

Законы классической формы, вероятно, потребовали трехчастности, репризности, как в оригинале. Поэтому после свободы импровизационного раздела происходит возвращение интонационно-ритмического остигатного фона и музыкального материала первой и второй темы Арабского танца с аранжировкой, аналогичной начальному изложению.

Один из биографов Эллингтона Харви Коэн в сравнительно недавно изданном труде «Америка Дюка Эллингтона» писал: «Этим альбомом Дюк создал прецедент. Он показал, что афроамериканский артист мог обращаться к интерпретации лучших образцов высокой западной культуры, пропитывая их черной эстетикой. Новизна и высокое качество этой работы сделали ее весьма коммерчески успешной, но в то же время она стояла особняком в мире массовых музыкальных жанров и представляла собой определенный вызов, сознательно размывая стилевые границы. В год, когда вышел нарочито некоммерческий и вызывающий конфронтационный альбом Орнетта Коулмана «Freejazz», Эллингтон и Стрейхорн доказали, что джаз необязательно должен быть непонятным, чтобы быть искусством» [1].

Таким образом, тема взаимодействия классического оригинала и его джазовой версии решена, на наш взгляд, достаточно качественно и, что весьма существенно, в ней в полной мере сохранено эстетическое равновесие. Музыка П. И. Чайковского на слуху у среднестатистического американца. Темы его самых известных произведений не только были претворены в текстах атлантической массовой культуры, но и получили дальнейшую разработку у представителей джазового истеблишмента. Несмотря на разность эпох, музыка Чайковского продолжает жить, получая все новые интерпретационные прочтения в многоликой культуре мирового джаза.

#### Литература

1. *Cohen H.H.* Duke Ellington's America. University of Chicago press, 2010.

#### References

1. *Cohen H.H.* Duke Ellington's America. University of Chicago press, 2010.

УДК 78.071.1:792.5(470+460) “1770-1800”

О. К. БУДЫКА ЖИТКОВА

### ДЖОВАННИ ПАИЗИЕЛЛО И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ В РОССИИ И В ИСПАНИИ (1770–1800)

Рассматривается влияние Джованни Паизиелло на музыкальный театр России и Испании последних трех десятилетий XVIII века. Раскрывая на широком культурно-историческом фоне интерес к творчеству итальянского композитора, автор статьи проводит параллели, выявляющие сходство / своеобразие культурного контекста, которым определялось становление русского и испанского сценического репертуара.

**Ключевые слова:** Джованни Паизиелло, эпоха Просвещения, музыкальный театр России и Испании.

UDK 78.071.1:792.5(470+460)“1770-1800”

О. К. BUDYKA ZHITKOVA

### GIOVANNI PAISIELLO AND MUSICAL THEATER OF THE ENLIGHTENMENT IN RUSSIA AND SPAIN (1770–1800)

The article concerns the influence of Giovanni Paisiello on the musical theater of Russia and Spain during the last three decades of the XVIIIth century. The article expands on the broad cultural and historical background of the interest for the creations of the Italian composer, the author draws parallels revealing similarity/uniqueness of the cultural context which determined the formation of Russian and Spanish theatrical repertoire.

**Keywords:** Giovanni Paisiello, Enlightenment, musical theater of Russia and Spain.

В истории европейского музыкального театра эпохи Просвещения вторая половина XVIII века отмечена существенными переменами: возникновением новых тенденций, жанров, стилей,

взаимовлиянием, открывшим перспективу развития в направлении создания национального театра. Глубоко новаторский характер проявился в реформаторских начинаниях различных школ, в становлении русской и испанской национальной оперы.

Среди выдающихся представителей итальянского музыкального театра (неаполитанской школы) особенно выделяется Джованни Паизиелло (1741–1816).

Несмотря на обширный список исследовательской литературы, степень изученности его творчества предполагает углубление различных аспектов. Одним из наиболее актуальных является сравнительное изучение распространения произведений итальянского композитора в театральном репертуаре различных стран Европы периода последних трех десятилетий XVIII века. Изучение подобных процессов особенно интересно при обращении к опыту тех стран, в которых театральная традиция отмечена глубоким национальным своеобразием, как например в России и в Испании. Настоящая статья стремится восполнить этот пробел, ставя своей целью рассмотрение ряда вопросов, касающихся постановок опер Паизиелло на русской и испанской сцене периода 1770-1800 годов, а также влияния наиболее новаторских сторон творчества итальянского мастера на становление музыкального театра этих двух стран. Метод параллельного подхода при исследовании сценической панорамы в совокупности с конкретными событиями культурно-исторического контекста и с задействованием уникальных документов эпохи определяет вклад этой работы в раскрытие европейской значимости Паизиелло как выдающегося представителя итальянского музыкального театра эпохи Просвещения.

Паизиелло принадлежит свыше 100 опер, значительное число кантат, квартетов, симфоний, духовных сочинений. В области серьезной оперы композитор следовал традициям, заложенным в творчестве предшественников. Большинство его произведений этого жанра создано на тексты, неоднократно использовавшиеся до Паизиелло. Это касается, например, «Lucio Papirio dittatore» (1767) – *dramma per musica* Апостола Зено, или «Demetrio» (1771) и «Demofoonte» (1775) – *drammas per musica* Пьетро Метастазо. В области же комической оперы Паизиелло выпала честь стать одним из ведущих новаторов жанра.

Существенным оказалось его сотрудничество с ведущими либреттистами эпохи, представителями периода постгольдониеской *dramma giocoso*, такими как Джованни Баттиста Лоренци, Джузеппе Петроселлини, Джованни Бертати. Благодаря творческому соавторству с ними композитор значительно расширил рамки традиционной оперы-буффа, привнес тематику социальной направленности – персонажей, выхваченных из современного буржуазного общества, сценические ситуации, запечатлевшие бытовые картинки повседневной жизни.

В необычайно широкий образный диапазон его произведений входят комические пьесы и пьесы подчеркнуто сатирической направленности («Il mondo della luna», 1782). Интересно преломлены традиции итальянского фарса, примером чему является «Pulcinella vendicato» – одноактный фарс в прозе на либретто Франческо Черлоне, написанный до 1765 года (точная дата создания произведения неизвестна). Наиболее существенным вкладом композитора явилось обогащение комической оперы элементами других жанров (например, пасторального «La molinara, ossia L'amore contrastato», 1788), а также создание новых ее разновидностей, связанных с глубокими социальными преобразованиями эпохи. В русле произведений подобной направленности – «La Frascatana» (1774) на текст Ливиньи и «Le gare generose» (1786) на либретто Паломбы, отмеченные печатью буржуазного сентиментализма. Их тематика затрагивает разные аспекты жизни испанского общества последних трех десятилетий XVIII века: новые моральные критерии, просветительский идеал добродетели, быстро развивавшиеся буржуазные отношения, коммерческие инициативы.

Одним из вершинных достижений композитора стала «Nina, ossia La pazza per amore» (1789) на либретто Лоренци по Б. Ж. Марсолье – наиболее выдающийся пример обогащения драматургии итальянской комической оперы чертами сентиментальной буржуазной драмы [1].

Помимо Италии, деятельность композитора была тесно связана с Россией. Паизиелло прибыл в Петербург в 1776 году по приглашению Екатерины II. Вслед за Бальдассаре Галуппи и Томазо Траэтта он стал третьим итальянским композитором, возглавлявшим музыкальную жизнь российской столицы. Паизиелло пробыл на посту придворного композитора до 1784 года. В «русский период» своей карьеры он создал свыше 10 опер серьезной и коми-

ческой направленности. Оперы-серия представлены произведениями на либретто Метастазо: «Nitetti» («Нитетти», 1777), «Achile in Sciro» («Ахилл на Скиросе», 1778), «Alcide al bivio» («Алкид на распутье», 1780). Список комических произведений гораздо более обширен и разнообразен. За наиболее продуктивный 1777 год Паизиелло создал три комических оперы для русских театральных подмостков: «Gli astrologi immaginari» – «Воображаемые астрологи» (Санкт-Петербург, Эрмитажный театр), «Lo sposo burlato» – «Осмеянный муж» (Санкт-Петербург) и «Il matrimonio inaspettato» – «Неожиданная свадьба» (Каменный остров). В последующие годы появились: «La finta amante» («Мнимая любовница», специально написанная для официальной встречи Екатерины II и австрийского императора Иосифа II в Могилеве в 1780 г.); «La serva padrona» («Служанка-госпожа», поставленная в Царском Селе в 1781 г.); «Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile» («Севильский цирюльник, или тщетная предосторожность», Санкт-Петербург, 1782), «Il mondo della Luna» («Лунный мир», Каменный остров, 1783). Премьерные постановки петербургских опер Паизиелло были осуществлены на итальянском языке.

Находясь в Петербурге, Паизиелло писал также музыку для придворных празднеств, дивертисменты для духовых инструментов, серенады, в числе которых «La sorpresa delli dei» на текст Локателли (первое исполнение – в петербургском дворце Потемкина, 1777). Как придворный капельмейстер принимал участие в петербургских духовных концертах, для которых были написаны «Страсти Иисуса Христа» на текст Метастазо («Passione di Gesu Cristo», 1783).

Паизиелло вел активную педагогическую деятельность – давал уроки музыки представителям петербургского общества. Для великой княгини Марии Федоровны он написал в 1782 году учебное пособие «Regole per bene accompagnare il partimento: o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo» («Правила хорошего аккомпанемента на клавесине»). В 1784 году постановлением Театрального комитета Паизиелло был назначен «инспектором музыки», а также Итальянской оперы, «как буфф, так и серьезной».

В последующие годы оперы, написанные в Санкт-Петербурге, были поставлены и в переводе на русский язык. Однако это по большей части произошло уже после отъезда Паизиелло из России. Перечислим названия переведенных опер:

– «Мнимая любовница» – «La finta amante» в переводе З. Крижановского (Санкт-Петербург, 1784; Москва, 1787);

– «Служанка-госпожа» – «La serva padrona» в переводе князя А. И. Голицына (Санкт-Петербург и Москва, 1789; в 1795 году в Петербурге была осуществлена постановка оперы «Служанка-госпожа» и на французском языке);

– «Севильский цирюльник, или тщетная предосторожность» («Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile» в переводе М. В. Попова (Санкт-Петербург, 1790; Москва, 1797);

– «Воображаемые астрологи» («Gli astrologi immaginari», Москва, 1794; Санкт-Петербург, 1796).

Существенная часть произведений сразу после петербургской премьеры получила европейское признание. К ней принадлежат «La serva padrona» и «Il barbiere di Siviglia, ossia La precauzione inutile», пользовавшиеся наибольшим успехом; вслед за ними следует упомянуть «Il mondo della Luna» и «Gli astrologi immaginari», одна из наиболее популярных опер после «Il barbiere di Siviglia» [2].

Интерес к творчеству Паизиелло в России был огромен. Помимо произведений, написанных в Санкт-Петербурге, ставились и оперы, созданные им в иные периоды творчества:

– «L'idolo chinese» (1779) на текст Лоренци, ознаменовавшая собой первый большой успех итальянского мастера (в русской постановке – «Китайский идол», Царское Село, 1779, перевод на французский и русский языки А. Г. Волкова);

– «La Frasquetana» («Фраскатана», Санкт-Петербург, 1780, русский перевод В. А. Левшина);

– «Le due contesse» (Санкт-Петербург, 1780, русский перевод В. А. Левшина);

– «La molinara, ossia L'amore contrastato» («Любовь с препятствиями, или Мельничиха» (1795);

- «I zingari in Fiera» («Цыгане на ярмарке», 1796);
- «Дидона» (1796);
- «La Nina, ossia La pazza per amore» («Нина, или Безумная от любви», премьера на итальянском языке состоялась в 1794-м, в 1796 г. опера поставлена на русском языке).

В общей сложности на русской сцене на протяжении последней трети XVIII века поставлено свыше 30 опер итальянского мастера – третья часть от общего количества произведений, им написанных. Столь обширный список репертуарных произведений подтверждает значимость фигуры композитора для российского музыкального театра эпохи Просвещения, неотъемлемой частью которого являлось его творчество.

С присутствием Паизиелло был связан переломный момент театральной жизни, заключавшийся в переориентации репертуара на комическую оперу и оттеснении оперы-серии на второй план [3]. Хотя произведения комического жанра, созданные итальянскими (Галуппи, Рутини, Траэтта, Фискьетти) [4] и французскими авторами (Дуни, Филидор, Довернь) [5], имели распространение в России и до Паизиелло, а появление первой русской бытовой комической оперы датируется началом 1770-х годов («Анюта» Попова, Санкт-Петербург, Эрмитажный театр, 1772), именно его творчество послужило «катализатором» обновления театральных вкусов. Подобный поворот на российской сцене совпал с общей тенденцией в европейском музыкальном театре: во второй половине XVIII века комическая опера стала преобладающим жанром.

Ярким примером того является испанский музыкальный театр, в котором к началу 1770-х жанр комедийно-бытовой сарсуэлы достиг огромной популярности.

Так же как и в России, в музыкальном театре Испании эпохи Просвещения Паизиелло входит в число наиболее репертуарных итальянских композиторов последней трети XVIII века. Он занимал одно из ведущих мест. Причина популярности заключалась в «новейших» качествах его произведений, прямо отвечавших эстетическим требованиям театральной реформы, начатой при Карлосе III (1759–1788) и продолженной при Карлосе IV (1788–1808). Одной из главных задач было насытить театральный репертуар новаторскими произведениями европейских авторов, соответствовавшими идеологии Просвещения. При подомном подходе к отбору материала в центр внимания ставилась воспитательная функция театра [6], что весьма ощутимо сказывалось на музыкальном репертуаре тех лет.

Отправной точкой театральной реформы стали лучшие *drammi giocosi* корифеев оперной сцены 1760-х годов Никколо Пиччинни и Бальдассаре Галуппи на либретто Карло Гольдони. Вкупе с произведениями французских авторов (Фавар, Ансом, Мармонтель), вошедшими в репертуар второй половины 1770-х [7], оперы Паизиелло ознаменовали важный этап преобразований. Подобно российским произведениям Паизиелло, произведения, отобранные для постановки в Мадриде, отличались разнообразием жанров. Наиболее значительную группу составляли оперы-буффа, чуть меньшую – оперы-серии. Общее количество его опер, шедших в испанской столице (около 20 названий), уступало репертуарному списку русских театров.

Паизиелло привнес на испанскую сцену новую буржуазную тематику, характерную для *dramma giocoso* постгольдониевского периода [8]. Вместе с Доменико Чимароза, Паскуале Анфосси, Антонио Саккини он дал стимул к пересмотру устоявшихся драматургических норм, привнесению новой образности, форм, жанровой основы, что повлияло на формирование репертуара. С этой точки зрения необычайно показательно возросшее присутствие произведений сентиментальной направленности. Первоначально оно проявилось как интерес к творчеству Пиччинни (в 1765 г. с большим успехом прошла премьера «La buona figliuola» / «La bella fillola»), на протяжении 1770-х годов способствовало освоению шедевров французских авторов: «L'Écossaise» / «La escocesa» Вольтера (1771); «Eugenie» / «La Eugenia» Бомарше (1772) [9], «Les moissonneurs» Фавара / Дуни, поставленная как «La espigadera» (1778). Расцвет указанной тенденции пришелся на два последних десятилетия XVIII века, отмеченные созданием основной части сентиментальных произведений ведущих испанских драматургов (Антонио Вайадарес Сотомайор, Люсиано Франсиско Комейя, Гаспар Завала и Замора). Кульминацией стало введение жанра мелодрамы в 1790-е годы. В этом контексте знаменательно исполнение *drammi giocosi* подчеркнуто сентиментальной направленности – таких, как

«L'incognita perseguitata» Петроселлини / Анфосси (1787) [10] и «La Nina, ossia La pazza per amore» Паизиелло (1790), речь о которой пойдет дальше.

В соответствии с традицией тех лет, два из трех публичных коллизеев Мадрида (del Principe и de la Cruz) ставили пьесы на итальянском и испанском языках, а в de los Sacos del Peral произведения итальянских авторов исполнялись без перевода. Первой оперой Паизиелло, которая увидела свет в публичных музыкальных театрах Мадрида, стала *dramma giocoso* «Il tamburo notturno» / «El tambor nocturno» (1776, либретто Лоренци на основе произведения Дегуша). Премьера состоялась в театре del Principe. Перевод на испанский язык и переработку в сарсуэлу осуществил Рамон дэ ла Крус. В последующие годы в театре de la Cruz была поставлена «La Frascuetana» / «La Frascatana» (1783) на итальянском.

Из произведений Паизиелло петербургского периода в театре del Principe были поставлены «La serva padrona» / «La criada ama» (1786, на итальянском) и «Il barbiere di Siviglia» / «El barbero de Sevilla» (1787, премьера на испанском языке). Постановка «El barbero de Sevilla» явилась одним из наиболее ярких моментов театральной жизни Мадрида второй половины XVIII столетия. Зрители восприняли оперу с необычайным энтузиазмом: по количеству представлений и кассовому сбору премьерного спектакля постановка намного обогнала другие произведения театрального репертуара 1770–1800-х годов. Остается неизвестным имя драматурга, осуществившего переработку либретто Петроселлини в сарсуэлу, не сохранился и полный текст либретто на испанском языке, непосредственно задействованный в мадридской премьере [11].

На протяжении последующих лет постановки «El barbero de Sevilla» неоднократно возобновлялись. Интересно, что исполнения этой оперы были приурочены к особо торжественным событиям династии испанских монархов. Тут, по-видимому, сказался культурно-эстетический контекст эпохи – изменение придворных вкусов (отход от традиционного исполнения оперы-серия в пользу комической оперы) и, кроме того, конкретные исторические предпосылки, послужившие созданию этого произведения. Как известно, оно посвящено Екатерине II и стало одним из наиболее ярких символов блистательного двора русской императрицы, которую в Европе считали образцом, эталоном просвещенной монархини. «El barbero de Sevilla» как нельзя лучше соответствовало просвещенческому стилю правящей династии Бурбонов.

Премьерная постановка «El barbero de Sevilla» пришлась на последние годы правления Карлоса III – наиболее прогрессивного представителя испанской монархии периода Просвещения, возглавившего проведение ряда краеугольных реформ (социальной, экономической, образовательной, культурной, включая реформирование театра). Вступление на престол нового монарха Карлоса IV также ознаменовалось исполнением этой оперы. В 1789 году на сцене частного театра Принца Пио в Аликанте состоялось исполнение «El barbero de Sevilla», приуроченное к провозглашению Карлоса IV испанским монархом. В Национальной Библиотеке Мадрида хранится либретто «El barbero de Sevilla», использованное в этой постановке: печатный экземпляр с двуязычным текстом – на итальянском и испанском. На титульном листе можно видеть запись о выдающихся исторических событиях, к которым было приурочено исполнение шедевра Паизиелло («En celebraciyn de la proclamaciyn de Su Magestad Carlos IV» / «По случаю провозглашения [монархом] его Величества Карлоса IV») [12, с.1]. В 1808 году в честь коронации Фернандо VII был исполнен одноактный балет-пантомима «Figaro o La presaucion inutil», либретто которого также хранится в Национальной Библиотеке Мадрида [13, с.1].

На протяжении двух последних десятилетий XVIII века в театре de los Sacos del Peral на итальянском языке были поставлены следующие комические оперы Паизиелло: «Il matrimonio inaspettato o sea Il Marchese Tulipano» (1788), «Le due contessi» (1788), «Il Re Teodoro in Venezia» (1789), «La molinara astuta» (1789), «I zingari in feria» (1790), «La modista raggiratrice» (1791), «Il fanatico in berlina» (1792). Серьезные оперы представлены такими произведениями, как «Fedra» (1791), «Pirro» (1793), «Ipermestra» (1793), «Elfrida» (1794), постановка последней из перечисленных опер состоялась также и в театре del Principe в 1798 году. Особый отклик у зрителей вызвала постановка «La Nina, ossia La pazza per amore». С восторгом принятое мадридской публикой премьерное исполнение – на итальянском языке, силами

итальянских артистов, находящихся в Мадриде, – прошло в коллизе de los Sacos del Peral (1790). В 1795 году «La Nina» на испанском языке шла в театре de la Cruz. Переработка либретто, весьма приближенная к тексту Лоренци, была осуществлена Люсиано Франсиско Комейа. В постановке 1798 года помимо музыки Паизиелло звучала музыка испанского композитора Пабло дель Мораль. Этот новый вариант достаточно сильно отличался от версии итальянских авторов, предлагая зрителю оригинальную трактовку известного произведения с приметами сентиментализма. Исполнение «La Nina» явилось одной из кульминаций в развитии испанского музыкального театра эпохи Просвещения.

Сравнительное изучение популярности опер Паизиелло в России и в Испании подтверждает универсальность творческой личности итальянского композитора, позволяет выявить масштаб его значимости для становления национальных школ, развитие которых во второй половине XVIII века отмечено большим своеобразием. Результаты наблюдений значительно расширяют познание ведущих тенденций европейского музыкального театра периода 1770–1800 годов, служивших проводниками художественной идеологии национального Просвещения. Влияние Паизиелло на музыкальный театр России и Испании, безусловно, значительно многограннее, дальнейшее изучение которого должно быть продолжено.

#### Литература, источники и примечания

1. *Goering E. J.* The sentimental muse of opera buffa // Hunter M., Webster J. Opera buffa in Mozart's Vienna. Cambridge, 1997. P. 115–145; *Castelvecchi S.* Sentimental Opera Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama. Cambridge Studies in Opera, 2013.

2. *Loewenberg A.* The Annals of Opera, 1597–1940, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg with an introduction by Edward J. Dent. L., 1978. P. 369–370; *Della Corte A.* Un'opera di Paisiello per Caterina II di Pietroburgo: Gli astrologi immaginari (1779) // *Chigiana*. XXIII. 1966. P. 135–147.

3. *Ritzarev M.* Eighteenth-century Russian music. Aldershot, 2006. P. 139–141.

4. *Будыка Житкова О. К.* Оперы Бальдассаре Галуппи в России и Испании (Вторая половина XVIII века) // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 1. С. 5–13.

5. *Mooser R.-A.* L'opera-comique français en Russie au XVIII siecle. Geneve, 1932.

6. *Maravall J.-A.* La funciyn educadora del teatro en el siglo de la Ilustraciyn // *Estudios de la historia del pensamiento espacol (siglo XVIII)*. Madrid, 1991. P. 382–406.

7. Характерной чертой испанских переработок второй половины XVIII века при подходе к французскому репертуару является замена музыки французских композиторов на музыку испанских авторов. Ярким примером может служить мадридская постановка *comédie mêlée d'ariettes* «Les moissonneurs» (1768) Фавара / Дуни, переработанная в комедию с музыкой «La espigadera» (1778). В ней при достаточно точном переводе либретто, выполненном Рамоном дэ ла Крус, была использована музыка Пабло дэ Эстева.

8. *Hunter M.* Bourgeois values and opera buffa in 1780s Vienna // Hunter M., Webster J. Opera buffa in Mozart's Vienna ... P. 165–196.

9. *Будыка Житкова О. К.* Бомарше в музыкальном театре России и Испании второй половины XVIII века // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 1. С. 17–22.

10. *Будыка Житкова О. К.* Оперы Паскуале Анфосси в русском и испанском музыкальном театре второй половины XVIII века // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 4. С. 5–11.

11. В Муниципальной музыкальной библиотеке Мадрида хранится манускрипт, содержащий тексты музыкальных номеров «El barbero de Sevilla», так называемый «guión de música» (архивный номер Mus 463-1).

12. Перевод цитируемого фрагмента выполнен автором статьи. В отделе рукописей и редких книг Национальной Библиотеки Мадрида под номером T 6630 хранится либретто, предназначенное для этого исполнения: *El barbero de Sevilla, sea La precauciyn inútil, dramma giocoso en musica para representarse en el teatro de uno de los salones de la casa del Excelentísimo Señor Príncipe Pío, residente en Alicante, los días XII. Y XIII del mes de Abril de 1789, en celebraciyn de la proclamaciyn de Su Magestad Carlos IV.* Madrid. Por Don Antonio Sancha Año de MDCCLXXXIX.

13. В Национальной Библиотеке Мадрида под номером T 10347, хранится относящийся ко времени постановки печатный экземпляр либретто (без указания места, года издания): *FIGARY, / Ó LA PRECAUCIYN INÚTIL. / BAILE PANTOMIMICO, / EN UN ACTO, Para executarse en el teatro de la Cruz / El día 30 de mayo en celebridad del / Dia de nuestro Augusto Soberano / EL SEÑOR DON FERNANDO VII. / Dirigido por el señor José Barbieri, / Director de Bayles del referido teatro.*

**References:**

1. *Goering E. J.* The sentimental muse of opera buffa // Hunter M., Webster J. Opera buffa in Mozart's Vienna. Cambridge, 1997. P. 115–145; *Castelvecchi S.* Sentimental Opera Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama. Cambridge Studies in Opera, 2013.
2. *Loewenberg A.* The Annals of Opera, 1597–1940, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg with an introduction by Edward J. Dent. L., 1978. P. 369–370; *Della Corte A.* Un'opera di Paisiello per Caterina II di Pietroburgo: Gli astrologi immaginari (1779) // *Chigiana*. XXIII. 1966. P. 135–147.
3. *Ritzarev M.* Eighteenth-century Russian music. Aldershot, 2006. P. 139–141.
4. Operas by Baldassare Galuppi in Russia and Spain (Second half of the 18<sup>th</sup> century) // Cultural life of the Southern Russia. 2013. № 1. P. 5–13.
5. *Mooser R.-A.* L'opera-comique francais en Russie au XVIII. Geneve, 1932.
6. *Maravall J.-A.* La funciyn educadora del teatro en el siglo de la Ilustraciyn // Estudios de la historia del pensamiento espacol (siglo XVIII). Madrid, 1991. P. 382–406.
7. The most prominent trait of Spanish reworks of French musical works of the second half of the 18<sup>th</sup> century is the substitute of French music with Spanish. The most notable example is the play «Les moissonneurs» (1768) by Favara Duni made into music comedy «La espigadera» (1778). Despite the very precise translation by Ramon de la Cruse it used the music by Pablo de Esteve.
8. *Hunter M.* Bourgeois values and opera buffa in 1780s Vienna // Hunter M., Webster J. Opera buffa in Mozart's Vienna... P. 165–196.
9. *Bormache and the musical theatre of Russia and Spain of the second half of the 18<sup>th</sup> century.* // Cultural life of the southern Russia. 2014. № 1. P. 17–22.
10. Operas by Pascuale Anfonsi in the musical theatre of Russia and Spain (Second half of the 18<sup>th</sup> century) // Cultural life of the southern Russia. 2014. № 4. P. 5–11.
11. The text of the musical parts of «El barbero de Sevilla» are a part of the manuscript «guiyn de musica» (archive number Mus 463-1), stored in Municipal music library of Madrid.
12. The translation of the fragment was performed by author of the article. The Liberto in question is stored in Rare books area of National Library of Madrid under the number T6630: El barbero de Sevilla, sea La precauciyn inútil, dramma giocoso en musica para representarse en el teatro de uno de los salones de la casa del Excelentísimo Secor Príncipe Prncipe Prnc, residente en Alicante, los dias XII. Y XIII del mes de Abril de 1789, en celebraciyn de la proclamaciyn de Su Magestad Carlos IV. Madrid. Por Don Antonio Sancha Aco de MDCCLXXXIX.
13. The printed copy of Liberto (year and place of puil / Dirigido por el secor José Barbieri, / Director de Bayles del referido teatro.

