее рукописи в библиотеке Петербургской консерватории // Opera musicologica №3 [21], 2014. С. 38-62.
- 2) Бонекки Д. Евдоксия венчанная или Феодосий II. СПб.: Типография Академии наук, 1753. С. 70.
- 3) Карс Л. История оркестровки. М.: Музыка, 1989. С. 304
- 4) Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х частях. Часть 1. Л.: Музыка, 1973. С. 264
- 5) Порфирьева А.Л. Арайя // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Том I.: XVIII век. Книги 1:А-И / отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб., 1999. С. 49–61
- 6) Огаркова Н. А. Церемонии, празднества и музыка русского двора XVIII—начала XIX века. СПб., 2004. С. 57.
- 7) Сусидко И. П. Первые итальянские оперы в России. // Старинная музыка. №1-2 (55-56). 2012.
- 8) Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730-1740. Вып. 1. Составитель Л. М. Старикова. М., 1995.
- 9) Фурукин А.В. Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика // Дис... канд. иск. РАМ им. Гнесиных. М., 2015. С. 22
- 10) Штелин Я. Известия о музыке в России // Малиновский К.В. Материалы Якоба Штелина. СПб.: Книга, 2014.
- 11) The New Grove Dictionary of Music and Musicians (NGD). Vol. 1, 2001