



eISSN 2587-9731

Современные проблемы МУЗЫКОЗНАНИЯ



Contemporary Musicology
2023/3

eISSN 2587-9731

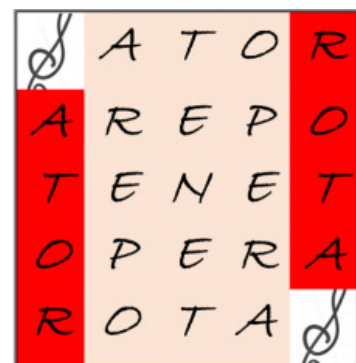


Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

PEER-REVIEWED OPEN-ACCESS SCHOLARLY ONLINE JOURNAL



2023/3



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3>

eISSN 2587-9731

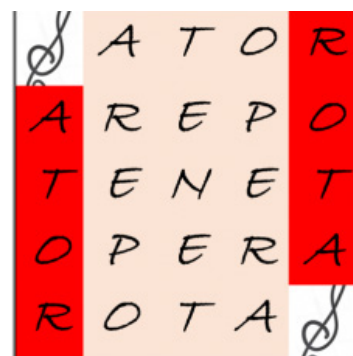


Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

РЕЦЕНЗИРУЕМОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ



2023/3



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3>



Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject category of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics (COPE)*.

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the List of Peer-Reviewed Scientific Journals recommended by the *Higher Attestation Commission (VAK)*, in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (D.Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *RINTS* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU*.

The journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications*.

Certificate of Registration: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: Gnesin Russian Academy of Music.

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers (ASEP)* and the *Publishers' International Linking Association (PILA)*.

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process

Authors retain copyright and grant Contemporary Musicology right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru





Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое периодическое рецензируемое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам *COPE (Committee on Publication Ethics)*.

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Российская академия музыки имени Гнесиных**».

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — *Publishers International Linking Association (PILA)*.

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru



ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки
Российской Федерации



АНРИ
Ассоциация научных редакторов и издателей



НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index

EDITOR-IN-CHIEF

IRINA P. SUSIDKO, DR.SCI. (ART STUDIES), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow,
Russian Federation



EDITORIAL BOARD

LEVON O. HAKOBIAN

Dr.Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

MIKHAIL L. ANDREEV

Dr.Sci. (Philology), Academician of the Russian Academy of Sciences, Gorky Institute of World Literature, Moscow, Russian Federation

LORENZO GENNARO BIANCONI

PhD, Emeritus Professor, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

VERA B. VAL'KOVA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

ANDREAS WEHRMEYER

Dr.Sci. (Art Studies), Sudetendeutsches Musikinstitut, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, Regensburg, Germany

LARISA L. GERVER

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

PETR N. GORDEEV

Dr.Sci. (History), Herzen University, Saint-Petersburg, Russian Federation

ZIVAR M. GUSEINOVA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russian Federation

NATALIA S. GULYANITSKAYA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

ANDREI V. DENISOV

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russian Federation

VADIM R. DULAT-ALEEV

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Russian Federation

EKATERINA N. DULOVA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Belarusian State Academy of Music, Bolshoi Theatre of Belarus, Minsk, Belarus

LARISSA V. KIRILLINA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

DINA K. KIRNARSKAYA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

SVETLANA V. LAVROVA

Dr.Sci. (Art Studies), Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russian Federation

GIUSEPPINA LA FACE

PhD, Alma Mater Professor, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

INNA NARODITSKAYA

PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Evanston, Illinois USA

TATIANA I. NAUMENKO

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

ALEXEI A. PANOV

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation

ALEKSANDR S. RYZHINSKII

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

TATIANA B. SIDNEVA

Dr.Sci. (Cultural Studies), Full Professor, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russian Federation

ILDAR D. KHANNANOV

PhD, Associate Professor, Music Theory, Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, MD, USA

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

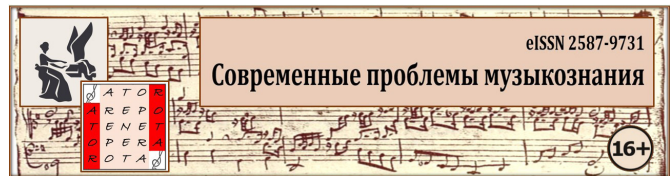
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

PHILIP EWELL

PhD, Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, New York, USA

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор
(РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Левон Оганесович Акопян
доктор искусствоведения (ГИИ, Москва, Россия)
Михаил Леонидович Андреев
доктор филологических наук, академик (Российская академия наук, ИМЛИ, Москва, Россия)
Лоренцо Дженнаро Бьянкони
PhD, почетный профессор, адъюнкт профессор (Болонский университет, Болонья, Италия)
Вера Борисовна Валькова
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Андреас Вермайер
доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга, Регенсбург, Германия)
Лариса Львовна Гервер
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Пётр Николаевич Гордеев
доктор исторических наук (РГПУ имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия)
Зивар Махмудовна Гусейнова
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия)
Наталья Сергеевна Гуляницкая
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Андрей Владимирович Денисов
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия)
Вадим Робертович Дулат-Алеев,
доктор искусствоведения, профессор (КГК имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия)
Екатерина Николаевна Дулова
доктор искусствоведения, профессор (Белорусская государственная академия музыки, Большой театр Беларуси, Минск, Беларусь)
Лариса Валентиновна Кириллина
доктор искусствоведения, профессор (МГК имени П. И. Чайковского, Москва, Россия)
Дина Константиновна Кирнарская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Светлана Витальевна Лаврова
доктор искусствоведения (АРБ имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия)
Джузеппина Ла Фаче
PhD, профессор (Болонский университет, Болонья, Италия)
Инна Народицкая
PhD, профессор (Северо-западный университет, Эванстон, Иллинойс, США)
Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Алексей Анатольевич Панов
профессор, заведующий кафедрой органа, клавирина и карильона
(Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия)
Александр Сергеевич Рыжинский
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Татьяна Борисовна Сиднева
доктор культурологии, профессор (НГК имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия)
Ильдар Дамирович Ханнанов
PhD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США)
Татьяна Владимировна Цареградская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)
Филип Юэлл
PhD, профессор теории музыки, (Городской университет Нью-Йорка, Нью-Йорк, США)



eISSN 2587-9731

Contemporary Musicology



eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

16+

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina P. Susidko,
Doctor of Art Studies, Professor

Deputy Chief Editors

Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor
Valery S. Poroshenkov

Executive Editor

Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Scientific Editor

Nina V. Pilipenko,
Doctor of Art Studies, Associate Professor

Editor and Translator

Anton A. Rovner,
PhD, Cand.Sci. (Arts)

Editor

Artur A. Mingazhev

Website Administrator

Valery S. Poroshenkov

Correctors

Yana A. Gorelik
Irina I. Starodubtseva

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Сусидко Ирина Петровна —
доктор искусствоведения, профессор

Заместители главного редактора

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент
Порошенков Валерий Сергеевич

Ответственный редактор

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент

Научный редактор

Пилипенко Нина Владимировна
доктор искусствоведения, доцент

Редактор-переводчик

Ровнер Антон Аркадьевич —
PhD, кандидат искусствоведения

Редактор

Мингажев Артур Аскарлович

Администратор веб-сайта

Порошенков Валерий Сергеевич

Корректоры

Горелик Яна Александровна
Стародубцева Ирина Игоревна

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

30–36 Povarskaya, Moscow 121069, Russian Federation
Российская Федерация, 121069 г. Москва, ул. Поварская д. 30–36

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54
Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

E-mail | Адрес электронной почты редакции:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:

<https://gnesinsjournal.ru>



I. *Early Music* | Старинная музыка

On the Role of the “Passionate” Rhythms of French Poetry of the 17th and Early 18th Centuries in the Genres of the *Chanson à Danser* and the *Danse Chantée*.....9

О роли «страстных» ритмов французской поэзии XVII — начала XVIII века в жанрах *chanson à danser* и *danse chantée*

Larisa D. Pylaeva / Лариса Дмитриевна Пылаева

II. *Technique of Musical Composition*

Техника музыкальной композиции

Anton Webern and the Renaissance Tradition.....26

Антон Веберн и традиция Ренессанса (на английском языке)

Irina I. Snitkova / Ирина Ивановна Сниткова

III. *History of Musical Theatre*

Музыкальный театр: вопросы истории

The Creation of the Myth about the Failure of Georges Bizet’s *Carmen*. Following the Materials of the French Press of the Years 1875–1883.....40

Рождение мифа о провале «Кармен» Жоржа Бизе. По материалам французской прессы 1875–1883 годов

Anna V. Bulycheva, Elena A. Arutyunova /

Анна Валентиновна Бульчѐва, Елена Артуровна Арutyюнова

IV. *Musical Theatre: Librettistics, Scenography and Directing*

Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

The Dancing Prometheus: Beethoven and Ballet.....63

Прометей танцующий: Бетховен и балет

Larissa V. Kirillina / Лариса Валентиновна Кириллина

The Sources for Reconstruction of Piotr Lambin’s Artistic Biography.....82

Источники к реконструкции творческой биографии П. Б. Ламбина

Elena N. Baiguzina, Elizaveta M. Kolodina /

Елена Николаевна Байгузина, Елизавета Михайловна Колодина

The Enigma of the *Golden Cockerel*: Catch It if You Can

Энигма «Золотого петушка»: поймайте, если сможете (на английском языке).....107

Inna Naroditskaya / Инна Народицкая

Cover illustration:

Н. F. Fügler. *Prometheus Brings Fire to Mankind*, 1790 or circa 1817

Иллюстрация на обложке:

Г. Ф. Фюгер. «Прометей приносит людям огонь», 1790 либо около 1817

=====
Старинная музыка
=====

Научная статья

УДК 78.085.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-009-025>



**О роли «страстных» ритмов французской поэзии
XVII — начала XVIII века в жанрах *chanson à danser*
и *danse chantée***

Лариса Дмитриевна Пылаева

Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет,
г. Пермь, Россия

ldpylaeva@gmail.com,

<https://orcid.org/0009-0007-6947-2873>



Аннотация. Статья посвящена ритмам французской поэзии барокко, которые рассматриваются как важный исток эмоциональной выразительности танцев эпохи. В качестве примера избрана сарабанда, представленная в жанрах *chanson à danser* и *danse chantée* французских композиторов XVII — начала XVIII века. Специальное внимание уделено так называемой несбалансированной фразировке стихов, приводившей к возникновению «страстных ритмов». Выразительность последних была обусловлена тремя типами акцентов французской речи — грамматическим, логическим и патетическим (ораторским), которые, согласно Ж.-Ж. Руссо, важны для композитора, сочиняющего музыку в танцевальных жанрах. Эквивалентами грамматических акцентов, отмечающих открытые или закрытые звуки, а также краткость или долготу слога, выступают сильные и слабые доли такта. Логические акценты указывают на связи и отношения мыслей, высказываемых в предложениях речи. Патетические или ораторские акценты выражают чувства говорящего и сообщают их слушающим.

Автором осуществляется сопоставительный анализ проявления названных видов акцентов в поэзии, музыке и танце, выявляющий действие «страстных ритмов» французской поэзии.

Новизна материалов статьи заключается в конкретизации механизма действия акцентов французской поэтической речи прежде всего в музыке и танце. Представления о трех типах акцентов важны для выразительности интонирования (как хореографического, так и музыкального), столь значимой для исполнения танцев барокко в связи с риторическими традициями эпохи.

Ключевые слова: французское барокко, риторика танца, *chanson à danser*, *danse chantée*, *sarabande tendre*, «страстные ритмы», грамматический, логический и патетический акценты французской речи

Для цитирования: Пылаева Л. Д. О роли «страстных» ритмов французской поэзии XVII — начала XVIII века в жанрах *chanson à danser* и *danse chantée* // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 3. С. 9–25. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-009-025>

Early Music

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-009-025>

On the Role of the “Passionate” Rhythms of French Poetry of the 17th and Early 18th Centuries in the Genres of the *chanson à danser* and *the danse chantée*

Larisa D. Pylaeva

Perm State Humanitarian and Pedagogical University, Perm, Russia,
ldpylaeva@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-6947-2873>

Abstract. The article is devoted to the rhythms of French Baroque poetry, which are considered as an important source of emotional expressiveness in the dances of that time period. One example chosen is the Sarabande, as presented in the genres of the *chanson à danser* and the *danse chantée* by French composers of the 17th and the early 18th centuries. Special attention is given to the so-called unbalanced phrasing of poems, which leads to the emergence of ‘passionate rhythms.’ Their expressiveness was stipulated by the three types of accents present in the French spoken language — the grammatical, the logical and the pathetic (oratorical), which, according to Jean-Jacques Rousseau, create an impact on musical intonation and are important for composers who write music in dance forms. The equivalents of the grammatical accents, which mark the open or the closed sounds, as well as the brevity vs. the length of the syllables, are presented by the downbeats and the offbeats of the measures. The logical accents indicate the connections and relationships of the expressed thoughts uttered in the sentences of speech. The pathetic, or oratorical accents express the feelings of the speaker and communicate them to the listeners.

Keywords: French baroque music, rhetoric of dance, *chanson à danser*, *danse chantée*, *sarabande tendre*, “passionate rhythms,” the grammatical, logical and pathetic accents of French speech

For citation: Pylaeva, L. D. (2023). On the Role of the “Passionate” Rhythms of French Poetry of the 17th and Early 18th Centuries in the Genres of the *Chanson à Danser* and the *Danse Chantée*. *Contemporary Musicology*, (3), 9–25. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-009-025>

Как известно, танец в своем историческом развитии был тесно связан с пением и поэтическим словом. Ярким проявлением такого взаимодействия стала танцевальная ритмика, которая еще во времена Античности согласовывалась с особенностями стихотворных размеров. В различных танцевальных жанрах поэтические стопы не только синхронизировали хореографические элементы с музыкой, но и во многом определяли передаваемые в танце чувства и настроения.

Для французских композиторов XVII — первой половины XVIII века, причастных к танцевальному искусству, сохраняли актуальность эмоциональные характеристики стоп античной поэзии. Не случайно им уделяет внимание известный теоретик музыки Марен Мерсенн, приводя в трактате «Универсальная гармония» (1636) соответствия поэтических стоп танцевальным жанрам¹. Он полагает, что создатели танцев — «композиторы браблей и балетов, а также танцмейстеры» — могут применять различные виды ритмических стоп поэзии, используя термин «па» (*un pas*), «и вслед за двух-, трех-, четырехстопными (и более) стихами создавать танцы с двумя, тремя, четырьмя (и более) па»².

С другой стороны, современники Мерсенна, сообщая танцевальной музыке тот или иной смысл, не ограничивались ориентацией на представления древних. Они проявляли пристальное внимание к выразительным эффектам поэзии своей эпохи, обусловленным особенностями французского языка XVII столетия.

В этом отношении весьма показательными были жанры *chanson à danser* (песня для танца, или танцевальная песня)³ и *danse chantée* (танец с пением, или спетый танец)⁴. Один из них снискал популярность в среде придворной

¹ Такие характеристики присутствуют и в более поздних источниках — например, в трактате *De poematum cantu et viribus rhythmici* (1673), принадлежащем нидерландскому филологу Исааку Воссюсу (1618–1689). См. *Vossius I. De poematum cantu et viribus rhythmici*. London: R. Scott, 1673. P. 77.

² *Mersenne M. L'Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique. Seconde partie: Livre VI. De l'Art de bien chanter*. Paris: Cramoisy, 1636. P. 394.

³ Перевод этого жанрового наименования на русский язык представляет известную сложность. Первый вариант — «песня для танца» — передает смысл французского предлога *à* (указание на предназначение для чего-либо); второй — «танцевальная песня» — может быть употреблен по аналогии с переводами названий таких вокальных жанров, как *chanson à bercer* (колыбельная песня) или *chanson à boire* (застольная песня), хотя *chanson à danser* нельзя считать рядоположенным с ними. Термин «танцевальная песня» может не только указывать на участие в исполнении танцора, но и означать присутствие в вокальном сочинении каких-либо признаков танцевальной музыки.

⁴ Оба жанра пока еще мало изучены в музыкознании. Впервые специальный интерес к ним возник у американских музыковедов в 1980-е годы; начиная с 2010-х годов к *danse chantée* неоднократно обращался автор настоящей статьи, а также глубокий знаток музыки барокко Иван Васильевич Розанов, подробно исследовавший темповую организацию в танцах для пения из трактата М. Л'Аффийяра «Очень легкие принципы для правильного [хорошего] обучения музыке...» [1]. В недавнем времени *chanson à danser* и *danse chantée* — в том числе действие в них закономерностей французской поэтической просодии — стали предметом изучения в статье Яны Анатольевны Данишевской [2]. См. также другую публикацию этого автора: [3].

и городской аристократии, другой получил широкое распространение в музыкально-театральной практике XVII — первой половины XVIII века.

Судя по жанровому наименованию, в *chanson à danser* ведущим компонентом выступает пение, в *danse chantée* — танец. Однако, несмотря на это различие, в обоих случаях художественное впечатление достигается органичным взаимодействием слова, музыки и движения. При этом симметричность, повторность, ритмическая периодичность, изначально свойственные песенной поэзии и танцевальной музыке, проявляются здесь лишь в относительно крупном плане. В деталях же, напротив, могут возникать несоразмерность, непропорциональность, становящиеся факторами отображения сильных эмоций или, как тогда говорили, страстей. Немаловажную роль здесь играли так называемые свободные ритмы французской поэзии. По свидетельству Ромена Роллана, около 1610 года французские авторы начали испытывать «настоящее опьянение такими ритмами, и их расцвет <...> продолжался вплоть до 1640 года в лютневой музыке и <...> танцах»⁵.

Игра свободными поэтическими ритмами была тонким и доступным для посвященных (хотя для кого-то и малозаметным) проявлением «искусства нравиться», имевшего особое значение для французской культуры XVII—XVIII веков. Его теория и практика специально рассмотрены в публикациях Натальи Владимировны Зайцевой. В одной из них [5] раскрывается принципиально важная категория «благородного» или «галантного» человека, с которой, в свою очередь, самым естественным образом может быть связана поэзия со страстными ритмами.

Среди *chansons à danser* и *danses chantées* наибольший интерес в плане претворения «ритмов страстей» представляют образцы, выдержанные в жанре сарабанды, которым посвящена эта статья.

В начале XVII века во Франции сарабанда была известна в своем исторически изначальном испанском (иберийском) облике. В ее образцах, относящихся к *chanson à danser* и *danse chantée*, вплоть до 1640-х годов сохранялся размеренный характер стихов, делящихся на равные полустишия. Однако примерно к 1660-м годам испанская сарабанда вполне адаптировалась ко вкусам французского двора, усвоила эстетику своей новой родины. При этом присущая испанскому танцу экспрессия, пожалуй, еще более усилилась, особенно в так называемой нежной сарабанде — *sarabande tendre*⁶. В ее стихах наблюдается переход от сбалансированной к несбалансированной (или не-

⁵ Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. М.: Музыка, 1987. Вып. 2. С. 114. Наталья Владимировна Зайцева, характеризуя французскую галантную поэзию, цитирует известного историка литературы Антуана Адана: «Она направлена не на величие, но на шарм. Она пишется, прежде всего, для дам и для изысканного общества. Ее цель — развлечь их, ибо она, главным образом, игра». Цит. по: [4]. О качествах французской литературы этого времени см. также [5].

⁶ Выразительные эффекты стиховых структур поэтических текстов с различной фразировкой рассматриваются в одной из публикаций автора настоящей статьи [6].

симметричной) фразировке, при которой первая часть стиха обычно короче второй. В качестве примера приведем начальную строку текста сарабанды Анри Демаре из трагедии «Дидона»:

Un tendre amour || on ne peut se deffendre
(4 слога) (6 слогов)

Другим примером несбалансированной фразировки⁷ может служить начальная строка текста сарабанды из трактата Мишеля Л'Аффийяра⁸:

Goûtons les doux plaisirs || Qu'un tendre amour inspire
(6 слогов) (7 слогов)

Использование несбалансированной фразировки, безусловно, служит усилению эмоциональной выразительности поэтического текста. Но при обсуждении действия «ритмов страстей» ограничиваться только констатацией этого факта, конечно же, недостаточно — необходимо рассмотреть различные элементы стиха и особенности его внутренней организации. В поэзии французского барокко такие ритмы определялись тремя факторами:

- 1) долготой слогов французского языка,
- 2) числом слогов в ритмической группе,
- 3) мелодикой эмоциональной речи.

Согласно Жан-Жаку Руссо, эти факторы соотносятся с тремя типами акцентов в речи — грамматическим, логическим и патетическим (или ораторским). Их особенности определяются французским мыслителем в одной из самых объемных статей «Музыкального словаря».

Грамматический акцент «обозначает открытые или закрытые звуки, а также краткость или долготу слога». Логический акцент есть «логическое ударение, указывающее на связи и отношения между предложениями и мыслями и частично выраженное знаками пунктуации». Экспрессивный и подвижный, он выделяет ключевые слова. Патетический (или ораторский) акцент — «различными модуляциями голоса — повышением или понижением тона, замедлением или ускорением темпа речи — выражает чувства говорящего и сообщает их слушающим». Основываясь на мнении древнегреческого историка и ритора Дионисия Галикарнасского, считавшего акцент истоком музыки, Руссо утверждает, что «изучение различных типов акцентов и их языковых эффектов должно быть очень важным для музыканта»⁹.

Принципиальное значение имеет соблюдение всех видов акцента в вокальной музыке, поскольку акцент связан с интонацией, «придающей языкам

⁷ Она возникает в связи с озвучиванием “e” в конце стиха, что было характерно не только для поэтической и актерской декламации, но и для благородного произношения, распространенного при французском дворе в XVII веке.

⁸ *L'Affillard M. Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, & à Livre ouvert;... Cinquième Edition revûë, corrigée, & augmentée. Paris: Christophe Ballard, 1705. P. 72.*

⁹ Ibid.

большую или меньшую музыкальность». В данном случае Руссо советует композиторам прежде всего «заботиться о мелодии и музыкальной интонации, затем <...> искать патетическую интонацию, которая помогает выразить чувства, и логическую интонацию¹⁰, посредством которой «музыкант более точно передает мысли поэта, ибо для того, чтобы внушить другим те чувства, которые нас вдохновляют, когда мы говорим, нужно суметь заставить нас их услышать. По этой причине необходимо учитывать <...> грамматический акцент»¹¹.

В целом же соблюдение всех видов акцентов при сочинении музыки Руссо признает достаточно трудным делом, поскольку в ней самой «слишком много своих правил <...>. Это очень часто вынуждает композитора оказывать предпочтение какому-либо одному акценту — в соответствии с музыкальными жанрами, в которых он работает <...>. Для танцевальных мелодий требуется учитывать акценты размера и ритма, характер которых у каждой нации определяется языком»¹². Этим мастерством владели не только композиторы, но порой и сами танцовщики, выступавшие в музыкально-сценических постановках при дворе также в качестве певцов, т. е. в роли «гармонических» (музыкальных) ораторов¹³.

В *chansons à danser* и *danses chantées* грамматические акценты позволяют слуху улавливать симметричную структуру стихотворения — подобно тому, как в ораторской речи они помогают сделать периоды звучными, разделяя их на звенья. В музыке, «чтобы не нарушить ритм стиха, каждый грамматический акцент должен попадать на сильную долю такта, а слоги без грамматического акцента — на слабую»¹⁴. Таким образом, эквивалентом грамматического акцента здесь являются «сильные и подчеркнутые звуки каждого аккорда, которые своей долготой и создаваемым впечатлением заметно отличаются от второстепенных звуков того же самого аккорда. Эти выделенные звуки приходятся на сильное (“хорошее”) время музыкального такта»¹⁵.

Однако даже при сбалансированной фразировке стиха синхронное соотношение долгих слогов стиха и сильных долей в музыке может нарушаться.

¹⁰ Мария Валентиновна Распутина констатирует, что в конце XVIII века ораторский и логический акценты стали синонимичными, что решало задачу «сделать понятной интонационную конструкцию музыкального произведения, зрительно представленную в нотном тексте: выявить начала фраз, подчеркнуть границы разделов (с помощью цезур и фермат), подать слушателям знак окончания пьесы (например, с помощью ритарданто)» [7, с. 142].

¹¹ *Rousseau J.-J.* Accent. In: *Dictionnaire de Musique*. Paris: chez Duchesne, 1768. P. 1–5, p. 3.

¹² *Ibid.*

¹³ Яркий пример — знаменитая исполнительница главных женских ролей в спектаклях Ж.-Б. Люлли Мария-Луиза Дематен. В расцвете своей сценической карьеры она постоянно выступала одновременно как певица и танцовщица. Галина Александровна Безуглая, ссылаясь на Ребекку Харрис-Уоррик, указывает, что «артисты хора нередко выполняли обязанности танцоров, и наоборот» [8, с. 34].

¹⁴ *Dinouart J.* *L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur*. Paris: G. Desprez, 1761. P. 60.

¹⁵ *Rousseau J.-J.* Accent ... P. 3. В инструментальных сочинениях в жанре сарабанды с долгими слогами стихов ассоциируются более крупные длительности, с краткими — мелкие. В качестве одного из ярких примеров назовем ансамблевую пьесу Франсуа Куперена — сарабанду «Благородная гордость» из концерта № 9, входящего в инструментальный цикл «Объединенные вкусы». Во второй ее части в момент

Такие несовпадения неоднократно встречаются, например, в сарабанде Жана Буайе. В ней примечательны начала первого и третьего стихов, в которых упоминаются имена влюбленных: долгий слог в них — второй по счету, что предполагает тонкое расхождение поэтического акцента с музыкальным, как правило, приходящимся на начальную временную единицу. Во второй части четверти, на которые попадают долгие слоги, удлиняются до четвертей с точками, и возникает характерная фигура французской сарабанды, отличавшая ее ритмику от других трехдольных танцев (см. *Пример 1*)¹⁶.

Clo-ris, veux - tu sa-voir L'ef-fet de ton pou-voir, Clé-an-te nuit et jour Brû-le d'A-mour.

C'est luy qui plein de foy De-dans son â-me Ché-rit la flâ-me Qu'il nou-rit pour toi.

Пример 1. Ж. Буайе. Сарабанда (*Le livre chanson à danser et à boire*, 1642)

Немаловажно, что закрепление за танцевальным жанром ритма «четверть с точкой — восьмая» произошло в связи с тем, что «в стихах сарабанд, полустигишия которых часто рифмовались, акцент первого такта был несколько неясным и приходился на вторую долю ввиду отсутствия анакрузы» [9, с. 194]. Однако вторая доля при использовании четверти с точкой, приходящейся на короткий или полукороткий слог, не требует от музыканта подчеркивания и некоторого агогического удлинения. В результате целостная картина ритмической организации сарабанды предстает внутренне переменчивой, гибкой, притом что, исполняя этот танец (как и менуэт), «всегда необходимо заботиться о сохранении пропорций и не превращать <...> в *air* со свободным метром»¹⁷.

Обсуждая действие грамматического акцента во французской поэзии, следует отметить еще одну важную его особенность. Она состоит в том, чтобы «всегда несколько оттягивать по времени заключительный мужской слог либо слог, предшествующий женскому» [10, pp. 49–50]. Иными словами, последний слог стиха и полустигишия удлиняется, регулярно создавая тем самым эффект достижения цели и ожидание перехода к следующему этапу развития мысли стихотворения, на который переключается внимание.

Неслучайно французский филолог Жорж-Жан Пино предложил обозначить такие моменты в восприятии текста термином «смысловое реле». Веду-

общей кульминации возникает яркий контраст сарабандного ритма и нисходящего движения ровными восьмыми в объеме полутора октав. Это вызывает эффект прямо-таки лавинообразного спуска, в котором словно находит выход сильное внутреннее напряжение, сдерживаемое в начале пьесы.

¹⁶ Все нотные примеры даны в современной нотации.

¹⁷ *Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois.* Paris: Ballard, 1671. P. 107–108.

мый смысловыми реле, слух в меньшей степени останавливается на небольших цезурах в развертывании поэтического выступления и охватывает его текст целиком¹⁸. Как правило, этому приему сопутствует смещение речевого акцента с долгого слога в конце одной группы слов на краткий слог, начинающий следующую группу, вызывая эффект «задержки смысла». Особым образом он передавался исполнителями вокальных партий *chansons à danser* и *danses chantées*, для которых композиторы иногда делали специальные пометы в нотном тексте (см. Пример 2).

The image shows a musical score for a piece titled 'Sarabanda' by C. de Brossard. It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in French. Above the vocal line, there are circled plus signs (+) indicating breath marks. Below the basso continuo line, there is figured bass notation. The lyrics are: 'Ai - mons./ ai mons./ c'est un plaisir/ ex - trê - me,/// Les au - tres soins// sont des Heu - reux/ qui plaît// quand il est temps/ de plai - re,/// C'est pour char - mer// qui sont soins/ su - per - flus:/// Qui fuit/ l'A - mour// quand il s'of - fre lui fait/ les ap - pas:/// Qui fuit/ l'A - mour// at - ti - re sa co - mê - me,/// Le cher - che a près// et ne le trou - ve plus:/// lè - re,/// Et c'est un dieu// qui ne par - do - ne pas:///'. The figured bass notation includes symbols like b, 6, 5b, b, #, 6#4#, 6, 6#, b, 6#, #, 6, #, b, 6, #, b, #, 6#4#, 6, 6#, b, 5b, b, 4, 3#.

Пример 2. С. де Броссар. Сарабанда (*IVe livre d'airs*, 1696)

В данном случае Себастьян де Броссар использовал специальный условный знак (латинскую букву *d*), отмечая моменты как взятия дыхания певцом, так и краткого «замирания» голоса¹⁹. Поместив *d* после четвертой и десятой

¹⁸ Значимость «смысловых реле» очевидна для исполнителей *chansons à danser* и *danses chantées*, а также для актеров барочного драматического театра, декламирующих текст в так называемом возвышенном стиле.

¹⁹ Сходным образом поступил Л'Аффийяр. В нотных текстах *danses chantées*, помещенных в трактате «Очень легкие принципы для правильного обучения музыке...» он использовал для обозначения момента взятия дыхания между фразами знак в виде маленькой буквы *s*, «немного сокращающий длительность предыдущей ноты и [требующий] исполнения ее слегка короче, чем ее обозначенная [в нотной записи] длительность, чтобы быть вынужденными [слегка] замедлить движение (мера, которая в равной степени необходима для хорошего пения в соответствии с размером и для правильного [верного, истинного] пения)...». Цит. по: [1, p. 8].

ноты каждой поэтической строки (или же после одиннадцатой — в случае женской рифмы), автор обозначил цезуры для взятия дыхания, обязательные для исполнения своей сарабанды. Используя *d* у четвертей с точкой, композитор подчеркнул моменты «задержки смысла», требующие от исполнителя дополнительного внимания — в частности, к окончаниям слов с озвучиваемым немой *e*. Такое *e* слышится как начало нового слова или ритмической группы. Возникает голосовое скольжение, служащее для передачи вкрадчивых, льстивых интонаций. Для вокальных сочинений в жанре сарабанды с их подчеркнuto страстным характером этот прием особенно типичен. Так, в стихах *Air sérieux en sarabande* Жан-Батиста Друара де Буссе встречаются довольно регулярно возникающие немые *e*, которые смягчают окончание каждого стиха (см. нотный пример 3).

Пример 3. Р. Друар де Буссе. *Air sérieux en sarabande* (*IIIe Recueil d'airs sérieux et à boire*, 1695), фрагмент

Коснемся способов проявления логического акцента в сарабандах французского барокко, который, наряду с долгими слогами, подчеркивает ключевые слова, а также определяет границы различных смысловых единиц высказывания и их соотношения. С этим видом акцента естественным образом координируется ритм стихов, создающий (наряду с размером) в поэзии ощущение гармонии²⁰. Следует подчеркнуть, что ритмическая организация поэтических текстов французских авторов достаточно сложна, поскольку, согласно наблюдениям Шарля Балли, сам «ритм французского языка более вну-

²⁰ Неслучайно современные исследователи, признавая особую важность ритмов во французской поэзии, придерживаются в ее изучении фонологического подхода. По мнению Екатерины Михайловны Белавиной, он более чем оправдан, поскольку «все, что касается интонации, темпа речи и реализации рисунка ударений между адресантом (автором, поэтом, писателем) и адресатом (читателем, слушателем, зрителем) проходит несколько преломлений» [11, с. 126].

тренний; он как бы таится в малозаметных формах, которые различает только очень чуткий слух; зато слушающим он доставляет истинное наслаждение» [10, р. 307]. Вместе с тем ритм — важнейший элемент музыкального высказывания, который «оживляет такт таким образом, что, совместно с гармонией, способствует лучшему ощущению движения <...>. Чтобы музыка получилась прекрасной, музыкальный ритм необходимо понимать внутри музыкального метра, который может пропеваться, подобно тому, как и стихи скандируются внутри метрической стопы»²¹.

В организации внутреннего эмоционального движения поэтических текстов *chansons à danser* и *danses chantées* интересно проявляют себя ритмические группы, которые в зависимости от числа входящих в них слогов могут обладать различными выразительными эффектами. Так, одно- и двухсложные группы производят впечатление сжатых и активных, трехсложные — спокойных и ровных. Более продолжительное число слогов в группе характерно для высказываний, произносимых в смущении либо беспокойстве. Наконец, ритмические группы из шести слогов, находящиеся в завершении высказывания, выражают наиболее сильную эмоцию.

В *air sérieux* Франсуа Куперена *Ou'on ne me dise plus...* шести- и семисложные ритмические группы в стихах последней строфы подчеркивают пылкий характер любовного признания и надежду на взаимное чувство:

J'aime Iris,
J'aime Iris en secret (6), et j'évitè sa presence (7),
Ce remede cruel accable ma raison,
Absente je la vois (6), á tous momens j'y pense (7),
Et cherchant á guerir je fuis ma guerison.

Подобно авторам стихов, композиторы *chansons à danser* и *danses chantées* создавали разнообразные внутритактовые ритмические структуры. Так, за счет диминуций они могли менять одну ритмическую стопу на другую²². Певцы же, чтобы подчеркнуть долгие слоги текста, обогащали ритмический рисунок мелодии различными приемами орнаментации²³. При этом разнообразные украшения не только выписывались в нотном тексте, но и импровизировались, что было в целом характерно для практики барокко²⁴.

Для отделения одной мысли от другой певцами и музыкантами-инструменталистами применялась агогика. Исполнители должны были де-

²¹ Scoppa A. Traité de la poésie italienne rapportée à la poésie française, dans lequel... on y découvre la source de l'harmonie des vers français, qui est l'accent prosodique, et la langue française y est garantie de toutes les imputations injustes faites par J.-J. Rousseau... Paris: Veuve Devaux, 1803. P. 193.

²² См. подробнее об этом: [3, с. 42–43].

²³ Их описание достаточно полно представлено в трактате Бертрана де Басийи «Искусство прекрасного пения» (*Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter...*).

²⁴ Техника вокальной импровизации в музыке барокко и ее особенности во французской традиции рассмотрены в работе Елены Валентиновны Кругловой [13].

лать ясные цезуры, но действовать при этом осторожно. Французский проповедник Джозеф Антуан Туссен Динуар (1716–1786) призывал певца «братъ дыхание быстро и незаметно — так, чтобы мысль не прерывалась до окончания высказывания; делая небольшие остановки в конце коротких фрагментов каждого элемента напева, чтобы придать четкость и ясность различным смыслам (*les divers sens*), избегать разрыва связи посредством слишком долгих пауз»²⁵. Пристальное внимание к мелким цезурам необходимо не только для вокальной, но и для инструментальной музыки. Так, по мнению французского скрипача К. Р. Брижона, исполнителю «нужно исследовать короткий промежуток времени между нотой, которая оканчивает фразу, и той, которая начинает следующую фразу, несмотря на то, что эта пауза вредит такту»²⁶.

Приведенные рекомендации позволяют заключить, что музыканты должны были тщательно выстраивать свою «речь», прибегая при ее «произнесении» к тонким темповым колебаниям. Поступая таким образом, они позиционировали себя как ораторы, поскольку любое художественное высказывание в эпоху барокко имело риторический посыл, непременно содержало патетический акцент. В поэтической декламации, отображаемой в *chansons à danser* и *danses chantées* прежде всего в вокальной партии, такой акцент предполагает выявление выразительных, постоянно меняющихся ритмов, создаваемых группами слов стихотворения. Певцу, называемому в эпоху барокко «гармоническим оратором», вторят участвующие в исполнении танцовщик и музыканты-инструменталисты²⁷. При этом в музыке и пении риторика предстает не только видимой, но и слышимой.

В танце же риторика исключительно визуальная. Однако по своему воздействию она не только не уступает риторике слышимой, но, с точки зрения современников барокко, превосходит ее. Аббат-иезуит Франсуа Помей, описывая в приложении к составленному им «Королевскому словарю» (1671) исполнение французской *sarabande tendre*, считает, что по сравнению с мимикой, телодвижениями и шагами танцовщика другие проявления выразительности — просто «ничто»²⁸.

²⁵ *Dinouart J.* L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur ... P. 104–105.

²⁶ *Brijon C. R.* Réflexions sur la musique, et sur la vraie manière de l'exécuter sur le violon. Paris: Chez auteur, 1763. Facsimile. Geneva: Minkoff, 1972. P. 17.

²⁷ Важная роль риторически преподносимого слова не только в вокальной, но и в инструментальной музыке подчеркивается в исследовании Мэри Кир, где рассматривается недавно обнаруженная Кристофом Руссе единственная сохранившаяся кантата, приписываемая Франсуа Куперену — «Ариадна, утешаемая Вакхом» (*Ariane consolée par Bacchus*) для камерного состава с басса континуо [14].

²⁸ *Pomey F.* Description d'une Sarabande dansée // *Pomey F.* Le Dictionnaire royal augmenté. Lyons: chez Antoine Molin, 1671. P. 22. Заметим, что здесь сарабанда — единственный танец, исполнение которого удостоилось в словаре подробного рассмотрения. В других публикациях автора настоящей статьи описание Помея специально анализировалось с позиций барочной риторики и эстетики хореографии *belle danse*. См. [15; 16].

Истоком такой выразительности была не только музыка, но и поэтические ритмы, под сильным влиянием которых находился стиль *belle danse*, что отразилось в определении искусства танца как «немой поэзии»²⁹. Во фрагменте описания Помея раскрывается мастерское владение исполнителем сарабанды темповой агогикой, чрезвычайно важной для поэтической декламации:

Иногда, попадая в такт настолько точно, насколько это только возможно, он (танцовщик) словно оставался неподвижным и наполовину наклонялся в сторону, приподняв одну ногу и держа ее на весу [аналогия фиксации долгих слогов. — Л. П.]; а потом, восполняя истекшую единицу времени другой, более стремительной, он словно летел — таким быстрым было его движение [аналогия перехода на короткие слоги. — Л. П.]³⁰.

Заметим также, что в своих наблюдениях Помей употребляет выражение «бурные ритмы» применительно к соотношению единиц танцевального и музыкального времени: «Подчас он [танцовщик. — Л. П.] пропускал полную единицу времени, застывая на месте как статуя, а потом — наоборот, был в своих движениях и бурных ритмах стремителен словно стрела, оказываясь в другом конце зала, прежде чем кто-то мог заметить его исчезновение»³¹.

В данном случае «бурные ритмы» танца и музыки (с ритмическим рисунком, предположительно содержащим контрастные музыкальные длительности) могут пониматься синонимично «страстным» поэтическим ритмам³².

Разумеется, что без участия в танце звучащего слова мы можем говорить только о косвенном действии таковых ритмов. Однако в *chansons à danser* и *danses chantées* оно обнаруживается достаточно явно и предполагает постижение художественного смысла через полагание словесного ряда, погружение в мир поэзии французского барокко. С другой стороны, при применении аналитического подхода, включающего специальное исследование различных элементов поэтического текста, их выразительных возможностей, обусловленных особенностями французского языка, возникают вопросы: не помешает ли тщательное выполнение закономерностей просодии и отображение различных элементов страстных ритмов выявлению оригинальности замысла создателей произведения — поэта, композитора, хореографа — и рождению собственной исполнительской интерпретации? Не заслонят ли детали целого?

²⁹ *Pure M. de. Idée des spectacles anciens et nouveaux.* Paris: Brunet, 1668. P. 230.

³⁰ *Pomey F. Description d'une Sarabande dansée...* P. 22.

³¹ *Ibid.*

³² Не подлежит сомнению, что исполнитель сарабанды, столь впечатливший автора «Королевского словаря», проявлял себя как истинный оратор, искусно владеющий различными способами общения с публикой и соответственно патетическим акцентом: «он посылал присутствующим нежные и страстные взгляды, а затем, казалось, устав быть любезным, он отводил взоры, как будто желая скрыть свое чувство, и порывистым движением словно отнимал дар, который прежде предлагал <...>. В продолжение всего танца он завоевывал столь же много сердец, сколь прельстил зрителей» См. *Pomey F. Description d'une Sarabande dansée...* P. 22.

Вряд ли есть необходимость стремиться отобразить каждую из названных деталей в пении, танце, игре на инструментах, дабы не попасть в число исполнителей, которые, по словам выдающегося интерпретатора старинной музыки Николауса Арнонкура, «хотя и знают музыкальную грамматику, но выполняют, будто склеротичные профессора лингвистики, что-то наподобие буквального перевода». «Однако, — замечает музыкант, — нельзя упрекать правила за то, что не удается их избежать», указывая тем самым на необходимость знания и соблюдения данных правил [17, с. 18]. Сходную мысль высказывал и Игорь Федорович Стравинский. В «Музыкальной поэтике» он приводит суждение Шарля Бодлера о том, что просодия и риторика в эпоху барокко, напротив, «помогали расцвету оригинальности», и продолжает: «Чем больше налагаешь на себя ограничений, тем больше освобождаешься от цепей, сковывающих дух»³³.

Список источников

1. Розанов И. В. Темпы танцев для пения в трактате Мишеля Л'Аффийяра (Париж, 1705) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. 2014. Вып. 2. С. 5–41.
2. Данишевская Я. А. Старинная французская сюита: сарабанда как вокально-инструментальный жанр // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: «Социально-гуманитарные науки». 2020. Т. 20. № 1. С. 72–78. <https://doi.org/10.14529/ssh200111>
3. Данишевская Я. А. Преломление законов просодии поэтических текстов *airs* в старинных танцах для клавира из французских сюит // Музыка. Искусство, наука, практика. 2020. № 1 (29). С. 38–49.
4. Зайцева Н. В. Полемика вокруг французского классицизма XVII века. Историография вопроса // Философия и культура. 2022. № 2. С. 101–114. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2022.2.37321>
5. Зайцева Н. В. Светский этикет и «искусство нравиться» во французской моралистической литературе XVII–XVIII веков // Genesis: исторические исследования. 2022. № 2. С. 65–75. <https://doi.org/10.25136/2409-868X.2022.2.34998>
6. Пылаева Л. Д. Терминологические соотношения музыкального, поэтического и хореографического синтаксиса в сценических танцах французского барокко // Материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки «Термины, категории и понятия в музыковедении», 2–5 октября 2019 г. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2021. С. 431–440.

³³ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1973. С. 41. Источник цитаты из Ш. Бодлера (*Baudelaire Ch. L'Art romantique*), заимствованной, в свою очередь, из «Искусства и схоластики» Ж. Маритена, приведен на с. 244 в издании: Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012.

7. *Распутина М. В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009.
8. *Безуглая Г. А.* Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. СПб., 2021.
9. *Пылаева Л. Д.* Музыка сценических танцев французских композиторов XVII — начала XVIII веков в контексте риторической эпохи: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2012.
10. *Pineau J.* Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse. Paris: Klincksieck, 1979.
11. *Белавина Е. М.* О ритме во французском языке: полемика литературоведов и лингвистов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 2–3. С. 124–126.
12. *Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: Иностранная литература, 1955.
13. *Круглова Е. В.* Об орнаментации и импровизации в вокальном исполнении эпохи барокко // *Philharmonika. International Music Journal*. 2022. № 6. С. 13–23. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.6.39508>
14. *Cyr M.* Ariane consolée par Bacchus and François Couperin's early writing for the viol // *Early Music*. 2020. Vol. 48, issue 3. P. 291–306. <https://doi.org/10.1093/em/caaa037>
15. *Пылаева Л. Д.* «Страстные ритмы» во французских *danses chantées* (к проблеме соотношения слова и музыки) // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 132–134.
16. *Пылаева Л. Д.* О понятии *danse de caractère* во французской музыке XVII — первой половины XVIII веков // Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы: сб. материалов Междунар. научной конф. К 80-летию УГК и 175-летию М. П. Мусоргского. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2015. С. 183–192.
17. *Арнокур Н.* Музыка барокко: путь к новому пониманию / пер. с нем. О. Коваля; под ред. А. Аширметовой. М.: Пальмира, 2019.

References

1. Rosanoff, I. V. (2014). The Tempos of Danses chantées in Michel L’Affillard’s Treatise (Paris, 1705). *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 4(2), 5–41. (In Russ.)
2. Danishevskaja, Y. A. (2020). Old French Suite: The Sarabande as Vocal & Instrumental Genre. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 20(1), 72–78. (In Russ.). <https://doi.org/10.14529/ssh200111>
3. Danishevskaya, Y. A. (2020). Refraction of the Laws of Prosody of the French Airs in Ancient Dances for Clavier. *Music. Art, Research, Practice*, 29(1), 38–49. (In Russ.).

4. Zaytseva, N. V. (2022). The Controversy Around the French Classicism of the 17th Century. Historiography of the Issue. *Filosofiya i kul'tura / Philosophy and Culture*, (2), 101–114. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2022.2.37321>

5. Zaytseva, N. V. (2022). Secular Etiquette and the 'Art of Liking' in French Moralistic Literature of the 17th – 18th Centuries. *Genesis: Istoricheskie issledovaniya / Genesis: Historical Research*, (2), 65–75. (In Russ.). <https://doi.org/10.25136/2409-868X.2022.2.34998>

6. Pylaeva, L. D. (2021). Terminological Relations of Musical, Poetic and Choreographic Syntax in Stage Dances of French Baroque. In *Terms, Concepts and Categories in Musicology. Proceedings of Fourth International Congress of the Society for Theory of Music*. Kazan, October 2–5, 2019, (pp. 431–440). Zhiganov Kazan State Conservatoire. (In Russ.)

7. Rasputina, M. V. (2009). *Stanovlenie klavirnogo stilya v muzyke yuzhnonemeckogo barokko [The Rise of the Clavier Style in the Music of the South German Baroque]*. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

8. Bezuglaya, G. A. (2021). *Muzykabaletav kontekstemuzykal'noj deyatel'nosti horeografov (konec XVI – pervaya tret' XX vv.) [Ballet Music in the Context of the Musical Activity of Choreographers (From the End of the 16th till the First Third of the 20th Century)]*. [Unpublished doctoral dissertation (Dr. Sci., Art Studies)]. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. (In Russ.).

9. Pylaeva, L. D. (2012). *Muzykascenicheskihtancevfrancuzskihkompozitorov XVII – nachala XVIII vekov v kontekste ritoricheskoy epohi [Music of Stage Dances of French Composers of the 17th and Early 18th Centuries in the Context of the Rhetorical Era]*. [Unpublished doctoral dissertation (Dr. Sci., Art Studies)]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

10. Pineau, J. (1979). *Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse*. Klincksieck.

11. Belavina, E. M. (2016). O ritme vo francuzskom yazyke: polemika literaturovedov i lingvistov [On Rhythm in the French Language: Polemics of Literary Scholars and Linguists]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk [Current Issues of the Humanities and Sciences]*, (2–3), 124–126. (In Russ.).

12. Bally, Ch. (1955). *Obshchaya lingvistika i voprosy francuzskogo yazyka [Linguistique générale et linguistique française]*. Inostrannaya literatura. (In Russ.).

13. Kruglova, E. V. (2022). On Ornamentation and Improvisation in Baroque Vocal Performance. *Philharmomika. International Music Journal*, (6), 13–23. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.6.39508>

14. Cyr, M. (2020). Ariane Consolée par Bacchus and François Couperin's Early Writing for the Viol. *Early Music*, 48(3), 291–306. <https://doi.org/10.1093/em/caaa037>

15. Pylaeva, L. D. "Passionate Rhythms" in French Danses Chantées (the Problem of Correlation of Words and Music). *Problemy Muzykal'noj Nauki / Music Scholarship*, 5(2), 132–134. (In Russ.)

16. Pylaeva, L. D. (2015). O ponyatii danse de caractère vo francuzskoj muzyke XVII — pervoj poloviny XVIII vekov [On the Concept of Danse de caractère in French Music of the 17th and first half of the 18th Centuries]. In *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 9. *Muzykal'naya nauka v nachale XXI veka: dostizheniya, problemy, perspektivy* [Musicology in the Early 21st Century: Achievements, Problems, Prospects]. Proceedings of the International Scientific Conference to the 80th Anniversary of the Urals Mussorgsky State Conservatoire and the 175th Anniversary of Modest Mussorgsky, (pp. 183–192). Urals Mussorgsky State Conservatoire. (In Russ.)

17. Harnoncourt, N. (2019). *Muzyka barokko: put' k novomu ponimaniyu* [Musik Als Klangrede. Wege zu einen neuen Musikverständnis. Essays und Vortrage], (A. Ashirmetova, Ed., transl. from German by O. Koval'). Palmira. (In Russ.).

Информация об авторе:

Пылаева Л. Д. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра культурологии, музыковедения и музыкального образования, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, Пермь, Российская Федерация

Information about the author:

Larisa D. Pylaeva — Dr. Sci (Art Studies), Professor, Cultural Studies, Musicology and Music Education Department, Perm State Humanitarian and Pedagogical University, Perm, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 12.05.2023;
одобрена после рецензирования 18.07.2023;
принята к публикации 28.07.2023.

The article was submitted 12.05.2023;
approved after reviewing 18.07.2023;
accepted for publication 28.07.2023.

=====*Technique of Musical Composition*=====

Original article

УДК 78.085.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-026-039>



Anton Webern and the Renaissance Tradition

Irina I. Snitkova

Munich, Germany,

irina.snitkova@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0009-9758-464X>



Abstract. The composers of the postwar avant-garde trend in music perceived Anton Webern’s music primarily as a brilliant expression of a break with tradition. Nonetheless, what was perceived upon first glance as a manifestation of innovatory radicalism, upon more careful examination revealed to a greater degree its obvious historical genesis. Entirely different ideas and values disclosed themselves beyond Webern’s serial precepts — a profound symbolism permeated with mysticism and elements of developed Medieval and Renaissance traditions of “parametric” musical thinking.

This article demonstrates in a thesis manner observations tracing out the lines of connection between the new elements of structural compositional logic of certain oeuvres by Webern and the traditional ideas of the polyphonic works by the Renaissance composers, primarily the “Great Flemish Masters,” the most sophisticated artists of counterpoint, giving special attention in their musical

The article was based on the materials of the report for the International Scholarly Online Conference ‘Academic Schools of Musicology in the 21st Century: Commemorating the 125th Anniversary of the Gnesin Russian Academy of Music’ on November 24–27, 2020 through the support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) project No. 20-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner

compositions to the architectonic organization of form, in whose music Webern experienced an indelibly profound interest during the course of his entire life. In the opinion of many researchers, certain aspects of Webern's music become more visible, if they become connected to his profound knowledge of and fondness for such composers from the Netherlands as Dufay, Josquin, Ockeghem, Isaac, etc.

The concept of tradition in the context of this article is not exhausted by the technological aspects of polyphony, but also presumes a mystical philosophical constituent connected with a particular system of symbolic encoding which plays a substantial role in both cases.

Keywords: Webern, the Renaissance tradition, the mensural principles, canon, numerical and graphic symbolism

For citation: Snitkova, I. I. (2023). Anton Webern and the Renaissance Tradition. *Contemporary Musicology*, (3), 26–39. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-026-039>

≡ *Техника музыкальной композиции* ≡

Научная статья

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-026-039>

Антон Веберн и традиция Ренессанса

Ирина Ивановна Сниткова

г. Мюнхен, Германия,

irina.snitkova@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0009-9758-464X>

Аннотация. Композиторами послевоенного авангарда музыка Антона Веберна воспринималась, прежде всего, как яркое выражение разрыва с традицией. Тем не менее то, что на первый взгляд воспринималось как проявление новаторского радикализма, при более внимательном рассмотрении все более и более обнаруживало свой очевидный исторический генезис. За сериальными установками Веберна проглядывали совсем иные идеи и ценности — проникнутый мистикой глубокий символизм и элементы развитой средневеково-ренессансной традиции «параметрического» музыкального мышления, предполагавшего определенную автономию синтаксиса и ритма по отношению к звуковысотной структуре горизонтали.

В статье тезисно представлены наблюдения, благодаря которым выявляется линия связи между новыми элементами композиционно-структурной логики некоторых опусов Веберна и традиционными идеями полифонической работы композиторов Ренессанса, прежде всего, «великих фламандцев» — искуснейших мастеров контрапункта, уделявших в своих сочинениях особое внимание организации архитектурной формы, — к музыке которых Веберн испытывал глубокий, непреходящий интерес на протяжении всей жизни. По мнению исследователей, некоторые аспекты музыки Веберна становятся намного яснее, если связать их с его глубокими знаниями и любовью к таким нидерландским композиторам, как Дюфай, Жоскен, Окегем, Изаак и др.

Понятие традиции в контексте статьи не исчерпывается исключительно технологическими аспектами полифонии, но подразумевает также мистико-философскую составляющую, связанную с определенной системой символического кодирования, играющего существеннейшую роль в обоих случаях.

Ключевые слова: Веберн, традиция Ренессанса, мензуральные принципы, канон, числовой и графический символизм

Для цитирования: Сниткова И. И. Антон Веберн и традиция Ренессанса // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 3. С. 26–39. (На англ. яз.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-026-039>

Anton Webern has remained one of the key figures for comprehending the nature and genesis of the postwar avant-garde trend in music. This is testified, among other places, in the materials of the international symposium *Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert: Neue Perspektiven*, published in 2019.¹ The intensive amount of research of the composer's legacy is demonstrated by the voluminous reference publication *Anton Webern: A Research and Information Guide*,² and also, among other materials, articles written in commemoration of the composer's 140th birthday [1, 6; 2],³ as well as many other relevant works.

It is noteworthy that the composers of the postwar avant-garde trend interpreted Webern's music primarily as a brilliant expression of a break with tradition. Nonetheless, what in the thick of polemics was perceived as a manifestation of innovative radicalism, upon more careful examination identified its deep historical roots to a greater degree. "The spirit induces me to speak of forms reincarnated in new bodies" — this idea from Ovid's *Metamorphoses* (Book 15) characterizes the nature of Webern's perspective of tradition [3].⁴ Completely different ideas and values showed through Webern's serial constructions — a complex symbolism and elements of developed Medieval and Renaissance traditions of "parametrical" musical thinking, which presumed a certain autonomy of rhythm from the horizontal pitch structure.

The article presents in a thesis manner a number of observations which reveal the line of connection between the new elements of the compositional-structural logic of some of Webern's oeuvres with traditional ideas of the contrapuntal works of the composers of the Renaissance era, first of all, the great Flemish masters — the ingenious masters of counterpoint, who placed special attention

¹ See Cavallotti, P., Obert S. & Schmusch, R. (Eds.). (2019). *Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert*. (Webern-Studien 4). Lafite. A symposium organized by Dr. Pietro Cavallotti took place on November 24–26, 2011 within the framework of the musicological seminar of the Basel University.

² See Hoskisson, D. (2017) *Anton Webern: A Research and Information Guide*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315770536>

³ It must be noted that in the works of Larisa Gerver [1] and Evgenia Chigareva [2] the question lies in analysis of the compositions examined in this article.

⁴ This thought defines the content of Laurence Earp's essay devoted to the parallels between Webern's musical works and the motet tradition from the era of Ars Nova.

to the architectonic organization of form in their works, — in whose music Webern maintained an indelible profound interest during the entire course of his life. According to Christian Mason, “certain aspects of Webern’s music become much clearer, if they are connected with his profound knowledge and love for the composers of the Netherlands.”⁵ The latter include Dufay, Ockeghem, Josquin, de la Rue, Obrecht and, first of all, *Heinrich Isaac*.

As it is known, the basic academic schooling was received by Webern not only during his studies with Arnold Schoenberg, but also at the University of Vienna in the class of Guido Adler, under whose guidance he wrote his dissertation about Isaac. This work served as a basis during the preparation for publication of Isaac’s chief creation — the monumental cycle *Choralis Constantinus* [*Chants for the Constance Cathedral*],⁶ which is defined by the researcher as the “*summa* of Netherlandish polyphony circa 1500.”⁷ This work presents a compilation of polyphonic liturgical chants (arrangements of graduals) composed for the cathedral of the city of Constance and timed to coincide with the annual calendar of church holidays.⁸

Among the list of research texts about *Choralis Constantinus* and of the influence of this cycle on Webern’s musical output, special attention is merited by the analytical articles of Christian Mason, Katheline Schiltz [4] and Maria Clara Peinado Pereira [5] devoted to the studies of diverse forms of the *canon* present in the Second Book of Isaac’s grandiose oeuvre and their analogies among Webern’s works. It was particularly this book saturated with ornate canonical structures which was chosen by Webern as the object of detailed scholarly research, which, according to the scholars, predetermined in a natural way his unalterable adherence to the form of the canon during the course of his entire compositional activities.

It is customary to describe the specific features of a number of serial canonic structures in Webern’s music exclusively as the manifestation of *pointillism*. And, indeed, the emergence of this particular phenomenon is closely connected with his name, however, this idea, just as the elements of *total serialization* in his late compositions, at times spanning all the dimensions of the musical texture, have a much deeper historical genesis.

Thus, in the medieval practice of arrangements of the *cantus prius factus* (when the text and, correspondingly, the syntax [the practice of the so-called “counter-texture”] could be arbitrarily estranged from the chorale melody, while any rhythm could be substituted into the succession of its pitches), the source melody in a new rhythmical-syntactic setting acquired an almost undiscernible musical appearance that was not

⁵ Mason Ch. (2005). *Anton Webern and the Influence of the Heinrich Isaac*, p. 2. Retrieved June 10, 2023, from https://www.bestmusicteacher.com/download/webern_isaac.pdf.

⁶ In the 32nd volume of *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* published in 1909 under the direction of Guido Adler, Webern carried out the work of scholarly editing the Second Book of this work.

⁷ Mason Ch. *Anton Webern and the Influence of the Heinrich Isaac*, p. 3.

⁸ Isaac was not able to complete this work in full, and the cycle was completed by his pupil Ludwig Senfl. The composition was published for the first time in 1555.

identical to itself. The situation of desynchronization of the mutual “contradiction” of the autonomous pitch and rhythmic sets in the isorhythmic structures of the motets frequently leads to a parametrical *rotation* of melodic elements. Such a system of coordination of various parameters of musical fabric is in many ways identical to the principles of serial composition of the second half of the 20th century, which also pronounces the structural autonomy of all the elements of sound.

This early music also makes active use of *pauses* in certain types of transformations of melodic structures. They not only partition the polyphonic lines in the technique of the French *hocket*, but also change the scalar-temporal structure of syntactic constructions in the answers to the subjects in certain types

of canons or in the rhythmical *taleis*. Such a practice may be observed in the polyphonic compositions from the time of Perotin (the *clausula Mors*) and up to Stravinsky (*Threni, Id est Lamntationes Jeremiae Prophetae*, reh. 360).

In Webern's oeuvre the described combinatoriality of parameters becomes a basis for a continuous metamorphosis of the serial row, while the technique of bringing in pauses in certain cases acquires a resemblance with the medieval and renaissance idea of the canon *cum pause*. Such a solution may be observed in the second movement of the *Cantata* opus 31, where the continuous serial melody in the part of the soloist (the *proposta*) generates a series of thematic answers carried out in the technique of *cum pause*. We may also consider a particular feature of this four-voice canon

II.

Sehr verhalten ♩ = ca 42

1 *Sehr verhalten* ♩ = ca 42

Example 1. A. Webern. *Cantata* op. 31, fragment of score

in inversion (2P + 2I) the untypical position of the thematic subject, which comes in *after* the first answer (ininversion) in the harp part (Example 1).

However, with the addition of the pauses, the scalar-temporal structure of the voices of this canon does not become subject to “extension” or any other type of deformation characteristic for the “classical” canons *cum pause*. The canon, consisting of the “light” trans-instrumental lines typical for Webern, works here, according to the composer’s conception, primarily, for the sake of development of the *timbral* parameter of the score, providing for the effects of pointillism and the idea of *Klangfarbenmelodie*⁹ intrinsic for the Second Viennese School [6].

In Webern’s compositions we can discover yet another set of principles derived from the compositional practice of the composers from the Netherlands, which base themselves on *numbers* upon the arrangement of the architectonic design of their masses. Such ideas include the well-defined observation of mathematical proportions in the correlation of the c.f. tones and the c.f. pauses in a number of cases. Not having composed in the genre of masses directly, Webern, nonetheless, perceives the constructive value of this principle and transplants it into some of his canons. In this case, we can examine examples from two crucial compositions from his musical output – the *Symphony* opus 21 (1928) and the *Second Cantata* opus 31 (1943).

Thus, in the exposition of the first movement of the *Symphony* the first subject and, correspondingly, its answer, consists of *tones* the combined duration of which is 26 “breves” and *pauses* of the combined duration of 13 “breves,” altogether comprising the proportion of 2:1.¹⁰ Another example of this kind is present in the sixth movement of the *Second Cantata*, wherein each of the voices of the four-voice canon in inversion is precisely doubled ‘pointwise’ by orchestral instruments and consists of 48 “breves” in the tones and 16 ‘breves’ in the pauses in the strict proportion of 3:1. The serial-contrapuntal plan of this movement is described in greater detail in Pereira’s article [5, pp. 32–33].

When preparing Isaac’s Second Book *Choralis Constantinus* for publication, Webern could not avoid encountering the scholarly problem of deciphering the mensural notation *individually, voice by voice* and bringing together all the polyphonic voices into one full score with a unified tempo and meter.¹¹

An undeniable testimony of Webern’s steadfast attention to this side of Renaissance polyphony is the formatting of the score of the sixth movement of the Cantata which replicates directly the mensural principles of the arrangement of the polyphonic text, a classical example of which is the double canon in the *Kyrie* from Ockeghem’s *Missa Prolationum* with the characteristic ‘dispersion’ of the measures in time (*Example 2*):

⁹ Webern’s *Klangfarbenmelodie* technique is examined in detail by Matthew Zeller on the examples of opus 10 and 11 [6].

¹⁰ Here and onwards we use for units of counting the ‘breves,’ i.e., the early type of half-notes, traditional for metrical measurement in Renaissance polyphonic composition.

¹¹ It was particularly this type of practice that Guido Adler maintained in the publication of the corresponding volume from the series *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.



Example 2. J. Ockeghem. *Missa Prolationum*, *Kyrie*, fragment of score

In Webern's score the *polymetry* demonstratively brought out to the forefront conceals the analogous idea of a quasi-mensural "apportionment" of the meter according to various voices and instruments (Example 3):



Example 3. A. Webern. *Cantata* op. 31, fragment of score

Here Webern turns to the "white" notation of the 'strict style' and likewise takes the traditional 'brevis' as the metrical unit. At the same time, he sets up in each voice a *retrograde* metrical structure in which three different 'mensurae' alternate in an irregular manner (2/2; 3/2 and 4/2), which completely cancels out the overall sensation of meter. The frequency of these shifts of meter and

the *retrograde* principle of their construction can be observed in the example of the tenor part of the chorus (Example 4):

Metric retrograde

Meter in breves	2	3	4	3	2	4	3	2	4	3	4	2	3	4	3	2	3
Number of measures	1	1	2	3	1	1	1	1	1	2	1	1	2	1	1	1	3

Example 4. A. Webern. *Cantata* op. 31, 6th movement

The systematic *displacement* of the measure divisions in the score increases by itself as the result of the rule itself of bringing out this four-voice canon — a 'delay' of each answer for 3 "breves."

Another idea, stemming from mensural notation, is realized in the second movement of the *Cantata*. Here, on the contrary, in all of the voices of the score

We have written before that the symbolic geometry of Webern's *Symphony* opus 21 finds its continuation in the peculiar "mystery of the number," in particular, — in the "perfect" proportion of 66:99, reflecting the 'mirror' proportion of the measures of the first and the second movements [9, p. 127].

Let us complement this idea with yet another interesting fact. The given proportion is also well-known in the symbolic tradition of the Renaissance. It is connected with the name of Mary and the plotline of the Annunciation: Archangel Gabriel's greeting *Ave Maria* which has become the famous prayer, symbolizes according to the rules of gematria¹⁴ with the numbers 66 and 99:

Ave	Maria	gratia	plena
<u>1+20+5</u>	<u>12+1+17+9+17+17+1+19+9+11</u>	<u>5+11+5+13+1</u>	
	<u>26</u>	<u>40 54</u>	<u>43</u>
	66	:	99

It is important to note that this proportion is placed, for example, at the basis of the correlation of the c.f.-tones and the c.f.-pauses, in Ockeghem's *Missa "Ecce ancilla Domini,"* as well as numerous other numerical correspondences in this mass. This fact is indicated by Henze in her research work [10, p. 193].

Ockeghem. Missa "Ecce ancilla Domini":

C.F.- Pausen		C.F.- Noten		
660	+	990	=	1650

The sum of these numbers — 165 — comprises the *number of rosary beads* in the *Rosary* dedicated to Mary¹⁵ (figure 1):



Figure 1

In addition to that, within the correlation of 66:99 there exists another proportion, which is concealed — 2:3, present, as has been stated before, in the second movement of Webern's Second Cantata and prevalent in the formal structures of various levels in a whole set of Renaissance and Baroque compositions (most notably, those of Ockeghem and Bach), also reflects 'Mary's number' — 5 (2+3).

It must be reminded that a well-known attribute of Mary is also a flower.¹⁶ Let us bring these facts into correlation with the serial schemes presented in our previous work [9], in particular, with the scheme of the first two groups of statements of the serial row in the exposition of the *Symphony's* first movement (*Example 5*):

¹⁴ Gematria in the ancient and medieval hermeneutical systems, this is one of the methods of concealing or discovering the 'hidden meaning' present beyond a number or a word. The gematria of a word is the sum of the numerical meanings of the letters comprising it.

¹⁵ Besides the traditional rosary beads, the *Rosary* is the name of the prayer read according to these beads.

¹⁶ In particular, the Madonna with a flower is the object of dedication of one of the most famous architectural monuments of the Italian Renaissance — the aforementioned Florentine cathedral Santa Maria del Fiore (1434).

Example 5. A. Webern. *Symphony* op. 21, Exposition

The flower in combination with the concealed name of Mary forms a single sign complex, which, in all likelihood, bears within it indications of symbolism extending back to the tradition of Rosicrucianism.

Such animage of the flower is a direct realization of Goethe's well-known idea of the "plant archetype" (*Urpflanze*). It is known that the ideas of Neoplatonism, which nourished the Renaissance era,¹⁷ found their continuation in Goethe's philosophy, and by means of it exerted a decisive impact on Webern's worldview and

¹⁷One of the most important centers of Neoplatonism and a source for the ideas of the Renaissance was the Florentine Plato Academy, established in 1462 by Marsilio Ficino (with the aid of Cosimo Medici).

directly on his creative process itself, which he mentioned on numerous occasions, including his lectures *Der Weg zur Neuen Musik*.

In continuation of the assumptions stated in my previous paper [9], during the process of the subsequent serial analysis of the *Symphony*, we have been able to discover within its structure a few more important esoteric symbols in their aggregate presenting this composition as a most complex *system of graphical cryptograms*, carried out in the Medieval and Renaissance style. But this is a separate subject for another article.

When characterizing Webern's "traditionalism," which acquires more and more weighty substantiations in continuously discovered new facts of his musical creativity, one cannot do otherwise than be supportive of Mason's precise formulation: "Webern was the sole representative of the *Second Viennese School* who overcame the frameworks of the late romantic aesthetics, and it seems that this occurred not from the modernist aspiration to forge the future, but because he looked back into the distant past of the Renaissance. And this was not nostalgia, but rather a feeling of closeness and a common aim..."¹⁸

References

1. Gerver, L. L. (2023). 'The Riddle' about the Centre in the Fifth Movement of Anton Webern's Cantata op. 31. *Contemporary Musicology*, (2), 95–115. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-095-115>
2. Chigareva, E. I. (2023). Password 'Webern': Remembering the Lessons of Alfred Schnittke. *Music Academy*, (2), 238–247. (In Russ.) <https://doi.org/10.34690/319>
3. Earp, L. (2020). 'The spirit moves me to speak of forms changed into new bodies': Anton Webern, Philippe de Vitry, and the Reception of the Ars Nova Motet. In T. Knighton & D. Skinner (Eds.), *Music and Instruments of the Middle Ages: Essays in Honour of Christopher Page* (pp. 271–304). Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781800101043.011>
4. Schiltz, K. (2010). "Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln!" Die Kanons in Isaacs *Choralis Constantinus II*. In U. Tadday (Ed.), *Musik-Konzepte. Neue Folge. 148/149. Heinrich Isaac* (pp. 120–134). Ed. Text + Kritik.
5. Pereira, M. C. P. (2017). *A influência de Heinrich Isaac em Anton Webern* [Unpublished Bachelor Thesis]. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes.
6. Zeller, M. (2022). Klangfarbenmelodie in 1911: Timbre's Functional Roles in Webern's Opp. 9 and 10. *Music Theory Online*, 28(1). <https://doi.org/10.30535/mt0.28.1.9>
7. Warren, Ch. (1973). Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet. *The Musical Quarterly*, 59(1), 92–105. <https://doi.org/10.1093/mq/LIX.1.92>
8. Zazulia, E. (2019). Out of Proportion: *Nuper rosarum flores* and the Danger of False Exceptionalism. *Journal of Musicology*, 36(2), 131–166. <https://doi.org/10.1525/jm.2019.36.2.131>

¹⁸Mason Ch. *Anton Webern and the influence of the Heinrich Isaac*, pp. 16–17.

9. Snitkova, I. I. (1998). Webern. Simfoniya op. 21: “liricheskaya” ili “simvolicheskaya” geometriya? [Webern. *Symphony* op. 21: “Lyrical” or “Symbolic” Geometry?]. In “*I svet vo t'me svetit.*” *O muzyke Antona Veberna. 1945–1995* [“*And the light shines in the darkness.*” *On the Music of Anton Webern. 1945–1995*]: *Scholarly Papers of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory* (Vol. 21, pp. 117–134). Moscow Conservatory Press.

10. Henze, M. (1968). *Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems*. Merseburger.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гервер Л. Л. «Загадка» о центре V части Кантаты op. 31 Антона Веберна // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 2. С. 95–115. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-095-115>

2. Чугарёва Е. И. Пароль «Webern»: вспоминая уроки Шнитке // Музыкальная академия. 2023. № 2. С. 238–247. <https://doi.org/10.34690/319>

3. Earp L. “The spirit moves me to speak of forms changed into new bodies”: Anton Webern, Philippe de Vitry, and the Reception of the Ars Nova Motet // *Music and Instruments of the Middle Ages: Essays in Honour of Christopher Page* / ed. by T. Knighton, D. Skinner. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2020. P. 271–304. <https://doi.org/10.1017/9781800101043.011>

4. Schiltz K. “Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln!” Die Kanons in Isaacs *Choralis Constantinus II* // *Musik-Konzepte. Neue Folge*. 148/149. Heinrich Isaac, hrsg. von Ulrich Tadday. München: Ed. Text + Kritik, 2010. P. 120–134.

5. Pereira M. C. P. A influência de Heinrich Isaac em Anton Webern. Bachelor Thesis. São Paul: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2017.

6. Zeller M. Klangfarbenmelodie in 1911: Timbre’s Functional Roles in Webern’s Opp. 9 and 10 // *Music Theory Online*. 2022. Vol. 28, number 1. <https://doi.org/10.30535/mt0.28.1.9>

7. Warren Ch. Brunelleschi’s Dome and Dufay’s Motet. In: *The Musical Quarterly*, 1973, vol. 59, no. 1, pp. 92–105. <https://doi.org/10.1093/mq/LIX.1.92>

8. Zazulia E. Out of Proportion: *Nuper rosarum flores* and the Danger of False Exceptionalism // *Journal of Musicology*. 2019. Vol. 36, issue 2. P. 131–166. <https://doi.org/10.1525/jm.2019.36.2.131>

9. Сниткова И. И. Веберн. Симфония op. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия? // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945 – 1995. Научные труды МГК им. Чайковского: сб. 21. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. С. 117–134.

10. Henze M. *Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems*. Berlin: Merseburger, 1968.

Information about the author:

Irina I. Snitkova — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Independent Researcher, Munich, Germany

Информация об авторе:

Сниткова И. И. — кандидат искусствоведения, доцент, независимый исследователь, Мюнхен, Германия

Статья поступила в редакцию 25.04.2023;
одобрена после рецензирования 07.06.2023;
принята к публикации 01.08.2023.

The article was submitted 25.04.2023;
approved after reviewing 07.06.2023;
accepted for publication 01.08.2023.

≡ Музыкальный театр: вопросы истории ≡

Научная статья

УДК 782.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-040-062>



**Рождение мифа о провале «Кармен»
Жоржа Бизе. По материалам французской
прессы 1875–1883 годов**



¹ Анна Валентиновна Булычёва



² Елена Артуровна Арутюнова

^{1, 2} Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация

¹anna.bulycheva@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1163-7344>

²r.z.w.g@bk.ru, <https://orcid.org/0009-0009-3009-5294>

Аннотация. Сценическая судьба последней оперы Жоржа Бизе «Кармен» давно обросла легендами. Долгое время в зарубежном и отечественном музыковедении считалось, что произведение было весьма холодно воспринято критиками, а премьера, состоявшаяся 3 марта 1875 года, провалилась. Анализ статей в периодических изданиях 1875 года выявляет ложность этого факта: отзывы на первую постановку «Кармен» были почти единодушно положительными, ни одной резко отрицательной рецензии напечатано не было. Чтобы разобраться в причине возникновения мифа о провале оперы, стоит обратиться к критическим статьям, опубликованным с момента первой постановки до возобновления «Кармен» в Комической Опере в 1883 году.

Девятнадцатый век стал временем расцвета французской прессы. Только в Париже насчитывалось более сотни газет и иллюстрированных журналов, около шестидесяти из которых откликнулись на премьеру «Кармен». Авторами рецензий выступали как крупные музыковеды, композиторы, литераторы, так и журналисты, чьи имена остались неизвестными. Практически каждая критическая статья рассматривает важные вопросы либретто, партитуры, исполнения и оформления. Из материалов прессы следует, что основные претензии после первой постановки были предъявлены выбранному сюжету и либретто, тогда как музыка получила весьма благосклонные оценки. После смерти Бизе в июне 1875 года опера находилась под пристальным вниманием публики, продолжала получать восторженные отзывы и вышла из репертуара «Опера-Комик» после двух успешных сезонов из-за требования обновить репертуар. В 1883 году «Кармен» вернулась на парижскую сцену признанным во всем мире шедевром, и именно в момент возобновления оперы стал складываться миф о провале премьеры. Эта легенда, созданная дирекцией Комической оперы для привлечения внимания, быстро распространилась и закрепилась в сознании публики и критики. Не последнюю роль в ее популяризации сыграл эффект подмены воспоминаний и сформировавшийся вокруг Бизе образ романтического художника, непризнанного гения, господствовавший в XIX веке.

Ключевые слова: Бизе, «Кармен», французская пресса, ложные воспоминания, «Опера-Комик»

Для цитирования: Бульчёва А. В., Арутюнова Е. А. Рождение мифа о провале «Кармен» Жоржа Бизе. По материалам французской прессы 1875–1883 годов // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 3. С. 40–62. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-040-062>

=====
History of Musical Theatre
=====

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-040-062>

**The Creation of the Myth about the Failure
of Georges Bizet's *Carmen*. Following the Materials
of the French Press of the Years 1875–1883**

¹Anna V. Bulycheva, ²Elena A. Arutyunova

^{1, 2} Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

¹anna.bulycheva@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1163-7344>

²r.z.w.g@bk.ru, <https://orcid.org/0009-0009-3009-5294>

Abstract. The stage fate of Georges Bizet's last opera *Carmen* has become surrounded by legends for a long time. For a long period of time in musicology in Russia and in other countries it was considered that the composition was received rather coldly by the critics, whereas the world premiere, which took place on March 3, 1875 resulted in a failure. An analysis of the articles published in the periodicals of 1875 reveals the erroneousness of this fact: the reviews of the first production of *Carmen* were almost unanimously positive, and not a single harshly negative review was published. In order to understand the reason for the origin of the myth about the opera's failure, it is worth examining the critical articles published from the moment of its first production up to the revival of *Carmen* at the Opéra-comique in 1883.

The nineteenth century became a time of flourishing of the French press. In Paris alone there were over a hundred newspapers and illustrated magazines, around sixty of which responded to the premiere of *Carmen*. Among the authors of the reviews there were both significant musicologists, composers and literati, as well as journalists whose names have remained unknown. Virtually every critical article examines important questions of the libretto, the score, the performance and the formatting. It follows from the materials of the press that after the first production the main criticism was expressed in regard to the chosen plotline and the libretto, while the music received quite favorable estimation. After Bizet's death in June 1875, the opera remained under the steadfast attention of the public, continued to receive exuberant reviews and was withdrawn from the repertoire of the Opéra-Comique

after two successful seasons due to the requirement of renewing the repertoire. In 1883 *Carmen* returned to the Paris scene as a masterpiece acknowledged throughout the world, and it was particularly at the moment of the opera's revival the myth began to form of the failure of its premiere. This legend, created by the directorate of the Opéra-comique for the sake of attracting the audiences' attention, was quickly disseminated and fixated itself into the consciousness of the public and the critics. Not least important was the role played in its popularization by the effect of substitution of reminiscences and the image formed around Bizet of a romantic artist and an unrecognized genius, which predominated in the 19th century.

Keywords: Bizet, *Carmen*, French press, false memories, Opéra-Comique

For citation: Bulycheva, A. V., Arutyunova, E. A. (2023). The Creation of the Myth about the Failure of Georges Bizet's *Carmen*. Following the Materials of the French Press of the Years 1875–1883. *Contemporary Musicology*, (3), 40–62. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-040-062>

Введение

Сценическая судьба последней оперы Жоржа Бизе «Кармен» давно обросла легендами. В отечественном музыковедении принято считать, что произведение было весьма холодно воспринято критиками, а премьера, состоявшаяся 3 марта 1875 года, провалилась: «Пресыщенные буржуа — обычные посетители лож и партера — нашли сюжет оперы скабрёзным, а музыку — слишком серьёзной и сложной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными»¹. Утверждение о провале многие годы поддерживали и зарубежные ученые, однако с середины двадцатого века вопрос о реакции на премьеру не считается столь очевидным. Уже в монографиях Мины Кёртис, Уинтона Дина, Сьюзен Макклари [1, pp. 335–336; 2, pp. 114–118; 3] приводятся выдержки из критических заметок, указывающие на неоднозначность восприятия «Кармен» современниками. Значительную роль сыграла деятельность американского музыковеда Лесли Райт. В своих работах она обращается к французской прессе второй половины XIX века: статьям о Бизе Гектора Берлиоза и Эрнеста Рейера в журнале *Journal des débats politiques et littéraires* [4, pp. 237–254] и парижским изданиям 1875 и 1883 годов. Анализируя «текст и подтекст» газетных публикаций, Райт делает вывод о наличии «критики со слабой похвалой» (*“Carmen” was damned with faint praise*) [5, p. 6], а не о резко негативных отзывах. Представленные материалы были впоследствии использованы в монографии Хью Макдо-

¹ Друскин М. С. История зарубежной музыки. СПб.: Композитор, 2002. Вып. 4. С. 426.

нальда (ее фрагмент также помещен в предисловие к изданным итальянским письмам и дневникам Бизе [6, pp. 13–23]). Вопреки существующему многообразию противоречивых мнений, исследователь склоняется к традиционной версии о провале «Кармен» «под натиском неприязни и непонимания» (*failed under the onslaught of hostility and incomprehension*) [7, p. 224]. В отечественном музыковедении на возникновение легенды о Бизе как о «“народно-демократическом” композиторе одной оперы» [8, p. 159] впервые обратила внимание Любовь Абрамовна Купец, посвятившая ряд работ развенчанию мифов о самом композиторе и о его произведениях [8; 9]. К вопросу о формировании мифа вокруг одного произведения также обратилась Нелли Фурман в книге «“Кармен” Бизе» [10, pp. 1–14].

В последние годы все больше исследователей творчества композитора, обращающихся к французской прессе последней трети XIX века, с уверенностью говорят если не о полном успехе «Кармен» при первой постановке, то об отсутствии явного ее краха. Ричард Лэнгэм Смит в книге «Открытая “Кармен” Бизе» подробно рассматривает реакцию критики на премьеру, привлекая аутентичные источники [11, pp. 245–274]. Выводы, полученные в результате этого исследования, также отражены в статьях сборника «Кармен за рубежом» (под редакцией Смита и Клэр Рауден): «Опера не провалилась, <...> но тем не менее вызвала споры» (*the opera was not a flop <...> but it was, nonetheless, controversial*) [12, p. 12].

Чтобы разобраться в том, что же действительно произошло 3 марта 1875 года, стоит обратиться к истокам, а именно к журнальным и газетным публикациям, размещенным на сайте Национальной библиотеки Франции.

Французская пресса — это сложная и разветвленная система многочисленных изданий. К середине девятнадцатого века только в одном Париже насчитывалось более сотни газет и иллюстрированных журналов, регулярно освещающих на своих страницах новости политики, финансов, культуры не только Франции, но и всего мира. В отсутствие иных средств массовой информации периодика была важнейшим инструментом влияния на умы публики, формировала и в то же время отражала мнение большинства. Девятнадцатый век стал временем расцвета французской публицистики. В качестве критиков в газетах выступали многие известные искусствоведы, историки, писатели, композиторы, в частности Берлиоз, Рейер, Жюль Массне.

В общей сложности на премьеру «Кармен» в 1875 году, смерть Бизе и возобновление оперы в 1883 году было напечатано более двухсот отзывов. Однако не все они имеют ценность и содержат важную информацию для исследования. За каждой из этих статей стоит конкретный человек, так или иначе рассматривающий новое сочинение через призму собственных эстетических установок. Авторами выступали как известные музыковеды, театральные деятели и литераторы, так и журналисты, чьи имена не сохранились в анналах истории.

Анализ опубликованных отзывов выявляет интересную картину: все они единодушно положительные, хотя и содержат некоторые оговорки, которые будут подробно рассмотрены в следующем разделе. Возникает вопрос появления легенды о провале, которая мало соотносится с действительным положением вещей. Возможным объяснением этого парадокса может служить психологический феномен подмены воспоминаний и влияние сложившегося в XIX веке образа романтического художника.

Для того чтобы составить полную картину событий, необходимо обратиться к истории создания оперы, ее восприятию после премьеры и сценической судьбе произведения до момента возобновления в «Опера-Комик» в 1883 году.

Создание «Кармен». Премьера. Критика

Бизе получил заказ на новую оперу от «Опера-Комик» в 1872 году. В письме Эдмону Галаберу от 17 июня 1872 года он пишет: «Комическая опера только что заказала мне трехактную оперу. Мельяк и Галеви напишут либретто. Оно будет веселым, но той веселостью, которая не мешает стилю»². Изначально премьера оперы предполагалась в ноябре–декабре 1874 года, но из-за финансовых трудностей театра репетиции откладывались, а первая постановка состоялась только 3 марта 1875 года.

Первое упоминание о «Кармен» в прессе относится к январю 1873 года. 4 января журнал *Le mémorial diplomatique*³ анонсирует будущую программу Комической оперы, сообщая о новом произведении г-на Бизе на либретто Мельяка и Галеви. 30 сентября 1873 года газета *Le messenger de Paris* публикует объявление: «В “Опера-Комик” идут репетиции сочинения г-на Бизе “Кармен”, две главных роли предназначены для г-на Лери и м-м Галли-Марье»⁴. Таким образом, к осени известны имена исполнителей главных ролей, хотя эта заметка выглядит несколько преждевременной: судя по письмам Бизе, ситуация с Селестин Галли-Марье находилась только на стадии переговоров, так как певица не входила в труппу «Опера-Комик» и вела активную гастрольную деятельность. Идея предложить ей выступить в «Кармен» возникла у Бизе после того, как намеченная исполнительница, Мари Роз, отказалась от роли, сославшись на «скабрзные черты характера» ее героини, которые она никак не могла бы позволить себе воплотить на сцене. Галли-Марье, напротив, с радостью приняла предложение композитора, но вела долгие переговоры с дирекцией театра по поводу гонорара и репетиций, столь долго откладывавшихся.

² Жорж Бизе. Письма / сост., перевод, вступ. статья и примеч. Г. Т. Филенко. М.: Музгиз, 1963. С. 321.

³ Chronique théâtrale // Le Mémorial diplomatique. 1873. No. 5. P. 79.

⁴ Théâtres // Le Messenger de Paris. 29.09.1873. P. 4.

С конца 1874 года упоминания о «Кармен» в различных изданиях становятся регулярными, а в декабре впервые озвучивается точная дата премьеры. Сам Бизе активно дорабатывает оперу, в частности, делает окончательную оркестровку, готовит партитуру и клавиш к публикации Антуаном Шуданом⁵, а также ведет переписку с Галли-Марье, многократно изменяя по ее требованию партию Кармен. Кроме того, композитор, очевидно, подвергался и определенному давлению со стороны дирекции «Опера-Комик». Положение театра было шаткое, имелись большие финансовые проблемы, поэтому нужно было сочинение, которое привлечет большое количество публики и обеспечит положительную реакцию в прессе. Провокационный сюжет «Кармен» вызывал у директора «Опера-Комик» Камиля дю Локля беспокойство, а провал «Джамиле» и «Арлезианки», в котором, однако, критика не усматривала вины Бизе, не вселял веры в силы композитора. Зажатый между финансовой пропастью и требованием публики к обновлению репертуара, дю Локль прежде всего заботился об успехе первой постановки с коммерческой точки зрения, вмешиваясь в процесс репетиций и создания партитуры⁶.

В конце февраля, перед самой премьерой, Бизе был награжден орденом Почетного легиона. Декрет, опубликованный 1 марта, неоднократно упоминался в прессе: «Вчера в “Опера-Комик” состоялась генеральная репетиция “Кармен”. День назад г-н Бизе получил свидетельство и знаки отличия ордена Почетного легиона», — говорилось в газете *La France* 3 марта 1875⁷.

На премьеру «Кармен» откликнулись практически все газеты и журналы, так или иначе связанные с искусством. Суждения о новом произведении были самыми разнообразными: от восторженных дифирамбов до весьма сдержанной иронии, но ни одного резко отрицательного отзыва напечатано не было. Каждый критик стремился на одном или двух газетных разворотах рассказать о творческом пути Бизе и его заслугах, пересказать новеллу Мери-Миме с собственными комментариями, сделать несколько ремарок по поводу музыки, певцов, декораторов, но действительно важными стали суждения о либретто, партитуре и исполнении.

Главное, что поразило общественность, — это выбор сюжета. На сцене «Опера-Комик» еще никогда не было представлено столь откровенного и провокационного произведения. В оценке первоисточника и либретто критики разделились. Большинство из них сошлись на том, что, при всей мрачности, Мельяк и Галеви сумели сделать неплохую адаптацию новеллы, хотя и весьма сглаженную по сравнению с оригиналом. Высказывалось и обратное мнение: этот сюжет вообще не подходит для оперной сцены, а либретто имеет множе-

⁵ Антуан Шудан — французский издатель середины XIX века. Первым напечатал оперу «Фауст» Ш. Гуно и «Кармен» Ж. Бизе.

⁶ В частности, он упрекает Бизе в чрезмерной сложности хоровых эпизодов и отвергает его просьбу об увеличении состава (из писем дю Локля Бизе).

⁷ *Nouvelles des théâtres // La France: politique, scientifique et littéraire*. 03.03.1875. P. 3.

ство недостатков. В качестве примера можно привести совершенно противоположные отзывы журналистов различных газет:

Г-да Анри Мельяк и Людовик Галеви, чьи новые достижения всегда приятны, продемонстрировали большое мастерство в переносе на сцену — и особенно на сцену, подобную сцене «Опера-Комик», — персонажей одной из самых волнующих новелл Проспера Мериме⁸.

Можно было бы выдвинуть несколько возражений против всего либретто; произведения несколько жесткого, которому недостает возвышенности и величия; ни один персонаж не вызывает какой-либо симпатии, большинство из них опустившиеся и униженные⁹.

«Кармен» в «Опера-Комик» — это очень смягченная, очень вычищенная обработка новеллы, которую читали все, кроме юных девушек¹⁰.

Что ж, авторы «Кармен» заимствовали у него персонажей, но, на мой взгляд, не нашли, как сделать их достаточно интересными. Недостаток этого либретто не в том, что оно плохо построено, напротив — в нем много таланта — а в том, что ни один из персонажей не интересен, некоторые роли, которые должны быть слишком важными, эскизны, а другие, наконец, слишком скабрёзного характера, особенно для сцены «Фавара»¹¹.

Музыкальная составляющая, хотя и имеет такое же многообразие в оценках, была более благожелательно воспринята критиками. Все они в целом положительно высказываются о новом сочинении и сходятся в том, что молодой автор добился значительных успехов, особо отмечая его искусство оркестровки:

Полная таланта и большой изысканности музыка г-на Бизе обладает сильной привлекательностью, которая захватывает и очаровывает¹².

Г-н Бизе — непревзойденный мастер искусства инструментовки, и никто лучше него не владеет секретом прекрасных гармоний и красивых тембровых сочетаний¹³.

Разногласия возникают в связи с двумя аспектами: мелодика и испанский колорит в произведении. Мастерство Бизе-мелодиста не нашло достаточного понимания. Многократно указывается на то, что в новой опере нет ярких мелодий, к которым так привыкли зрители «Опера-Комик», или же эти мотивы могли бы быть яснее:

Г-н Бизе не расточает быстро запоминающихся мелодий, но у него наука не вредит простоте и ясности¹⁴.

«Кармен» изобилует мелодиями; но они слишком часто имеют необычайно рыхлый рисунок¹⁵.

⁸ Petrus Théâtres // Journal pour tous. 1875. No. 22. P. 349.

⁹ De Senneville C. Les premières // La comédie. 1875. no. 4. P. 6.

¹⁰ Reyer E. Revue musicale // Journal des débats politiques et littéraires. 14.03.1875. P. 1.

¹¹ Pougin A. Semaine théâtrale et musicale // Le Ménestrel: journal de musique. 1875. no. 14. P. 106.

¹² De la Rounat [Rouvenat] C. Causerie Dramatique // Le XIXe Siècle. 1875. No. 1199. P. 1.

¹³ Reyer E. Revue musicale // Journal des débats politiques et littéraires, 14.03.1875. P. 1.

¹⁴ Abraham É. Théâtres // Le Petit journal. 1875. No. 4453. P. 3.

¹⁵ De la Rounat [Rouvenat] C. Causerie Dramatique // Le XIXe Siècle. 1875. No. 1199. P. 1.

Я упрекну г-на Бизе в том, что он не всегда хорошо владеет исключительными кантиленами; некоторые мотивы очень близки к вульгарности; правда, менее удачные раскрываются благодаря очарованию и изяществу аккомпанемента и благодаря очень изобретательному методу, с помощью которого они развиваются¹⁶.

Спор об испанском колорите в «Кармен», как показывают издания, был весьма оживленным. Встречаются разнообразные суждения о заимствованной теме «Хабанеры», подражании испанским ариям, введении кастаньет. Чаще всего звучат слова о сдержанности автора в применении средств, перерастающие в упрек о недостатке местного колорита в произведении:

Как общая музыка, если я осмелюсь так выразиться, она очаровательна; но ей часто не хватает своеобразия¹⁷.

Во втором акте мы видим танец с кастаньетами. В нескольких фрагментах г-н Бизе подражал испанским ариям. По-моему, это не придает ни малейшего местного колорита, так как болеро, польки, вальсы, кадрили помещают во все комические оперы, где бы ни происходило действие¹⁸.

Можно заметить, что ремарки, относящиеся к партитуре, имеют парадоксальный и субъективный характер, что проявляется в абсолютно противоположных высказываниях о важнейших составляющих: мелодике, аккомпанементе, характере. Подобные разночтения скорее всего вызваны большой оригинальностью музыки новой оперы, которую не все парижские критики смогли оценить с первого раза, однако целостная партитура произвела впечатление зрелого и талантливого произведения.

Ценность изданий того времени состоит и в том, что они дают представление о реакции публики на определенные фрагменты и номера произведения, а также рассуждают о достоинствах и недостатках исполнения, режиссуры и оформления.

Так, мы получаем информацию о том, что во время премьеры были бисированы «Хабанера» из первого акта и куплеты Тореадора из второго. Длительными аплодисментами в третьем действии были встречены «трио карт» и ария Микаэлы. Детский хор произвел должное впечатление на публику. Одобрение многих критиков заслужили дуэты Хозе и Кармен из второго акта и финала, как и весь финал в целом, ария Тореадора, Сегидилья Кармен из первого акта, квинтет и секстет контрабандистов из второго и третьего действий.

Спорными моментами партитуры стали хоровые сцены. Так, корреспондент журнала *Le Petit journal* Э. Абрахам относит хор работниц табачной фабрики из первого действия к наиболее выдающимся фрагментам произведения, а критик *Le Temps* Ж. Вебер говорит о посредственности этого номера. Подобные разногласия могут быть вызваны несовершенством исполнения.

¹⁶ Pougin A. Semaine théâtrale et musicale // Le Ménestrel: journal de musique. 1875. No. 14. P. 106.

¹⁷ De la Rounat [Rouvenat] C. Causerie Dramatique // Le XIXe Siècle. 1875. No. 1199. P. 1.

¹⁸ Weber J. Critique musicale // Le Temps. 1875. No. 5074. P. 1. Испанская тематика часто встречалась на балетной сцене, а также в камерной инструментальной и вокальной музыке.

Во многих изданиях отмечается низкий уровень подготовки хоров Комической оперы, например:

К сожалению, хоры далеки от того, чтобы создать совершенный ансамбль, они жалки, особенно женские партии, и г-н дю Локль, который, кажется, находится в процессе реформы, должен отправить на пенсию весь этот состав, эти люди имеют право отдыхать¹⁹.

Работа певцов рассматривалась в статьях с особой тщательностью. Большинство газет отдают должное вокальным данным и актерскому мастерству Галли-Марье. Фразы в духе «примечательное исполнение партии» или даже «триумф вечера» встречаются в каждой второй рецензии. На этом фоне резко выделяются немногие критические замечания, выдвинутые в адрес певицы: «Возможно, она слишком самодовольно выделила то, на что следовало бы только указать»²⁰. Тем не менее столько восторженных отзывов, помимо нее, получил только Буи в роли Эскамильо, но и он не избежал упреков: «Господин Буи мне кажется женственным в роли тореадора. Он поет очень хорошо, но играет ее немного блондинисто (*d'une façon un peu blonde*)»²¹.

Маргарита Шапюи в роли Микаэлы также получила положительную оценку, несмотря на скромные вокальные данные:

Мадмуазель Шапюи обладает очарованием и сокровенными эмоциями, подходящими для роли Микаэлы. Несмотря на тихий голос, она умеет придать музыкальной фразе свойственный ей акцент²².

Г-н Лери в роли Дона Хозе вызвал самую неоднозначную реакцию — от упреков в полном несоответствии роли до вполне положительных отзывов: «Господину Лери не хватает качеств, иногда широты и авторитета, необходимого персонажу, которого он призван играть»²³; «Для роли дон Хозе потребовался бы непревзойденный актер; как певец Лери добился успеха»²⁴.

Оркестр и постановка удостоились высокой оценки (на иллюстрации 1 изображены мизансцены из оперы, опубликованные на страницах журнала *La comédie*). Особо отмечалась красочность, аккуратность и уместность декораций и костюмов:

Постановка великолепная; я мог бы также выразить свою похвалу тоном, не опасаясь впасть в преувеличение; большинство костюмов были выполнены по эскизам известных художников; драгуны были одеты по рисункам Детая²⁵; что до декораций, они поражают богатством и вкусом. В частности, декорирование трактира — это своего рода шедевр. Теплый и яркий фон из олеандров, высаженных в землю, под которыми веселятся, курят и пьют солдаты и девушки; я не

¹⁹ Petrus Théâtres // Journal pour tous. 1875. No. 22. P. 349.

²⁰ Joncières V. Revue musicale // La Liberté. 08.03.1875. P. 2.

²¹ Pougin A. Semaine théâtrale et musicale // Le Ménestrel: journal de musique. 1875. No. 4. P. 106.

²² De Senneville C. Les premières // La comédie. 1875. No. 4. P. 6.

²³ Pougin A. Semaine théâtrale et musicale // Le Ménestrel: journal de musique. 1875. No. 4. P. 106.

²⁴ Abraham É. Théâtres // Le Petit journal. 1875. No. 4453. P. 3.

²⁵ Жан Батист Эдуард Детай (1848–1912) — французский академический художник и баталист.

могу передать, насколько они живописны, они привлекают и очаровывают глаз. Но замечательнее всего *la Plaza del Torros*²⁶, где проходит кадрилиа, выводящая тореадора на арену²⁷.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Иллюстрация 1. Мизансцены из «Кармен», опубликованные в журнале *La comédie* Les premières // *La comédie*. 1875. No. 4. P. 6

Итак, можно сделать вывод, что «Кармен» после первых представлений в целом была оценена положительно. Более того, это самое успешное произведение Бизе с точки зрения отзывов критики и одна из самых удачных на тот момент премьер, так как редко появление нового сочинения сопровождалось таким большим количеством хвалебных рецензий и полным отсутствием отрицательных.

Судьба «Кармен» после смерти Бизе

Внезапная смерть Бизе 3 июня 1875 года поразила общественность: один из самых обсуждаемых, в связи с премьерой нового сочинения и получением ордена Почетного легиона, деятелей французского искусства скоропостижно скончался в Буживале, куда отправился на летний отдых с семьей. Об этом трагическом событии стало известно утром 3 июня, а через несколько дней в газетах появились первые некрологи.

В связи со смертью Бизе вспоминали всё: вперемешку рассказывали истории о борьбе за Римскую премию, о первой опере «Доктор Миракль», о представлениях в «Опера-Комик», о концертах в консерватории, непременно о женитьбе на дочери Фроманталь Галеви и о последних произведениях

²⁶ Арена для корриды.

²⁷ De Senneville C. Les premières // *La comédie*. 1875. No. 4. P. 6.

— «Джамиле», «Арлезианке» и «Кармен», которая на тот момент прошла в «Опера-Комик» тридцать два раза. Во всех некрологах и заметках неизменно подчеркивался успех этой «лебединой песни»:

Некоторое время назад я сообщил в этой газете о новой комической опере, которая только что имела настоящий успех в зале Фавар: «Кармен» г-на Жоржа Бизе; я едва ли подозревал, что с разницей в четыре месяца мне придется петь *De profundis* вместо *Te Deum* и издавать некролог вместо победного бюллетеня²⁸.

Продолжение спектаклей «Кармен» было воспринято как последний триумф Бизе, дань уважения его таланту и почитателям. Однако к 1876 году парижская публика начала постепенно успокаиваться и терять интерес к опере. В газетах появляются призывы к обновлению репертуара французских театров:

В 1875 году Комическая опера (пожалуй, единственный серьезный музыкальный театр, существующий в стране и дающий представления на французском языке) поставила только одну новую оперу <...>: «Кармен» Жоржа Бизе. Знаете ли вы, сколько было поставлено новых опер в Италии? Пятьдесят семь!²⁹

После сезона 1876 года «Кармен» исчезла из репертуара Опера-Комик, но продолжила свое триумфальное шествие по зарубежным сценам.

Возвращение «Кармен» на сцену «Опера-Комик»

На сцену «Опера-Комик» «Кармен» вернулась в 1883 году. Нельзя сказать, что она была забыта парижской публикой за эти семь-восемь лет. Регулярно на афишах появляются объявления об исполнении отдельных номеров оперы, различных переложений и фантазий «на тему...» в концертах и бенефисах. Газеты освещают зарубежные постановки, реакцию зрителей и отзывы критиков. К восьмидесятым годам «Кармен» с большим успехом шла в театрах Италии, Германии, Австрии, Франции, Бельгии, Англии, Америки. Таким образом, на родную сцену опера возвращалась в качестве признанного шедевра: «Анонсировано повторение “Кармен”, этого чудесного произведения бедного Бизе, которому аплодировали на всех сценах Европы»³⁰.

Планы нового директора Комической оперы Леона Карвальо возобновить «Кармен» стали известны прессе с весны 1882, а в январе следующего года получили официальное подтверждение. Тогда же в периодике появляются важные уточнения: «Готовится возобновление “Кармен” со следующим составом: Дон Хозе, тенор Стефанн; тореадор, Тоскан; Кармен, м-ль Исаак; Микаэла, м-ль Мергюйе»³¹. Таким образом, в афише не указан ни один из участников премьеры 1875 года. Смена состава могла создать дополнитель-

²⁸ De Senneville C. Georges Bizet // La comédie. 1875. No. 17. P. 1.

²⁹ Chronique italienne // Bibliothèque universelle et Revue Suisse. 1886, T. LVI. P. 158–159.

³⁰ M. R. Critique dramatique et musicale // Le Passant. 1882. No. 14. P. 8.

³¹ Spectacles du Mardi 23 janvier // Journal officiel de la République française. 1883. No. 2. P. 403.

ные трудности и дать повод для сравнения постановок людьми, заставшими версию, созданную при жизни Бизе. Особенно остро стоял вопрос об исполнительнице главной роли. Галли-Марье стала эталоном этого непростого образа и в глазах парижской публики была единственной Кармен, так как играла роль с момента премьеры и до последнего спектакля 1876 года. Достаточно известная и в других ролях, после «Кармен» она снискала настоящую славу и продолжала ассоциироваться со своей героиней. Карвальо тем не менее отдал роль Адель Исаак, певице, входившей на тот момент в труппу Комической оперы и имевшей опыт исполнения этой партии в провинциальных театрах Франции и Бельгии.

Возобновление «Кармен» состоялось 22 апреля и вызвало ожесточенные споры. Количество откликов в несколько раз превышало число рецензий на первую постановку 1875 года. И публика, и критики за семь лет успели достаточно хорошо узнать сочинение, к тому же из-за его популярности появилось большое количество образцов для сравнения не только с точки зрения исполнения, но и преобразования³². Корреспондент газеты *L'Écho de Jarnac* назвал спектакль 1883 года «полууспешным», что весьма справедливо. Зрители были рады возвращению на сцену признанного шедевра, но не все смогли принять внесенные изменения³³. Мнения критиков разделились еще более кардинально, нежели на момент премьеры. Одни придерживались мнения, возникшего после смерти Бизе, о гениальности последнего творения композитора и были довольны новой постановкой: «Драма Кармен очень трогательна, а партитура не меньше; это в высшей степени примечательное произведение. Солисты, хор и оркестр имели успех»³⁴. Большинство же сходятся в том, что «Кармен» по праву приобрела статус шедевра, но новая интерпретация исказила истинный смысл и не отразила в полной мере достоинств партитуры:

В вечер возобновления «Кармен» с первых тактов раздавались бесконечные аплодисменты, выходы на бис, которые едва не превратили один спектакль в два. <...> Постепенно наступило охлаждение и последнее впечатление несколько уменьшило прежние восторги. Надо сказать по справедливости, что вина прежде всего лежит на исполнении. <...> Эта музыка, какой бы тонкой она ни была, нуждается в поддержке и придании ей истинного колорита. Это то, чего современные интерпретаторы не делают³⁵.

³² К этому моменту уже существовали различные вариации: оригинальная партитура с полностью разговорными диалогами, смешанная — полуразговорная-полуречитативная, полностью распетая. Кроме того, в каждом театре делались собственные вставки: например, балет в IV акте в Венской опере.

³³ В чем конкретно заключались эти самые «весьма значительные», по мнению дирекции и журналистов, изменения, понять весьма трудно. Ряд критиков указывают на «сглаживание» оперы, исключение из нее спорных, провокационных фрагментов, но либретто и партитура «Кармен» 1875 и 1883 годов идентичны. Вероятно, изменения коснулись исполнительского состава и, как следствие, характера исполнения, костюмов и декораций, а информация о правках либретто и партитуры либо ошибочна, либо дана специально для привлечения внимания.

³⁴ Chronique théâtrale // Le Mémorial diplomatique. 1883. No. 17. P. 268.

³⁵ Véron P. Théâtres // Le Charivari. 24.04.1883. P. 2.

Еще большие споры, чем вопрос об изменениях, вызвало исполнение. Особенно это коснулось образа Кармен. Мнения разделились от полного согласия с интерпретацией, созданной новой актрисой, до полного неприятия:

М-ль Исаак, чей явный неоспоримый талант находит свое совершенное выражение в роли Коппелии³⁶ в «Сказках Гофмана», создана для исполнения Кармен не больше, чем музыкальная шкатулка, не способная вызывать какие-либо эмоции. <...> М-ль Исаак размыла роль Кармен до такой степени, что она полностью исчезла³⁷.

Я был очень удивлен, услышав, что м-ль Исаак не подходит для этой роли. <...> м-ль Исаак смогла вложить в этот образ свои личные качества, а не те, которыми она не обладает. Талант и стиль м-ль Исаак безупречны. Голос, который, мы опасались, будет слишком тяжелым для этой роли, превосходен, обладает совершенной ровностью и невыразимым очарованием³⁸.

Несколько месяцев спустя Исаак покинула Комическую оперу, чтобы присоединиться к труппе Гранд-опера, а вакантное место по праву заняла счастливая соперница, Галли-Марье. Ее возвращение вызвало большую радость публики и критики (на *иллюстрации 2* изображена Галли-Марье после ее триумфального возвращения к роли Кармен):

«Опера-Комик» только что вернула нам ее, эту опытную певицу, эту искусную актрису, этого непревзойденного музыканта, сыгравшего так много ролей от Миньоны до Кармен. «Кармен» без Галли-Марье была телом без души. Своим восторженным приемом публика показала, что даже продолжительное отсутствие не сказалось на популярности фантастической примадонны³⁹.

Другим певцам уделялось гораздо меньше внимания, но оценка их ролей также не была единодушной: амплитуда отзывов колебалась от высказываний о неубедительных образах и слабых голосах до вполне приемлемой игры.

В 1883 году внимание критиков в основном сосредоточено на вопросах интерпретации и на осознании места «Кармен» во французской музыке. Ключевая мысль, высказанная после первой постановки, сохраняет свою актуальность: вызывающий сюжет, плохое либретто, но отличная музыка.

Именно в момент возобновления оперы в 1883 году начала складываться легенда о ее провале на премьере. Первые подобные «воспоминания» первоначально проскальзывают в отдельных статьях без конкретных ссылок⁴⁰:

³⁶ На самом деле в «Сказках Гофмана» Адель Исаак пела партии Стеллы, Олимпии, Джульетты и Антонии. Имя критик перепутал, скорее всего, с Коппелией — героиней балета Лео Делиба, которая, как и Олимпия в опере Оффенбаха, была механической куклой.

³⁷ Canesie J. Musique // Beaumarchais. 1883. No. 134. P. 3.

³⁸ Reyer E. Revue musicale // Journal des débats politiques et littéraires. 29.04.1883. P. 2.

³⁹ Levasnier G. Courrier théâtral // La Semaine illustrée. 1882. No. 1. P. 1246.

⁴⁰ Хотя обычно авторы газетных статей довольно часто ссылаются друг на друга при высказывании своих мнений, цитируют друг друга, сравнивают. В случае с «Кармен» утверждение о провале возникло внезапно, как установившийся факт, не нуждающийся в подтверждении, что странно наблюдать после положительных отзывов о премьере.

Бедный Бизе! Он умер через три месяца после первого представления «Кармен», и его сочинение не имело успеха⁴¹.

Его [дю Локля] обвинили в том, что он поставил произведение, безнравственное с точки зрения поэмы и безрассудное с точки зрения партитуры. <...> Что касается музыки, то на нее нападали только завистники, бездари или плуты. К сожалению, опера, оскорбленная и оклеветанная, выдержала около сорока постановок, после которых исчезла с афиш⁴².

Авторы этих статей относятся к той группе журналистов, которые после премьеры не давали однозначно положительную оценку новому сочинению Бизе, однако присоединялись к мнению своих коллег об успехе первой постановки. После возобновления они изменили свою точку зрения, начали писать о провале и были внезапно поддержаны другими крупными критиками, высказавшими схожие суждения. Чтобы осознать это парадоксальное явление, стоит обратиться к психологии, в частности к особенностям человеческой памяти.

Ложные воспоминания

Проблема восприятия и запоминания человеком информации имеет важное значение не только для психологии, педагогики, криминалистики, но и для музыкального искусства. Имея дело с отзывами критиков, приходится сталкиваться как с субъективным мнением, так и — особенно по прошествии времени — со множеством противоречивых воспоминаний. В этом можно убедиться на примере трансформации мифа о провале «Кармен». Из заметок критики следует, что премьера прошла успешно. Спектакль задержался в репертуаре «Опера-Комик» на два сезона, находясь под пристальным вниманием публики в том числе и из-за трагической ранней гибели автора. Затем «Кармен» покинула Париж, ее сценическая



Иллюстрация 2. А. Дусе. С. Галли-Марье в роли Кармен, 1884.

Источник: <https://artrenewal.org/artworks/henri-lucien-doucet/celestine-galli-marie-dans-le-rolle-titre-de-carmen-de-bizet/67370>
(accessed 14.09.2023)

⁴¹ Reyer E. Revue musicale // Journal des débats politiques et littéraires, 29.04.1883. P. 1.

⁴² Canesie J. Musique // Beaumarchais. 1883. No. 134. P. 3.

судьба прослеживается по постановкам в провинции и за рубежом. Очевидно, что за восемь лет впечатления о премьере поблекли.

Возобновление «Кармен» было риском для «Опера-Комик», поэтому для привлечения публики была проведена внушительная рекламная кампания, частью которой и стало формирование нового мифа. Успешность его внедрения и распространения может быть связана с особенностью человеческой памяти, в психологии называемой «ретроактивной интерференцией». Этот термин возник в конце XX века у зарубежных исследователей и был подробно описан Джулией Шоу и Элизабет Лофтус⁴³. Суть явления состоит в том, что при повторном возвращении к событиям прошлого воспоминания подвергаются трансформации и иногда заменяются на совершенно противоположные. Изменения могут быть связаны с внутренними процессами: смешение различной информации, приукрашивание событий в связи с неточностью их запоминания. Чаще всего на преобразование воспоминаний влияют внешние факторы, которыми могут стать в том числе и чьи-то рассказы, непредумышленно или намеренно выдуманные. Ложная информация смешивается в памяти с размытой картиной реальности, которая в итоге подвергается трансформации, а затем транслируется в искаженном виде. Ни сам человек, ни сторонние слушатели при этом уже не могут отличить ложные воспоминания от настоящих. Кроме того, не последнюю роль играет авторитет говорящего и влияние масс, его поддерживающих. Таким образом, для возникновения мифа достаточно было лишь нескольких слов авторитетного источника, которые многократно пересказывались, обрастая новыми подробностями.

В случае с «Кармен» инициатором создания легенды о провале, по всей видимости, была дирекция Комической оперы, стремящаяся обратить внимание публики на оперу и привлечь людей в зал. Дю Локля поддерживали некоторые критики и Людовик Галеви, либреттист оперы и родственник Бизе. В день тысячного спектакля «Кармен» в 1906 году он выступает со статьей в газете *Le théâtre*, где публикует свои воспоминания о премьере: «После закрытия занавеса в зале оставались только двое-трое верных друзей Бизе»⁴⁴. Таким образом, Галеви подчеркивает и усугубляет суждение о провале оперы, хотя ни одного упоминания о людях, покидающих зал, в газетах 1875 года не встречалось. Напротив, в них присутствовали лишь свидетельства успеха. Галеви и выбор новеллы Мериме в качестве основы оперы приписывает Бизе, хотя в письмах сам композитор об этом ни разу не упоминает. Между тем именно сюжет и либретто вызвали столь неоднозначную реакцию как на премьере, так и при возобновлении.

⁴³ Шоу Д. Ложная память. Почему нельзя доверять воспоминаниям. М.: КоЛибри, 2017; Лофтус Э. Память. Пронзительные откровения о том, как мы запоминаем и почему забываем. М.: КоЛибри, 2018.

⁴⁴ Halevy L. La millième représentation de Carmen // *Le Theatre*. 1905. P. 4.

Не нужно забывать о господствовавших в XIX и XX веках образах и идеологиях. Образ романтического художника, непринятого и непонятого его окружением, был одним из центральных в XIX веке. Творческий путь Бизе с его многочисленными перипетиями, трудностями, взлетами и падениями и его жизнь, трагически оборвавшаяся так рано, отлично подходили на эту роль.

В XX веке, особенно в отечественном музыковедении, преобладала другая тенденция: Бизе приобрел статус композитора-реалиста, обнажившего перед буржуазной избалованной публикой жизнь людей низших слоев общества, выведя их на сцену в качестве главных героев кровавой драмы. В этом случае сыграли свою роль, с одной стороны, недостаток информации о реальных отзывах на постановки, а с другой — идеологическое давление на авторов монографий.

Таким образом, при смешении измененных воспоминаний участников премьеры с господствующими образами эпохи возник и прочно закрепился в сознании людей миф о провале премьеры последнего сочинения Бизе.

Заключение

Со временем новые «воспоминания» о премьере все чаще стали заменять подлинные факты как на бумаге, так и в сознании публики. Провал «Кармен» в 1875 году становится непреложной истиной, обрастающей новыми подробностями. Так, постепенно вину за холодный прием оперы стали распространять не только на сюжет и либретто, но и на музыку Бизе. В качестве опровержения этой легенды стоит вспомнить, что за все время, пока «Кармен» входила в постоянный репертуар «Опера-Комик», не было напечатано ни одной статьи, в которой бы содержались прямые выпады против музыкальной составляющей оперы, а множественные и регулярные исполнения фрагментов в концертных залах Парижа не могут свидетельствовать о ее непопулярности среди жителей столицы. Вопрос о недовольстве публики тоже весьма спорен. Не представляется возможным в полной мере представить ситуацию, когда критики более чем шестидесяти парижских изданий обратили бы внимание на нестройно поющие голоса хора и неверное вступление литавр, но обошли стороной недовольство публики, покидающей зал во время спектакля.

Таким образом, можно сделать вывод о существовании ложного представления о реакции на премьеру «Кармен» Жоржа Бизе в современном музыковедении. Легенда о провале возникла спустя почти десять лет после первой постановки. Причиной послужили сложное финансовое положение французских театров, в частности «Опера-Комик», личные амбиции директоров, журналистов и причастных к созданию сочинения лиц, а также особые свойства человеческой памяти, позволившие мифу беспрепятственно переходить из одного источника в другой. Анализ сохранившихся статей свидетель-

ствуется о том, что музыка Бизе, оригинальная и новаторская для того времени, по достоинству была оценена и одобрена с первых спектаклей, а со временем «расслышана» зрителями и критиками по всему миру.

Приложение
Рецензия Эрнеста Рейера на премьеру «Кармен»⁴⁵

Музыкальное обозрение
[Revue musicale]

«Кармен» в «Опера-Комик» — это очень смягченная, очень вычищенная обработка новеллы, которую читали все, кроме юных девушек. Господа Мельяк и Галеви, перенеся на сцену, долгое время посвященную нравственным интригам, неизбежной развязкой которых является женитьба, тип, столь превосходно изображенный или выдуманый Проспером Мериме, ускользнули со всей легкостью своего ума от многих скабрёзных ситуаций. Они не могли, однако, замаскировать свою героиню до такой степени, чтобы ее никто не узнал, и если они не остановились перед довольно жестокой смертью Кармен, то только потому, что порок должен был быть наказан, не имея возможности вознаградить добродетель. В итоге, как показывают нам в театре «Фавар», цыганочка не совсем утратила ту пикантную рельефность, которую она имеет в романе и которая достаточно объясняет интеллигентному читателю страсть дон Хозе. В пьесе она играет с ножом и на кастаньетках, занимается контрабандой и прочим, как в романе; но, повторяю, потому что повторять очень полезно, все это очень умеренно, сильно смягчено, окутано дымкой много больше, например, чем если бы авторы сотрудничали с заурядным музыкантом и предназначали свою оперетту для театра «Буф» или «Варьете». Что ж! несмотря на это, все еще есть люди, которые не верят в нравственность «Кармен»; и репутация, которую до сих пор имел театр «Фавар» как убежище для самых пуританских семей, несколько пострадала. Впрочем, если хорошо поискать, то нетрудно обнаружить в репертуаре Комической оперы пьесы, не предназначенные исключительно для дам Сен-Сира. Но люди, у которых на все есть ответ, скажут мне, что эти пьесы лишь ненадолго появились в афише и что они почти забыты сегодня, а будут играть всегда и без опасности для самых невинных и самых робких «Белую даму», «Почтальона из Лонжюмо», «Фра-Дьяволо» и «Черное домино», особенно «Черное домино».

⁴⁵ Перевод авторов статьи. На русском языке публикуется впервые.

Из этого следует, что, чувствуя себя достаточно свободным, чтобы анализировать даже на страницах этой газеты либретто «Кармен», я также хотел бы поговорить о новелле Мериме. Те, кто ее не читал, прочтут, увидев пьесу, в этом нет сомнения, а те, кто уже знает, не пожалеют, узнав, как далеко смогли пройти, двигаясь по натянутому канату, два эквилибриста — господина Мельяк и Галеви.

Итак, в начале первого акта, когда звонит колокол табачной фабрики, появляется Кармен в окружении своих спутников и подходит к бригадиру Хозе, который чинит свой значок. «На ней была очень короткая красная юбка, позволявшая видеть белые шелковые чулки, довольно дырявые, и хорошенькие туфельки красного сафьяна, привязанные лентами огненного цвета. Она откинула мантилью, чтобы видны были плечи и большой букет акаций, заткнутый за край сорочки. В зубах у нее тоже был цветок акации, и она шла, поводя бедрами, как молодая кобылица кордовского завода. У меня на родине при виде женщины в таком наряде люди бы крестились. В Севилье же всякий отпускал ей какой-нибудь бойкий комплимент по поводу ее внешности; она каждому отвечала, строя глазки и подбочась, бесстыдная, как только может быть цыганка»⁴⁶.

Я хотел поговорить о либретто, и вот цитирую рассказ. Признаться, тем хуже, вернее, тем лучше, что сразу я даю портрет и Кармен, и мадам Галли-Марье.

Поддразнив сержанта, все еще занятого починкой своего значка на лацкане, Кармен бросает ему в лицо цветок кассии (так говорит Мериме), который она держала во рту, и бежит на фабрику, громко смеясь. Цветок кассии значит не больше розы; но — внимание! — главное знать, что, брошенный уверенной рукой, он был адресован бригадиру и что, попав ему меж глаз, она ранила в сердце.

Внезапно на фабрике слышится сильный шум, кумушки поднимают крик, а пост напротив берется за оружие, на всякий случай. Это Кармен после спора с одной из своих подруг вспорола ей лицо кончиком ножа. Ее арестовывают, и командир приказывает бригадиру Хозе связать ей руки и отвести в тюрьму. По дороге путы рвутся, и Кармен убегает.

Мы снова находим ее в следующем акте в трактире (*posada*, возможно, более испанского колорита), хозяин которого любит контрабанду и по этой причине, без сомнения, охраняется отрядом драгун. Это солдаты из первого акта, за исключением бедняги Хозе, приговоренного к месяцу в темнице за то, что позволил своей пленнице сбежать и лишился нашивок бригадира.

В нем пробуждается любовь к Кармен, а вместе с любовью и ревность. Дон Хозе вызывает своего лейтенанта на поединок и наносит ему колотую рану, для него это смертный приговор. Он способствовал побегу Кармен, та,

⁴⁶ Мериме П. Кармен / пер. М. Л. Лозинский, Е. А. Лопырева, А. Смирнов и др.; сопроводит. статья М. Чудаковой. М.: Время, 2019. С. 84.

в свою очередь, защищает его и назначает встречу в горах, где мы находим его в следующем акте среди отряда контрабандистов.

Я не должен упускать момента, чтобы сообщить вам, что у бригадира Дона Хозе, я собирался сказать капрала, есть соотечественница, которая часто рассказывает о его старухе-матери и играет для него роль ангела-хранителя. Увы! Бедное дитя, отважившееся присоединиться к своему жениху в диком ущелье, которое служит ему убежищем. Он находится там в довольно плохой компании, идущей в ущерб его нравственности и обращению. А в горах, как и в трактире, — новая сцена ревности и поединок на ножах.

Последний кавалер, отмеченный благосклонностью Кармен, — пикадор в новелле и тореадор в пьесе. И она покинула палатку дона Хозе, чтобы прийти и засвидетельствовать доблесть красавца Лукаса. Именно на площади, где расположен цирк, встречаются Хозе и Кармен, и после объяснения, не оставляющего сомнений в неверности цыганочки, она падает, пораженная ножом дона Хозе.

Развязка, рассказанная Мериме, гораздо поэтичнее:

«Мы были в пустынном ущелье...

— Так ты любишь Лукаса? — спросил я ее.

— Да, я его любила, как и тебя, одну минуту; быть может, меньше, чем тебя. Теперь я ничего больше не люблю и ненавижу себя за то, что любила тебя.

Я упал к ее ногам, я взял ее за руки, я орошал их слезами...

— В последний раз, — крикнул я, — останешься ты со мной?

— Нет! Нет! Нет! — сказала она, топая ногой, сняла с пальца кольцо, которое я ей подарил, и швырнула его в кусты.

Я ударил ее два раза. От второго удара она упала, не крикнув. Я как сейчас вижу ее большой черный глаз, уставившийся на меня; потом он помутнел и закрылся. Я целый час просидел над этим трупом, уничтоженный. Потом я вспомнил, как Кармен мне говорила не раз, что хотела бы быть похороненной в лесу. Я вырыл ей могилу ножом и опустил ее туда. Я долго искал ее кольцо и наконец нашел. Я положил его в могилу рядом с ней, вместе с маленьким крестиком. Может быть, этого не следовало делать. Затем я сел на коня, поскакал в Кордову и у первой же кордегардии назвал себя...»⁴⁷.

Можно подумать, что зрители Комической оперы не огорчатся, увидев, как наказали порок, тотчас же узрев меч правосудия, поднятый над головой убийцы; и, без сомнения, поэтому развязка происходит по соседству с цирком, где при первом же знаке занавес раздвинулся, чтобы пропустить почетную компанию алькадов и коррехидоров⁴⁸.

Господин Бизе после «Джамиле» стал размышлять о том, как трудно заставить публику оценить тонкости прекрасного, выдающегося произведения

⁴⁷ Там же. С. 210.

⁴⁸ Административные и судебные должности в городах и провинциях Испании.

с определенным поэтическим вкусом. И следуя этим размышлениям, он написал партитуру «Кармен». Эта очень короткая преамбула освобождает нас от малейшего сравнения между «Кармен» и «Джамиле».

В «Кармен» композитор едва ли мог обойтись без поиска испанского колорита. Ему помогли воспоминания. Это никоим образом не означает упрека в реминисценции или плагиате, что было бы совершенно неуместно по отношению к композитору, обладающему таким талантом и воображением, как г-н Бизе. Я только хочу сказать, что кастаньеты Кармен обязательно должны наводить на мысль о других кастаньетах, потому что не приходится ждать ни новых возможностей, ни новых эффектов от такого инструмента.

Песня первого акта с такой оригинальной хроматической фразой пришла прямо из Южной Америки; ее много поют в Гаване; будут много петь в Париже:

«Если ты не любишь меня, я люблю тебя;
Если я люблю тебя, берегись!»

Она действительно очаровательна, особенно с поддержкой изобретательного аккомпанемента оркестра. Г-н Бизе — непревзойденный мастер искусства инструментовки, и никто лучше него не владеет секретом прекрасных гармоний и красивых тембровых сочетаний. Я уже говорил это по поводу таких шедевров, как «Джамиле» и «Арлезианка». То же я могу снова сказать о «Кармен». Но почему, заставив Кармен петь как испанку, он не счел вполне естественным поручить ей арию из этой страны Богемии, уроженкой которой она является? Контраст был бы интересен, и г-ну Бизе не нужно было заимствовать цимбалы братьев Фаркаш, чтобы дать нам во всем их живописном аромате примеры тех странных мелодий, свойственных «дочерям Египта», что, по словам Листа, «могут вскружить головы, которые не волнуют даже позы соблазнительниц».

Должны ли мы теперь сделать подробный анализ партитуры Кармен? Я знаю, что читатель не слишком любит такого рода анализы, которые требуют использования технических терминов. Я предпочитаю обозначить фрагменты, которые особенно хорошо приняты публикой и поэтому должны быть наиболее успешными.

Хабанеру бисировали в первом акте; хор работниц фабрики очень красив, а в дуэте Кармен и дона Хозе есть несколько превосходных пассажей: послушайте внимательно этот восхитительный диалог кларнета и фагота из антракта и согласитесь со мной, что ария Эскамильо (это пикадор, для которого авторы не захотели сохранить слишком пасторальное имя Лукас), согласитесь со мной, что ее невозможно спеть лучше, чем это сделал г-н Буи. Добавим к итогам второго акта очень примечательный сценический дуэт и превосходно написанный небольшой квинтет. В третьем акте я выделю

ночной марш контрабандистов и арию Микаэлы (это невеста Дона Хозе). И, наконец, в следующем акте (он же последний) — марш пикадоров, уже звучавший во вступлении, ариетту в исполнении Эскамильо и грандиозную финальную сцену, в которой ослепительные фанфары цирка составляют такой поразительный драматический контраст со смертью Кармен. <...>

Эрнест Рейер

[E. Reyer]

Газета политических и литературных дебатов

[Journal des débats politiques et littéraires]

14.03.1875

Список литературы

1. Curtiss M. *Bizet and His World*. New York: Knopf, 1958.
2. Dean W. *Georges Bizet, His Life and Work*. London: J. M. Dent, 1965.
3. McClary S. *Georges Bizet, Carmen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
4. Wright L. Critical Allusion and Critical Assessment: Berlioz's and Reyer's Reviews of Bizet in the *Journal des débats* // *Nineteenth-Century Music Review*, 2022, vol. 19, special issue 2: French Criticism, pp. 237–254. <https://doi.org/10.1017/S1479409820000440>
5. Wright L. *Carmen: Dossier de presse parisienne (1875)*. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2001.
6. Macdonald H. *Bizet in Italy: Letters and Journals, 1857–1860*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2021. <https://doi.org/10.1017/9781800100596>
7. Macdonald H. *Bizet*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014.
8. Кунец Л. А. Жорж Бизе в отечественной музыкальной историографии 1930-х — 1980-х гг. // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2009. №1. С. 156–160.
9. Кунец Л. А. «Кармен» Жоржа Бизе и культурные мифы XX века // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 2. С. 44–59.
10. Furman N. *Georges Bizet's Carmen*. New York: Oxford University Press, 2020. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190059149.001.0001>
11. Smith R. L. *Bizet's Carmen Uncovered*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2021. DOI: 10.1017/9781787449213
12. Smith R. L., Rowden C. *Carmen Abroad: Bizet's Opera on the Global Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781108674515>

References

1. Curtiss, M. (1958). *Bizet and His World*. Knopf.
2. Dean, W. (1965). *Georges Bizet, His Life and Work*. J. M. Dent.
3. McClary, S. (1992). *Georges Bizet, Carmen*. Cambridge University Press.
4. Wright, L. (2022). Critical Allusion and Critical Assessment: Berlioz's and Reyer's Reviews of Bizet in the *Journal des débats*. *Nineteenth-*

Century Music Review, 19(2), special issue: *French Criticism*, 237–254.
<https://doi.org/10.1017/S1479409820000440>

5. Wright, L. (2001). *Carmen: Dossier de presse parisienne (1875)*. Musik-Edition Lucie Galland.

6. Macdonald, H. (2021). *Bizet in Italy: Letters and Journals, 1857–1860*. Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781800100596>

7. Macdonald, H. (2014). *Bizet*. Oxford University Press.

8. Kupets, L. A. (2009). Georges Bizet in Russian Musical Historiography of 1930s–1980s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 4(1), 156–160.

9. Kupets, L. A. (2013). *Carmen* by Georges Bizet and Cultural Myths of the Twentieth Century. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho / Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (2), 44–59.

10. Furman, N. (2020). *Georges Bizet's Carmen*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190059149.001.0001>

11. Smith, R. L. (2021). *Bizet's Carmen Uncovered*. Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781787449213>

12. Smith, R. L., Rowden, C. (2020). *Carmen Abroad: Bizet's Opera on the Global Stage*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108674515>

Информация об авторах:

1 Булычева А. В. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Российская Федерация

2 Арутюнова Е. А. — студентка 4 курса, Научно-композиторский факультет, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Российская Федерация

Information about the authors:

1 Anna V. Bulychyova — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Western European Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

2 Elena A. Arutyunova — Fourth Year Student, Faculty of Science and Composition, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 31.03.2023;
одобрена после рецензирования 23.08.2023;
принята к публикации 25.08.2023.

The article was submitted 31.03.2023;
approved after reviewing 23.08.2023;
accepted for publication 25.08.2023.

Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура

Научная статья

УДК 782.91

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-063-081>



Прометей танцующий: Бетховен и балет

Лариса Валентиновна Кириллина

Московская государственная консерватория имени

П. И. Чайковского,

Государственный институт искусствознания,

г. Москва, Российская Федерация,

larissa_kir@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>



Аннотация. Музыка Бетховена часто звучит в балетных постановках XX века и начала XXI века. Но единственный полномасштабный балет «Творения Прометея» (1801) остается не слишком популярным. Между тем это произведение стало важным в творческой судьбе обоих создателей, балетмейстера Сальваторе Вигано и Бетховена.

«Прометеевская» линия в творчестве Бетховена и Вигано развивалась и после премьеры 1801 года. Целый ряд произведений Бетховена 1801–1804 годов объединен так называемой «прометеевской темой» (цитатой из финального контрданса балета). Вигано, не удовлетворившись венским «Прометеем», поставил в 1813 году в Милане расширенную версию балета. В этом спектакле стало возможным акцентировать моменты, завуалированные в венской версии: аналогии между образами Прометея и Христа. Будучи хорошим музыкантом, Вигано использовал в своих миланских балетах, помимо «Прометея», фрагменты новых произведений Бетховена. Их творческие поиски шли параллельно, хотя Бетховен больше никогда не обращался к жанру балета.

Великолепная симфоническая партитура «Творения Прометея» зажила своей жизнью. Сам балет в XIX и XX веке ставился редко. Однако в XXI столетии интерес к нему возрос. В статье разбираются некоторые современные постановки балета Бетховена. Так, Франческа Харпер предложила прочтение произведения средствами современного балета (2005, Нью-Йорк). В аутентичной манере поставила «Творения Прометея» Хелена Казарова в 2016 году (Чехия, театр в замке Вальтице). Другое решение — очень аскетическое и символическое — осуществил Аттила Эгерхази, поставивший балет в 2017 году силами Танцевального центра Пражской консерватории. Наконец, в 2021 в Болонье хореограф Моника Миньюкки создала спектакль по «Творениям Прометея», очень мало похожий на традиционный балет и решенный в основном средствами пантомимы. Все эти опыты показывают, что единственный балет Бетховена — отнюдь не музейное достояние прошлого. Он может стать органической частью современного музыкального театра.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, балет, «Творения Прометея», Сальваторе Вигано

Для цитирования: Кириллина Л. В. Прометей танцующий: Бетховен и балет // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 3. С. 63–81. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-063-081>

Musical Theater:
Librettistics, Scenography and Directing

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-063-081>

The Dancing Prometheus: Beethoven and Ballet

Larissa V. Kirillina

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia,

larissa_kir@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

Abstract. Beethoven's music has frequently appeared in ballet productions in the 20th and early 21st centuries. However, his only full-scale ballet, *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801), remains outside of the theatrical mainstream. Meanwhile, this work was important for both of its creators: the great choreographer Salvatore Viganò and Beethoven.

The 'Promethean' line in Beethoven's and Viganò's legacy continued after the ballet's premiere in 1801. A number of Beethoven's works from 1801–1804 are united by the so-called 'Promethean theme' (the quotation or reminiscence from the final counterdance of the ballet). Viganò, not satisfied with the Vienna production of *Prometheus* of 1801, staged an expanded version of the ballet in Milan in 1813. In that performance, it became possible to accentuate the moments covert in the Vienna version: the striking analogies between the images of Prometheus and Christ. Being a good musician, Viganò used fragments of Beethoven's other new works, besides *Prometheus*, in his ballets in Milan. Their artistic quests ran parallel to each other, although Beethoven never turned to the genre of the ballet afterwards.

The magnificent orchestral score of *Die Geschöpfe des Prometheus* has taken on a life of its own. The ballet in its 1801 version was rarely staged during the 19th and the 20th centuries. However, there has been a revival of interest in it in the 21st century. In recent years, a number of stage incarnations of Beethoven's ballet have appeared, in which the plot has undergone various transformations. Francesca Harper proposed a reading of the work by means of contemporary dance (2005, New York). At the same time, Helena Kazarova staged *Die Geschöpfe des Prometheus* in an authentic manner in 2016 (Czech Republic, Valtice Castle Theater). Another solution – a very ascetic and symbolist one – was proposed by Attila Egerhazy, who staged the ballet in 2017 by means of the Dance Center of the Prague Conservatory.

Finally, in 2021 in Bologna, choreographer Monica Miniucchi created a performance based on *Die Geschöpfe des Prometheus* bearing very little resemblance to a traditional ballet, performed mainly by means of pantomime. All these endeavors show that Beethoven's sole ballet is by no means a museum legacy of the past. It has the ability of becoming an organic part of contemporary musical theater.

Keywords: Ludwig van Beethoven, ballet, *Die Geschöpfe des Prometheus*, Salvatore Viganò

For citation: Kirillina, L. V. (2023). The Dancing Prometheus: Beethoven and Ballet. *Contemporary Musicology*, (3), 63–81. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-063-081>

Введение. Музыка Бетховена для балета

Музыка Бетховена довольно часто звучит в балетных постановках XX и XXI веков. Идея станцевать симфонию Бетховена возникла еще в 1920-х годах в связи с новыми веяниями в хореографическом искусстве. Ярчайший тому пример — танцсимфония «Величие мироздания» Федора Васильевича Лопухова на музыку Четвертой симфонии (1922–1923); между 1986 и 2003 годами появилось несколько современных реконструкций этого спектакля [1, с. 151]. Неоднократно ставились балеты на музыку Седьмой симфонии, которую еще Рихард Вагнер образно назвал «апофеозом танца», и Девятой (Морис Бежар, 1964). Основания для хореографического воплощения, безусловно, содержатся в самой музыке Бетховена и всех композиторов его времени: она часто основана на танцевальных ритмах, четко структурирована системой повторений и тематических арок, содержит яркие образы и драматические контрасты.

Однако единственная полномасштабная балетная партитура Бетховена, «Творения Прометея» ор. 43 (1801), привлекает хореографов редко, невзирая на свои выдающиеся музыкальные достоинства. Впрочем, и при жизни композитора это произведение пользовалось не столь громким успехом, на который рассчитывал автор. Широкую известность получила прежде всего динамичная увертюра, часто исполнявшаяся в концертах вне театральных представлений.

«Творения Прометея» Бетховена–Вигано

История появления балета хорошо известна, но заслуживает упоминания в связи с интересующей нас темой. Балет в культуре XVIII — начала XIX века считался творением прежде всего балетмейстера; музыка могла быть сборной или принадлежать композитору не первого ряда. В данном случае перед нами два равноправных соавтора: чрезвычайно популярный и блистательно одаренный танцовщик, хореограф и композитор Сальваторе Вигано (1769–1821) и его гениальный сверстник Людвиг ван Бетховен (1770–1827).

Как явствует из ряда источников, балет «Творения Прометея» задумывался как преподношение императрице Марии Терезе Бурбон-Неаполитанской (1772–1807), второй супруге императора Франца I. Она обладала талантом к музыке, превосходно пела, покровительствовала композиторам, в том числе молодому Бетховену, посвятившему ей свой Септет ор. 20. Хотя Бетховен не входил в круг музыкантов, приближенных ко двору, его карьера в Вене могла бы сложиться более благоприятно, если бы не ранняя смерть императрицы. По-видимому, именно Мария Тереза пожелала, чтобы музыку к балету Вигано заказали Бетховену [2, р. 249–250]. Первый биограф Вигано, Карло Ристори, имевший доступ к архиву хореографа, прямо утверждал, что балет создавался «в честь императрицы Марии Терезы, питавшей большую любовь к музыке» [ibid., р. 249].

Для Бетховена балет «Творения Прометея», по сути, стал первым его крупным сценическим произведением (юношеский «Рыцарский балет», сочиненный в Бонне в 1790 году, представлял собой танцевальную сюиту в восьми частях и предназначался не для театральной сцены, а для придворного костюмированного бала). В 1801 году композитор создал вдохновенную симфоническую партитуру, полную музыкальных красот, в то же время скрупулезно следуя сценарному плану Вигано и его ремаркам. Собственно, только по ним мы сейчас можем судить о некоторых подробностях сюжета «Творений Прометея», поскольку оригинальное либретто не сохранилось.

Наибольший интерес представляет пантомимический эпизод, в котором Прометей, создавший первых людей из глины, оживляет их и постепенно с ужасом понимает, что его творения крайне несовершенны. Как заметил Натан Львович Фишман, «ремарки раскрывают содержание музыки буквально с синхронной точностью» [3, с. 50]. Их перевод на русский язык сделал Аркадий Иосифович Климовицкий; процитируем лишь фрагмент:

Прометей страшится утратить мужество, скорбь овладевает им. Он идет к творениям, берет их за руки и сам ведет по сцене. Он объясняет им, что они — его соз-

дания, что они должны быть благодарны ему и послушны, целует и ласкает их, они же, бесчувственные, лишь иногда совершенно безразлично покачивают головами и беспорядочно взмахивают руками¹.

Далее, как мы знаем из общего плана балета, Прометей приводит свои ущербные творения на Парнас, где приобщает к миру искусства и высоких чувств. Для того чтобы люди стали людьми, Прометею приходится пережить смерть от удара кинжала музы трагедии, Мельпомены, и воскрешение волей древнейшего бога природы — Пана. Лишь после этого Прометей, боги, музы и люди объединяются в радостном общем танце.

Рубеж XVIII и XIX века — эпоха классицизма, перерастающего в пышный ампи́р. Античный антураж господствует и в архитектуре, и в оформлении интерьеров, и в моде, и во всех видах искусства, где персонажи из греческой и римской истории и мифологии регулярно появляются в живописи, скульптуре, театре (особенно, в опере, см. иллюстрацию 1).

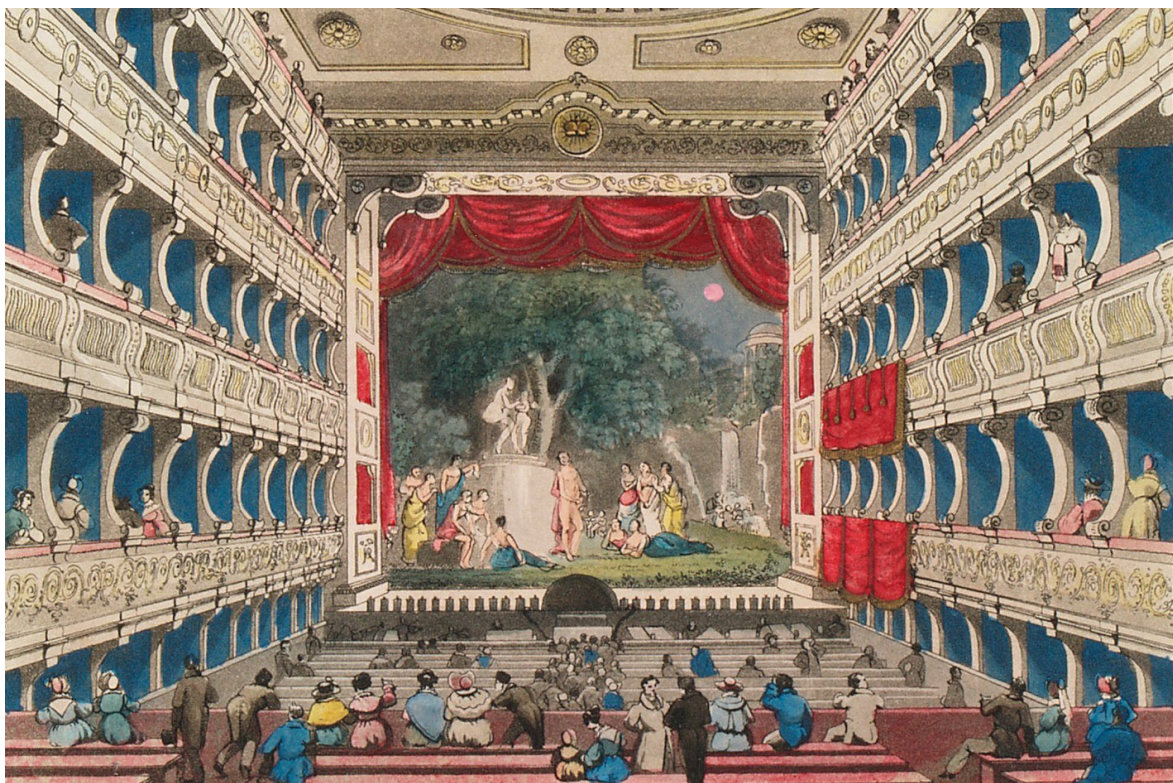


Иллюстрация 1. Вена, Бургтеатр. Спектакль с античным аллегорическим сюжетом. Раскрашенная гравюра ок. 1825 по рисунку Э. или Й. Гурка.
КНМ-Museumsverband²

¹ Климовицкий А. И. Балет Бетховена «Творения Прометея» // Бетховен Л. Творения Прометея: балет [клавир]. Л.: Музыка, 1988. С. 3.

² Источник иллюстрации: <https://www.theatermuseum.at/en/onlinesammlung/detail/752811/?offset=39&lv=list> (дата обращения: 30.08.2023).

Однако в балете Бетховена и Вигано (или Вигано и Бетховена) декоративная оболочка аллегории таила в себе глубокое содержание, почти никем тогда, по сути, не понятое и не расшифрованное.

Премьера состоялась 28 марта 1801 года в венском придворном Бургтеатре на бенефисном вечере прима-балерины Марии Казентини (см. иллюстрацию 2). В первом отделении исполнялась небольшая комическая опера Иоганна Шенка «Деревенский цирюльник», во втором — «Творения Прометея».

Показательно, что главные танцовщики придворной труппы, Сальваторе Вигано и Мария Казентини, взяли на себя роли «творений», предполагавшие постепенное преобразование неуклюжих гомункулусов в прекрасную пару первых людей, созданных по божественному образу и подобию. Роль же Прометея досталась танцовщику Филиппо Чезари.



Иллюстрация 2. Афиша премьеры балета «Творения Прометея», 1801.
Австрийская национальная библиотека³

³ Источник иллюстрации: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18010328&zoo m=33> (дата обращения: 30.08.2023).

Заслуживают внимания и варианты названий и жанровых обозначений балета. В театральной афише они даны по-немецки: *Die Geschöpfe des Prometheus. Ein heroisch-allegorisches Ballett* («Творения Прометея. Героико-аллегорический балет»). Термин «героический» применительно к операм и балетам XVIII века обычно означал лишь присутствие на сцене героев античной мифологии, а вовсе не драматический сюжет, связанный с идеей подвига и самопожертвования, но в данном случае Вигано и Бетховен привнесли в это слово новый смысл. В итальянской изначальной версии название балета звучало как «Люди Прометея» (или «Человечество Прометея»): *Gli uomini di Prometeo*. Таков же был и немецкий вариант в газетном объявлении: *Die Menschen des Prometheus*. В авторской партитуре (хранится в Австрийской национальной библиотеке, доступна онлайн, см. иллюстрацию 3) фигурируют сразу оба названия: на титульном листе — немецкое «Творения Прометея», а внутри рукописи, после окончания увертюры — итальянское «Люди Прометея». При этом жанр произведения обозначен как «серьезный балет» (*ballo serio*).



Иллюстрация 3. Титульный лист балета Бетховена
в Австрийской национальной библиотеке, шифр Mus.Hs.16142⁴

⁴ Источник иллюстрации: https://search.onb.ac.at/permalink/f/sb7jht/ONB_alma21298284670003338
(дата обращения: 30.08.2023).

Оба соавтора, Вигано и Бетховен, придавали этому балету отнюдь не проходное значение, и сюжеты, связанные с «прометеевской» идеей, развивались в их последующем творчестве.

Существует обширная музыковедческая литература о перевоплощениях музыкальной темы финального контрданса из балета «Творения Прометея» в произведениях Бетховена 1802–1804 годов. Некоторые примеры лежат на поверхности — эта тема использована в Пятнадцати вариациях с фугой ор. 35, а затем стала основой финала Третьей (Героической) симфонии. О связи философской идеи балета (самопожертвование героя во имя блага человечества) с концепцией Героической симфонии писали, в частности, Фишман [3, с. 46–55] и Константин Флорос⁵. По мысли Флороса, нити от «Творений Прометея» тянутся не только к Героической симфонии, но и к Седьмой, которую он образно именуется «второй Героической» [4, р. 8]. Очертания «прометеевской» темы обнаруживаются также в некоторых эпизодах оратории «Христос на Масличной горе», и эта связь вряд ли совсем случайна. Как писала Елена Васильевна Вязкова, «и Прометей-богоборец, защитник людей, и Христос, и Герой Третьей симфонии трактуются Бетховеном как герои одного плана» [5, с. 28].

Большой «Прометей» Вигано

Христологическая трактовка образа Прометея явственно проступила и в творчестве Вигано. В 1813 году он поставил в Милане, в театре Ла Скала, новую версию своего балета, которая в истории балетного искусства получила название «большой “Прометей”» (см. *иллюстрацию 4*). Сюжет здесь был прописан гораздо подробнее, чем в венском варианте. Люди, созданные Прометеем, получили имена (Эона и Лино), а событийный ряд приобрел поистине библейский размах, включая картину архаической дикости первобытного человечества, ожесточенную схватку за дарованное Прометеем яблоко — символ познания добра и зла, бунт Прометея против Зевса, похищение божественного огня и низвержение мятежного титана на Землю и, наконец, скорбное шествие закованного Прометея на кавказскую вершину, что, несомненно, вызывало ассоциации с шествием Христа на Голгофу. Сценарий этого балета подробно изложен в классической монографии Веры Михайловны Красовской⁶, однако благодаря оцифровке доступно и оригинальное либретто Вигано, изданное в 1813 году и несколько раз переиздававшееся.

Идея воспитания и духовного преобразования человечества также воплотилась в этой версии гораздо более разносторонне, чем в венском спектакле 1801 года, где создания Прометея приобретали истинную разумность

⁵ Floros C. Beethovens Eroica und Prometheus-Musik: Sujet-Studien. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978.

⁶ Красовская В. Н. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 235–237.

и гуманность при помощи музыки и танца. В балете 1813 года среди аллегорических персонажей присутствовали также Земледелие, Архитектура, Живопись, Геометрия, Навигация, Литература, Математика, Астрономия и География⁷ — эти роли предназначались танцовщицам. Присутствовали и девять муз, и три грации, и «моральные добродетели»: Добродетель, Мужество, Благоразумие, Справедливость, Религия, Согласие, Милосердие и Умеренность⁸.

При таком разрастании замысла Вигано не мог обойтись музыкой довольно компактного балета Бетховена. Он добавил в партитуру большого «Прометей» фрагменты из произведений Гайдна и Моцарта, а кое-что написал сам.

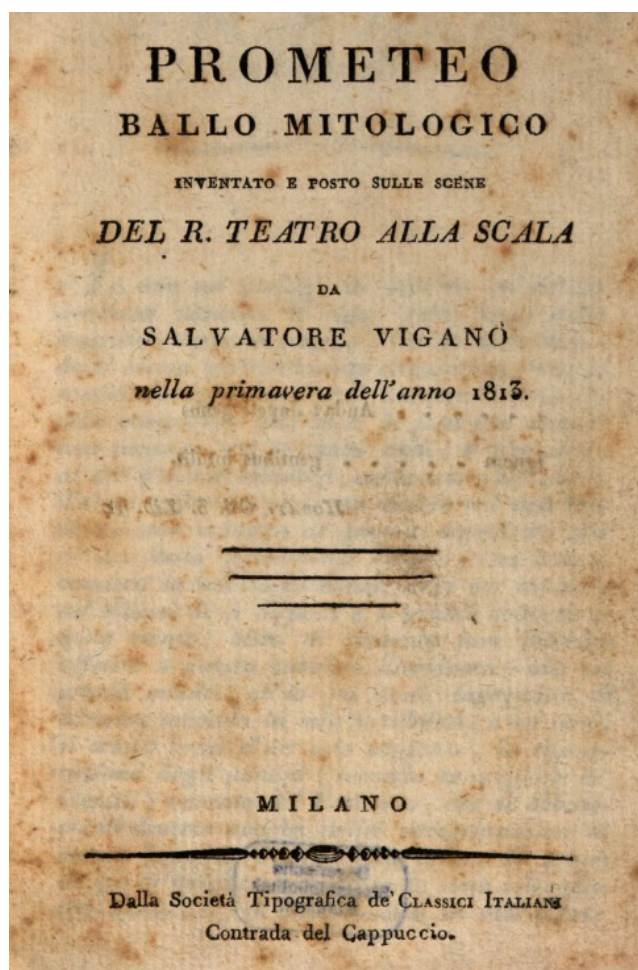


Иллюстрация 4. С. Вигано. Первое издание либретто «Прометей» в миланской версии 1813 года

Источник иллюстрации:

https://books.google.ru/books/about/Prometeo.html?id=qZREAAAACAAJ&redir_esc=y
(дата обращения: 30.08.2023).

«Весталка» (1818) [6, с. 127]. Этот факт показывает, что Вигано, находясь в Италии, следил за творчеством композитора и получал из Вены ноты его

Напомним, что Вигано был племянником и учеником выдающегося композитора Луиджи Боккерины (1743–1805) и хорошо разбирался в композиции. Творческий метод Вигано как музыканта-драматурга отнюдь не сводился к механической компиляции подходящих фрагментов; хореограф стремился к непрерывности драматического развития, искусно сочетая замкнутые номера с быстро сменяющимися друг друга краткими эпизодами, порой соединяя их связками собственного сочинения (см. исследование Галины Александровны Безуглой [6, с. 119–128]). Вигано был отнюдь не единственным хореографом XIX века, имевшим хорошее музыкальное образование и композиторское дарование, однако, по мнению специалистов, его музыка отличалась высоким художественным уровнем [7, с. 12–13].

Музыка Бетховена появлялась и в других миланских балетах Вигано, помимо «Прометей». Фрагмент песни Клерхен из музыки к трагедии Гёте «Эгмонт» (венский спектакль 1810 года) процитирован в балете Вигано

⁷ Viganò S. Prometeo: Ballo Mitologico. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1813. P. 6.

⁸ Ibid. P. 7.

новых произведений, в том числе театральных. Правда, ни в печатных либретто балетов Вигано, ни в афишах, ни в изданиях популярных номеров из этих сочинений не приводились имена композиторов, музыка которых использовалась хореографом.

Возможно, подчиненное положение композитора в балете изначально не устраивало Бетховена, который после «Творений Прометея» больше не писал собственно балетной музыки, хотя танцы продолжал сочинять весьма охотно, в том числе прикладные, под которые его современники с удовольствием танцевали.

Так или иначе, «Творения Прометея» в венской версии 1801 года — отнюдь не рядовое явление в истории хореографического искусства и в истории музыки: это одна из первых балетных партитур, в которой ставились и решались очень сложные и серьезные художественные и идейные задачи.

Однако в эпоху романтизма сама тематика «Творений Прометея» уже не воспринималась как актуальная. «Большой Прометей» Вигано содержал гораздо больше драматических контрастов и зрелищных эффектов, чем венская философская аллегория о возможности превращения с помощью искусства бездумных, бесчувственных и безымянных симулякров в истинных детей мудрого и милосердного Бога. Для романтического балета непременно требовалась лирическая любовная линия, которая в «Творениях Прометея» 1801 года совершенно отсутствовала. Развязка же, как мы знаем по «Сильфиде» и «Жизели», вполне могла быть печальной и трагической.

Все это может объяснить отсутствие постановок «Творений Прометея» на балетной сцене XIX — начала XX века, при том, что музыка Бетховена оставалась в концертном репертуаре, но только, как правило, без сценического воплощения. Однако «Прометей» Вигано в миланской редакции, напротив, был весьма популярен в Италии: после невероятно успешного сезона 1813 года он был поставлен в Милане в 1844 году с измененной хореографией, а параллельно, между 1813 и 1823 годами, в Италии ставились другие балеты, связанные с фигурой Прометея, в том числе комические и развлекательные, созданные Луиджи Беллотти и Троило Малипьеро [8, p. 46–61].

Возрождение «Прометея»

В XX веке вернулся интерес к античным сюжетам, истолкованным на новый лад. Постоянными стали постановки «Орфея и Эвридики» Глюка, внимание композиторов, драматургов и режиссеров начали привлекать ранее не очень популярные в опере и балете сюжеты самых мрачных античных трагедий: «Царь Эдип» (опера-оратория Игоря Федоровича Стравинского и опера Джордже Энеску), «Орестея» (опера Сергея Ивановича Танеева, музыка Дариуса Мийо к театральной постановке тетралогии Эсхила).

И, наряду с постановками балетов на симфоническую музыку Бетховена, с конца 1920-х годов делались попытки возродить «Творения Прометея», переложив старинную аллегория на иной хореографический язык.

Большую роль в этом процессе сыграли хореографы и танцовщики, так или иначе связанные с труппой «Русский балет» Сергея Павловича Дягилева. Именно здесь сложился новый язык балетного искусства XX века и новое понимание поэтики балета, способной вместить практически любое содержание — и абстрактное, и символическое, и этнографическое, и мифологическое.

В 1929 году в Парижской Опере решили поставить «Творения Прометея». Первоначально предполагалось, что хореографом будет Джордж Баланчин, который действительно составил сценарный план и пригласил на главную роль своего друга, бывшего танцовщика-премьера труппы Дягилева, Сержа (Сергея) Лифаря. Однако Баланчин тяжело заболел пневмонией и был вынужден лечиться в Швейцарии, а балет по его указаниям поставил Лифарь. В спектакле, помимо Лифаря, были заняты ведущие артисты — Сюзанн Лорсиа, Серж Перетти, Иветт Шовире. Главным действующим лицом стал Прометей. Судя по фотографиям Лифаря в этой роли, тиражированным в виде открыток (см. иллюстрацию 5), образ титана мыслился вне стилизаций под античность — он был строгим, графичным и весьма современным. К сожалению, никаких видеозаписей этого балета не сохранилось, хотя он имел большой успех.

Дважды обращался к балету Бетховена выдающийся хореограф венгерского происхождения Аурел фон Миллосс (1906–1988). В 1933 году он поставил «Творения Прометея» в Аугсбурге, а в 1940-м — в Риме. Римский спектакль шел в 1940–1941 и в 1943–1944 годах.

Прометеевский сюжет и традиция, связанная с хореодрамами Вигано, постоянно занимали Миллосса, который считал себя продолжателем дела великого итальянца. Он вдумчиво штудировал материалы венской постановки 1801 года, написал о ней две статьи, однако в своей версии вовсе не занимался буквальной исторической реконструкцией, а свободно развивал идеи Вигано. О подходе хореографа можно

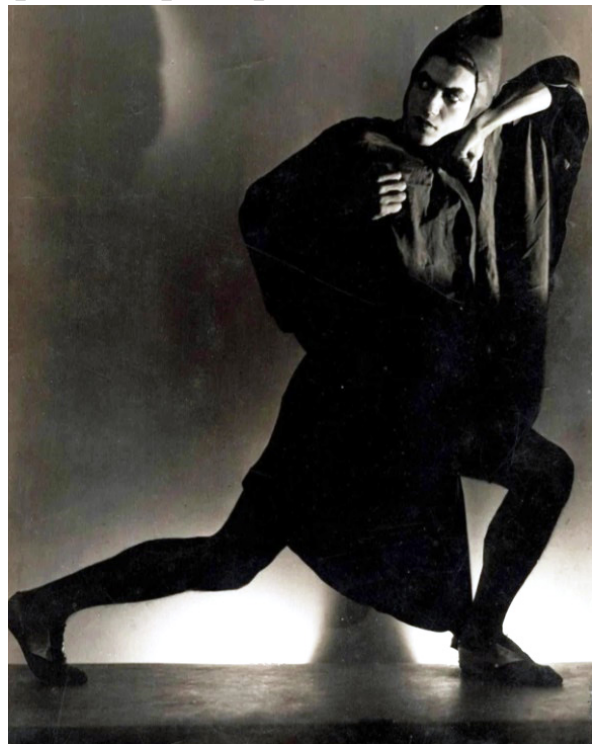


Иллюстрация 5. Серж Лифарь в роли Прометея. Открытка 1929 года

Источник иллюстрации: <https://www.mutualart.com/Artwork/Serge-Lifar-in-the-ballet--The-Creatures/EF71C63B11FBADD>

(дата обращения: 30.08.2023)

судить не только по отзывам рецензентов, но и по изобразительным материалам, сохранившимся в архивах и доступных ныне онлайн. Некоторые фотографии римского спектакля 1940 года (сценограф — Джино Сенсани) представлены на сайте Римской оперы (см. иллюстрацию 6).



Иллюстрация 6. А. фон Миллосс. Сцена из балета «Творения Прометея». Аполлон и Музы. Рим, 1940
Архив Римской оперы⁹

Римская версия балета была возобновлена во Флоренции в 1956 году¹⁰, но костюмы и сценография, созданные Сальваторе Фьюме, здесь выглядели иначе, если судить по материалам архива Миллосса, хранящимся в Фонде Джорджо Чини в Венеции¹¹. А в 1964 году Миллосс поставил обновленную версию «Творений Прометея» в Венской государственной опере в декорациях

⁹ Источник иллюстрации: https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/le-creature-di-prometeo-die-geschopfe-des-prometheus-1940-41/ (дата обращения: 30.08.2023).

¹⁰ Veroli P. The Choreography of Aurel Milloss, Part One: 1906–1945 // *Dance Chronicle*. 1990. Vol. 13, no. 1. P. 23.

¹¹ Fondo A. Milloss [Electronic source] // *Fondazione Giorgio Cini*. URL: <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/detail/IT-CST-ST0003-001635/die-geschopfe-des-prometheus-creature-prometeo-68.html/> (accessed: 31.08.2023).

Фабрицио Клеричи, но с участием австрийских артистов. Имя Миллосса настолько ярко ассоциировалось с идеей этого балета, что сборник статей памяти хореографа, опубликованный в 1996 году, был красноречиво озаглавлен «Творения Прометея: сценический танец от дивертисмента к драме»¹².

Во второй половине XX века появились и другие постановки балета Бетховена. Наибольшую известность получил спектакль Фредерика Эштона (1904–1988), шедший в 1970 году в Бонне и в лондонском Королевском театре Ковент-Гарден. Партитуру на основе музыки Бетховена создал Джон Ланчбери. Интересно, что Эштон в молодости был профессионально связан с выдающейся балериной и хореографом Нинетт де Валуа, которая в 1936 году тоже ставила в Лондоне «Творения Прометея» (а Нинетт, в свою очередь, танцевала в труппе Дягилева).

Несмотря на успех некоторых хореографических версий бетховенского балета в XX веке, по-настоящему популярным это произведение не стало. В конце минувшего столетия ярких постановок не наблюдалось.

Похоже, несколько по-иному ситуация складывается в XXI веке, когда множественность одновременно бытующих стилей в искусстве породила ряд совершенно разных, но равно интересных трактовок «прометеевской» темы.

В 2003 году Тьерри Маланден поставил в Биаррице балет *Création* («Сотворение мира») на музыку «Творений Прометея», к которой были добавлены некоторые другие произведения Бетховена. В июне 2005 года этот спектакль был показан в Москве в рамках Чеховского фестиваля и вызвал весьма критические отклики в прессе. Заголовки рецензий говорили сами за себя: «Творение без творца» (Майя Крылова), «Французы сделали ножкой» (Татьяна Кузнецова), «Натворили без Прометея» (Ярослав Седов), «Коктейль из чужих побед» (Анна Галайда)¹³.

Маланден отказался от аутентичного сюжета Вигано, поставив, с одной стороны, краткую историю сотворения мира и человечества по Библии (Адам и Ева, Каин и Авель), а с другой стороны, историю танца от античности до современности. Нарекания вызвали и трактовки обоих сюжетов, показавшихся критикам пародиями на серьезные темы, и внешний вид артистов труппы *Ballet Biarritz* (стиль унисекс, при котором танцовщики-мужчины носят традиционно женские тюники и пачки, а танцовщицы подстраиваются под жесткую и корявую маскулидную пластику). Мне довелось видеть этот спектакль в Москве, и, хотя кое-какие решения хореографа действительно ставили в тупик и даже слегка шокировали, в целом эта версия показалась по-своему красивой и убедительной. В отличие от традиционного «белого» балета,

¹² Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al drama. Studi offerti a Aurel M. Milloss // Studi di musica veneta / a cura di G. Morelli. Firenze: Olschki, 1996. Vol. 23.

¹³ VI Международный театральный фестиваль имени А. П. Чехова [Подборка рецензий на спектакли труппы *Ballet Biarritz*] [Электронный ресурс] // Театральный зритель: [сайт]. URL: http://www.smotr.ru/chehov6/c6_biarizza.htm (дата обращения: 30.08.2023).

Маланден поставил «черный» балет (все костюмы были черными, включая пачки и тюники). Нарочито неуклюжая пластика древних людей подразумевалась изначальным сценарием, и сам великий Сальваторе Вигано играл роль первого человека, проходящего путь от бесчувственного манекена к разумному и эмоционально развитому существу.

Благодаря сети Интернет мы можем сейчас познакомиться с видеозаписями спектаклей, выложенных в открытый доступ крупными фрагментами или полностью, что позволяет судить о них не с чужих слов, а по собственным впечатлениям.

Танцовщица и хореограф Франческа Харпер поставила в 2005 году в Нью-Йорке и возобновила в сезоне 2016/2017 года «Творения Прометея» с труппой *New York City Ballet*. Буквального следования сюжета не наблюдалось и здесь, однако главная идея сохранилась. Прометей выступал в роли учителя и освободителя человечества, представленного не первой парой «творений», а целой группой, включавшей в себя мужчин и женщин с разным цветом кожи и одетых нарочито вразнобой. Сочетание белого и черного цвета в костюмах, вероятно, символизировало амбивалентность человеческой природы, склонной и к добру, и к злу. Действие разворачивалось на пустой сцене, вся выразительность сосредотачивалась в музыке Бетховена, в танце и пластике артистов.

Обращения хореографов нашего времени к «Творениям Прометея» заметно участились, и спектакли, достойные внимания, начали появляться не раз в десятилетие или даже раз в несколько десятилетий, как в XX веке, а почти каждый год.

В 2016 году Хелена Казарова, видный чешский специалист по истории танца XVII–XVIII века, поставила историзированную версию балета Бетховена и Вигано в замке Вальтице. Здесь были воссозданы и декорации (какими они могли быть в Вене в 1801 году), и квазиантичные костюмы героев со всеми атрибутами (Афина с копьем и мечом, Артемида с луком), и танцевальные па эпохи Вигано. Безусловно, эту постановку можно расценивать как «музейную», однако в настоящее время такой подход к балету Бетховена стал скорее исключением из правил, что полностью оправдывает реконструкторские устремления Казаровой и ее единомышленников.

Венгерский танцовщик и хореограф Аттила Эгерхази поставил в 2017 году балет «Творения Прометея» в Праге с молодыми артистами из Пражского центра танца (*Dance Center Prague*), а в 2022 году эта постановка была перенесена в Театр имени Вёрёшмарти в венгерском городе Секешфегервар. Балет в довольно лаконичном и сумрачном сценическом оформлении посвящен взаимоотношениям Прометея — борца и мученика — с человечеством. Однако Эгерхази не следует ни сюжету Вигано, ни даже последовательности номеров в партитуре Бетховена. В начале балета символический персонаж (Проме-

тей) предстает прикованным к конструкции, напоминающей одновременно и скалу, и башню, и нефтяную вышку, на вершине которой горит негасимый огонь. На голове у героя — красный фригийский колпак, который может восприниматься и как шутовской. Доминирующие цвета оформления и костюмов (современных по стилю) — черный, дымно-пепельный, серый, тускло-белый и красный. Пара «перволюдей» одета на манер травести: красноволосая девушка — в брюках, юноша в красном колпаке — в длинной черной юбке. Самый проникновенный по музыке номер, «Сцена на Парнасе», поставлена здесь как любовный дуэт. В конце балета оголтелая толпа распинает своего вождя на пылающей поверхности башни-скалы, но верная подруга решает умереть вместе с ним и присоединяется к возлюбленному. Вероятно, Эгерхаззи следовал скорее канве «Большого Прометея» Вигано 1813 года, в котором музыка Бетховена была использована весьма свободно. Однако балет получился отнюдь не масштабным и даже меньшим по протяженности, нежели звучание бетховенской партитуры в версии 1801 года.

Еще дальше от замысла Вигано и Бетховена ушла хореограф Моника Миньюкки, поставившая спектакль «Творения Прометея» в 2021 году в Театро Мандзони в Болонье. В данном случае правомерно говорить именно о спектакле, а не о балете как таковом, хотя в роли Прометея выступил профессиональный танцовщик — Фабио Астольфи. Миньюкки увеличила длительность представления до часа с небольшим, добавив музыки и сделав темп повествования размеренным. Главная коллизия — непримиримый конфликт двух «отцов» человечества, Зевса (жесткого авторитарного наставника) и Прометея (учителя-альтруиста, любящего своих учеников и верящего в их разумность). Действие разворачивается в контрапункте с реалиями нашего времени: иррациональная агрессия, бездумное загрязнение окружающей среды, потребительство как главная цель жизни. Спектакль очень красив благодаря искусной сценографии и эффектным костюмам работы Элены Крети (цветовая гамма базируется на классических сочетаниях красного, синего, белого и черного, см. иллюстрацию 7).

Танца в привычном смысле в спектакле Миньюкки немного. Кое в чем ее решение возвращает нас к идее балета-пантомимы (хореодрамы) времен Новерра и Вигано, когда монологи и диалоги героев передавались через позы, жесты, пластику и мимику, а не через собственно танец. Еще при жизни Вигано его хореодрамы подвергались критике как «балеты без танца» — *ballo senza ballo* [9, p. 50]. Однако, вникнув в поэтику спектакля Миньюкки, нетрудно признать, что балетная составляющая в нем присутствует, хотя она проявляется не вполне традиционным способом. Так, в одной из сцен, где персонажи заняты вроде бы сугубо техническими задачами — передвигают столы и стулья, создавая декорацию для эпизода вакханалии, «танцевать» начинает сама мебель, приводимая в движение задорными юношами и девушками. Это выгля-

дит забавно и мило, но последующая буйная вакханалия (предусмотренная сценарием балета Вигано и Бетховена) превращается из красивого застолья в отвратительное зрелище хаоса из валяющихся на полу и на столе бесчувственных тел. Все усилия Прометея очеловечить людей оказываются тщетными: человечество мечется между бездумной вседозволенностью и тотальной несвободой. Финал — утопический контрданс, символизировавший в балете Бетховена и Вигано гармонию богов, Прометея и людей — отдан в распоряжение оркестра. Сцена пуста, а на экране-заднике под радостные звуки проецируется изображение приближающейся катастрофы в виде всемирного потопа и бешено крутящихся стрелок часов «судного дня». Несмотря на явную плакатность некоторых идей, спектакль Моники Миньюкки получился емким по смыслу и впечатляющим в художественном отношении, хотя это не балет в привычном понимании.



Иллюстрация 7. Сцена из спектакля М. Миньюкки. Болонья, 2021¹⁴

¹⁴ Источник иллюстрации: <https://youtu.be/-2ZCPZU2wrc> (дата обращения: 30.08.2023).

Все опыты обращения к «Творениям Прометея» в XXI веке показывают, что единственный балет Бетховена — отнюдь не музейное достояние прошлого. Он может стать органической частью современного музыкального театра.

Список источников

1. Любимов Д. В. Л. ван Бетховен и Ф. В. Лопухов: Четвертая симфония («Величие мироздания») на балетной сцене // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Т. 12. Вып. 4. С. 128–155. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.07>
2. Rice J. A. *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792–1807*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
3. Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 год: исследование и расшифровка. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962.
4. Floros C. La Séptima de Beethoven: la segunda Eroica // Cuadernos de Investigación Musical. 2020. No. 11 (extraordinario). P. 5–14. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2020.11.03>
5. Вязкова Е. В. Бетховен: оратория «Христос на горе Елеонской» // Русско-немецкие музыкальные связи. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. С. 14–51.
6. Безуглая Г. А. Музыкальность классической хореографии: исследование. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020.
7. Безуглая Г. А. О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. No 4 (63). С. 6–24. <https://doi.org/10.26294/ARB.2019.63.4.001>
8. Onesti S. *Il Prometeo* di Viganò: “La gran risorsa di tutti i capocomici” // Il Castello di Elsinore. 2022. No. 85. P. 35–63. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/24>
9. Onesti S. “Un ballo senza ballo”. Salvatore Viganò e il coreodramma // Il Castello di Elsinore. 2020. No. 81. P. 49–60. <https://doi.org/10.13135/2036-5624/10>

References

1. Lyubimov, D. V. (2021). L. van Beethoven and F. V. Lopukhov: The Fourth Symphony (“The Greatness of the Universe”) on the Ballet Stage. *Journal of Moscow Conservatory*, 12(4), 128–155. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.07>
2. Rice, J. A. (2003). *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792–1807*. Cambridge University Press.
3. Fishman, N. L. (1962). *Kniga eskizov Bethovena za 1802–1803 god: issledovanie i rasshifrovka* [Book of Beethoven’s Sketches for 1802–1803: Research and Decoding]. Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo. (In Russ.).
4. Floros, C. (2020). La Séptima de Beethoven: la segunda Eroica. *Cuadernos de Investigación Musical*, (11, extraordinario), 5–14. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2020.11.03>
5. Vyazkova, E. V. (1996). Beethoven: oratoriya «Hristos na gore Eleonskoj» [Beethoven: Oratorio *Christ on the Mount of Olives*]. In

I. I. Nikolskaya, Yu. N. Khokhlov (Eds), *Russian-German musical connections* (pp. 14–51). State Institute for Art Studies. (In Russ.).

6. Bezuglaya, G. A. (2020). *Muzykal'nost' klassicheskoy horeografii: issledovanie* [Musicality of Classical Choreography: a Study]. Vaganova Ballet Academy. (In Russ.).

7. Bezuglaya, G. A. (2019). Musical Activity of Outstanding Choreographers of the 19th Century. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 63(4), 6–24. (In Russ.). <https://doi.org/10.26294/ARB.2019.63.4.001>

8. Onesti, S. (2022). Il Prometeo di Viganò: “La gran risorsa di tutti i capocomici”. *Il Castello di Elsinore*, (85), 35–63. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/24>

9. Onesti, S. (2020). “Un ballo senza ballo”. Salvatore Viganò e il coreodramma. *Il Castello di Elsinore*, 2020, (81), 49–60. <https://doi.org/10.13135/2036-5624/10>

Сведения об авторе:

Кириллина Л. В. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Information about the author:

Larissa V. Kirillina — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Western Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Leading Scientific-Researcher, Department of Western Classical Art Studies, State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 05.06.2023;
одобрена после рецензирования 22.08.2023;
принята к публикации 25.08.2023.

The article was submitted 05.06.2023;
approved after reviewing 22.08.2023;
accepted for publication 25.08.2023.

Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура

Научная статья

УДК 782.91

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-082-106>



Источники к реконструкции
творческой биографии П. Б. Ламбина



¹Елена Николаевна Байгузина



²Елизавета Михайловна Колодина

^{1, 2} Академия русского балета имени А.Я. Вагановой,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,

¹Союз художников России,

²Общероссийская общественная организация «Ассоциация искусствоведов»,

¹ baielea@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-4017-2288>

² eliz.kolodina@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-4156-9187>

Аннотация. Предлагаемая статья посвящена анализу источников к реконструкции творческой биографии петербургского театрального художника Петра Борисовича Ламбина (1862–1923). В исследовании используются методы реконструкции, биографический, иконологический, включая иконографический, а также метод художественно-стилистического анализа.

На основе архивных документов РГИА выявлены главные вехи в жизни и творчестве Ламбина: сведения о его родителях, крещении, об обучении и успеваемости в Академии художеств, продвижении по карьерной лестнице

на должности декоратора Императорских театров в период с 1885 по 1919 год, государственных наградах, материальном и семейном положении. Справочное издание «Весь Петербург» (1895–1916) дало возможность установить адреса проживания Ламбина и выявить, что они находились вблизи Мариинского театра.

Изучение изобразительных источников (более 500 эскизов художника) из различных музейных фондов позволило составить список постановок (на настоящий момент 141), над которыми работал мастер. Анализ эскизов показывает, что Ламбин, будучи продолжателем официальной романтико-академической традиции на подмостках Императорских театров, чутко относился к веяниям времени, вбирая иные стилевые тенденции (символистские, импрессионистские, мирискуснические), которые не всегда было возможно воплотить на казенной сцене.

В статье впервые освещаются основные вехи жизненного и творческого пути Петра Ламбина, чье наследие до настоящего времени не становилось предметом научного интереса. Ламбин, безусловно, не был в авангарде художественных процессов, он относился к художникам «второго эшелона», без которых была немислимой работа Императорских театров в конце XIX – начале XX века.

Ключевые слова: русское театральное-декорационное искусство, музыкальный театр, П. Б. Ламбин

Для цитирования: Байгузина Е. Н., Колодина Е. М.
Источники к реконструкции творческой биографии П. Б. Ламбина //
Современные проблемы музыкознания. 2023. № 3. С. 82–106.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-082-106>

Musical Theatre:
Librettistics, Scenography and Directing

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-082-106>

The Sources for Reconstruction of Piotr Lambin's Artistic Biography

¹Elena N. Baiguzina, ²Elizaveta M. Kolodina

^{1, 2} Vaganova Ballet Academy,
Saint Petersburg, Russian Federation,

¹ Artists Trade Union of Russia,

²All-Russian Public Organization "Association of Art Critics",

¹ baielena@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-4017-2288>

² eliz.kolodina@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-4156-9187>

Abstract. The present article is devoted to analysis of the sources for the reconstruction of the artistic biography of the St. Petersburg-based theater artist Piotr Brisovich Lambin (1862–1923). The research makes use of methods of reconstruction, the biographical and the iconographic method, as well as the method of artistic-stylistic analysis.

On the basis of the archival documents of the RGIA (Russian State Historical Archive) the main landmarks of Lambin's life and artistic activities have been revealed: information about his parents, his christening, his education and academic progress at the Academy for the Arts, his promotion up the career ladder to the position of decorator of the Imperial Theaters during the period from 1885 to 1919, his state awards, his material and family positions. The reference edition *Ves' Peterburg [All of St. Petersburg]* (1895–1916) has made it possible to ascertain the addresses of Lambin's residences and to reveal that they were situated at close proximity to the Mariinsky Theater.

The study of the graphic sources (over 500 sketches by the artist) from various museum funds has made it possible to assemble a list of theatrical productions (of which there are presently 141) on which the master hand worked. An analysis of the sketches makes it possible to come up with the conclusion that Lambin, while being a continuer of the official romantic-academic tradition on the stages of the Imperial theaters, had a responsive approach to the influences of his time, absorbing alternative stylistic tendencies (the Symbolist, the Impressionist, the World of Art trend) which it was not possible to manifest in full measure on the mainstream theatrical stage.

The article illuminates for the first time the main landmarks of the paths of life and art of Piotr Lambin, whose legacy has not become an object of academic interest up to the present time. Lambin, undoubtedly, was not in the vanguard of the artistic processes, he pertained to the artists of the “second echelon” without whom the work of the Imperial theaters of the late 19th and the early 20th centuries would be unthinkable.

Keywords: Russian stage design, musical theater, Piotr Lambin

For citation: Baiguzina, E. N., Kolodina, E. M. (2023). The Sources for Reconstruction of Piotr Lambin’s Artistic Biography. *Contemporary Musicology*, (3), 82–106. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-082-106>

Введение

В истории отечественного музыкального театра немало неисследованных страниц и забытых имен. Особенно это касается мастеров не «первой величины», а тех, кто оставался в тени, хотя их трудом создавался огромный пласт музыкальной культуры. Среди них Петр Борисович Ламбин (1862–1923, *иллюстрация 1*) — русский художник-декоратор Императорских театров рубежа XIX–XX веков, посвятивший Мариинскому театру 38 лет жизни. Несмотря на быстротечную моду и протейстическую стилистику, декорационное оформление, созданное Ламбиным, продолжает свою жизнь на современной сцене в балетных спектаклях классического репертуара. В частности, с момента возобновления балета «Баядерка» в 1900 году в Мариинском театре и до сегодняшнего дня оформление сцены «Царство теней» Ламбиным стало, по сути, каноническим. Другим примером служит балет Мариуса Петипа на музыку Александра Константиновича Глазунова «Испытание



Иллюстрация 1.
П. Б. Ламбин
Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального и музыкального
искусства

Дамиса»¹ (премьера 17/30 января 1900 года), реконструированный современным хореографом Станиславом Дмитриевичем Беляевским с использованием эскизов декораций Ламбина и костюмов Ивана Александровича Всеволожского. С момента премьеры, состоявшейся 21 декабря 2020 года, балет регулярно идет на сцене Эрмитажного театра (см. иллюстрацию 2).



Иллюстрация 2. Премьера реконструкции балета «Испытание Дамиса» на музыку А. К. Глазунова в хореографии С. Д. Беляевского, 21 декабря 2020 года. Декорации по эскизам П. Б. Ламбина. Эрмитажный театр
Из открытых источников

Ламбин сыграл заметную роль в музыкальной жизни Москвы и Санкт-Петербурга, оставил богатое наследие, однако его творчество до настоящего времени оставалось неизученным. Ему не посвящено ни одного научного исследования, отсутствует развернутая биография художника, несмотря на то, что в музеях и архивах содержится достаточно материалов для ее реконструкции.

Обращение к творчеству Ламбина тем более актуально, что при упоминании его имени и оформленных им спектаклей допускаются фактологические ошибки и неточности. Так, например, на сайте Электронного архива Большо-

¹ Балет также известен под названиями *Les Ruses d'amour* и «Барышня-служанка».

го театра² в качестве художника-сценографа вместо Петра указан Павел Ламбин. Даже если предположить существование однофамильца, все же один из двух указанных на сайте балетов — «Прелестная жемчужина» — оформлял Петр Ламбин, о чем есть свидетельства в Ежегоднике Императорских театров за 1895/1896 год³.

В статье анализируются разнообразные документальные материалы, позволяющие пролить свет на жизнь и творчество Ламбина.

Письменные архивные источники

Важный архивный источник — дело Ламбина из Императорской Академии художеств, хранящееся в РГИА⁴. Один из первых его документов — копия метрического свидетельства⁵, в которой указано, что художник родился 15 мая и крещен 19 июня 1862 года. Его отец — служащий Императорской академии наук, титулярный советник Борис Петрович Ламбин, мать — Евдокия Дементьева.

Из экзаменационных листов дела⁶ удалось узнать, что в 1877 году Ламбин был зачислен вольнослушателем в Академию художеств, а в 1878 поступил в живописный класс. Наибольшее усердие он проявлял в изучении таких предметов, как «Анатомия», «История русской церкви», «Священная и церковная история» и «Геометрия»: в аттестате⁷ художника по этим предметам стоит «отлично» (5). «Хорошо» (4) Ламбин имел по «Архитектуре», «Ордерам», «Истории Русской». По «Словесности» и «Физике» — 4 1/2. Наиболее слабыми были достижения по «Истории Искусств» (3) и «Перспективе» (3 1/2). В октябре 1878 года Ламбин был переведен в класс декорационной живописи Матвея Андреевича Шишкова. Именно знакомство с Шишковым определило его профессиональную стезю. В 1878 году впервые в истории Академии художеств Шишков организовал и в течение первых трех лет вел за свой счет класс декорационной живописи, поставив подготовку будущих декораторов на профессиональную основу. Лучшие студенты из его мастерской — Константин Матвеевич Иванов, Орест Карлович Аллегри, Василий Васильевич Васильев — пришли в 1880-90-е годы в Императорские театры, став сослуживцами Ламбина.

² Электронный архив Большого театра [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.bolshoi.ru/entity/PERSON/3774007?index=3&sa-production=106834> (дата обращения: 18.04.2023).

³ Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895/1896 гг. СПб.: Изд. Дирекции Императорских театров, 1897. С. 376, 383.

⁴ Академия художеств Министерства Императорского двора. Ламбин Петр Борисович. РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 116. 1877 г.

⁵ Там же. С. 2, 3.

⁶ Там же. С. 8, 9.

⁷ Там же. С. 13, 15–17.

По окончании обучения в Академии в 1884 году Ламбин был удостоен звания Учителя рисования III степени⁸, что давало ему право на преподавание в низших учебных заведениях. Известно, что он вел уроки черчения в Центральном училище технического рисования Александра Штиглица⁹. В соответствии со своим статусом Ламбин мог вести классы в начальной школе при училище.

Как декоратор Ламбин не был «первой скрипкой» в Императорских театрах, однако стал обладателем ряда государственных наград. Так, в РГИА хранится «Дело о священном короновании их императорских величеств», свидетельствующее о том, что в 1896 году художнику был вручен орден Святого Станислава III степени¹⁰ за создание декораций к балету Петипа на музыку Рикардо Дриго «Прелестная жемчужина». Постановка приурочивалась к коронации императора Николая II и императрицы Александры Федоровны, по заведенной при дворе традиции все участники спектакля получали от венценосной семьи дары и награды. Орден Святого Станислава III степени — младший из орденов, которым удостаивали главным образом чиновников. В 1906 году Ламбину был присужден тот же орден более почетной II степени¹¹, тогда как I степень уже давала право на потомственное дворянство.

Еще одним важным архивным источником стало личное дело Ламбина из Мариинского театра (РГИА)¹². Первые его документы дают более широкое представление о государственных наградах, пожалованных художнику «во внимание к талантливой / в поощрение полезной» артистической деятельности. Помимо уже упомянутых, Ламбин обладал орденами Святой Анны III и II степеней¹³. Орден Святой Анны стоит на одну ступень выше ордена Святого Станислава: третья степень жаловалась гражданским лицам за безупречную двенадцатилетнюю службу в одной должности не ниже 8-го класса, вторая степень — за службу от 12 и более лет. Также из документов личного дела следует, что 31 мая 1913 года Ламбину в память 100-летия Отечественной войны была вручена светло-бронзовая медаль для ношения на Владимирской ленте, вероятно, за участие в организации торжеств по случаю празднования юбилея.

В паспортной книжке¹⁴, выданной художнику бессрочно в 1897 году, содержится информация о том, что он имел дворянский титул. Ламбин был повенчан в 1888 году. В издании «Весь Петербург. Адресная и справочная книга

⁸ Там же. С. 13, 15–17.

⁹ Bowlt John E. Russian Painters and the Stage, 1884–1965: A Loan Exhibition of Stage and Costume Designs from the Collection of Mr. and Mrs. Nikita D. Lobanov-Rostovsky, February 13 — March 13. Austin: The University of Texas Art Museum, 1977, p. 31.

¹⁰ Дело о священном короновании их императорских величеств. РГИА. Ф. 472. Оп. 44. Внутренняя опись 425/2195. Д. 95. С. 79.

¹¹ Хроника театра и искусства. Слухи и вести // Театр и искусство. № 15. 9 апреля 1906. С. 226.

¹² Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 578.

¹³ Там же. С. 2–5.

¹⁴ Там же. С. 6–17.

г. С.-Петербурга» за 1899 год¹⁵ сказано, что Татьяна Никаноровна Ламбина состояла в «Обществе вспомощ[ествования] бедным в приход[ской] церкви Воскр[есения] Христ[ова] в М[алой]. Коломне». Судя по всему, она занимала видное положение и, очевидно, была состоятельной женщиной. Через год после ее смерти Ламбин был повенчан вторым браком с Ольгой Гавриловной Евграфовой, дочерью коллежского асессора. В паспортной книжке также указано звание художника — главный декоратор, артист первого разряда Императорских Петроградских театров.

Документы личного дела Ламбина из Мариинского театра позволяют составить представление о продвижении художника по служебной лестнице и его доходе. Так, 24 июля 1885 года декоратор Императорских театров Генрих Левот подал прошение¹⁶ начальнику монтировочной части о зачислении Ламбина в помощники декоратору за 60 рублей в месяц. Прощение было удовлетворено. Спустя три года после поступления художника на службу помощником Левота заведующий монтировочной частью подал рапорт в Контору Императорских театров с просьбой к получаемым Ламбиным 720 рублям прибавить еще по 60 рублей в год¹⁷. 15 октября 1889 года приказом директора Императорских театров Всеволожского к этому жалованию прибавили еще 60 рублей¹⁸. С 1 августа 1895 года Ламбин был утвержден в звании декоратора с прибавкой в 1280 рублей¹⁹. В 1898 году жалование художника возросло до 2700 рублей²⁰, а к началу 1900 года — до 3000 рублей в год²¹.

Таким образом, за 15 лет работы зарплата художника выросла чуть более чем вчетверо, в современном эквиваленте последняя сумма составляла бы 10 300 000 рублей в год. Оплата соответствовала статусу Ламбина. Показательно ее сравнение с гонорарами художников-декораторов первой величины на тот период. Например, размер вознаграждения, затребованный в 1913 году Львом Самойловичем Бакстом (ведущим художником «Русских сезонов в Париже») за создание костюмов и декораций для балета Жана Роже-Дюкаса «Орфей» в Мариинском театре — 3850 рублей [1, с. 237]. Гонорар был одобрен Владимиром Аркадьевичем Теляковским, хотя спектакль в оформлении Бакста так и не состоялся²². В сравнении с гонорарами Бакста 3000 годового дохода Ламбина не кажутся такой уж значительной суммой.

Помимо жалования, Ламбину выделяли деньги, предназначенные для оплаты расходных материалов. Об этом свидетельствуют его счета из Кон-

¹⁵ Весь Петербург на 1899 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1899. 691 с.

¹⁶ Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина... С. 19.

¹⁷ Там же. С. 22.

¹⁸ Там же. С. 26.

¹⁹ Там же. С. 36.

²⁰ Там же. С. 39.

²¹ Там же. С. 46.

²² О причинах см. [2].

торы Императорских театров за 1906–1908 годы, хранящиеся в РГИА²³: в среднем на декорации выделялось 2276 царских рублей ежегодно (в переводе на современные деньги, примерно 7 800 000). В деле Ламбина из Мариинского театра содержится документ, в котором 23 июня 1895 года заведующий монтировочной частью просит разрешение производить художнику установленную плату за написание им декораций собственными красками по-аршинно, то есть по общепринятой цене, объявленной в предписании от 5 апреля 1882 года²⁴.

С введением 1 сентября 1908 года в Императорских театрах нового штатного расписания годовой оклад главного декоратора был понижен до 1800 рублей²⁵. 28 мая 1913 года в возрасте 51 года Ламбин подает прошение о назначении пенсии²⁶. 31 июля 1918 года декоратору уменьшили жалование в связи с получаемой им пенсией²⁷, а в 1919 году повысили до 1500 рублей²⁸.

После ухода с казенной сцены декораторов старой школы в конце 1890-х объем работы Ламбина значительно увеличился. Как писал современник, «работа была настолько напряженная, почти непосильная, что лишь одной самоотверженностью этих художников и, в частности, Ламбина и можно объяснить, что они с честью выполняли возложенные на них поручения. В результате этой непомерно тяжелой работы были участвовавшие болезни вышеупомянутых, являвшиеся результатом крайнего переутомления»²⁹. Начиная с 1890 года в личном деле появляются справки о частых болезнях Ламбина, прошения о выдаче пособий и о вынужденном отпуске по состоянию здоровья.

Архивные документы позволяют утверждать, что ведомство Императорских театров, выражаясь современным языком, несло определенную социальную ответственность, оказывая посильную материальную помощь своим сотрудникам в случае острой нужды. Так, в 1899 году Иванову, Ламбину и Павлу Павловичу Каменскому было выдано пособие на лечение — по 400 рублей каждому³⁰. В ходатайстве директор театров Всеволожский упоминает, что «при дороговизне современной жизни и при ограниченности получаемого ими содержания, означенные лица не могли откладывать что-либо на случай болезни»³¹. Действительно, стоит учитывать, что цены в то время были выше: например, один литр молока стоил 14 копеек, то есть 481 рубль, десяток

²³ Счета декораторов Аллегри и Ламбина. РГИА. Ф. 497. Оп. 18. Д. 1107.

²⁴ Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина... С. 35.

²⁵ Там же. С. 71.

²⁶ Там же. С. 97.

²⁷ Там же. С. 117.

²⁸ Там же. С. 118.

²⁹ Еженедельник государственных академических театров в Петрограде. Приложение к №36. 15 мая 1923. С. 12.

³⁰ Там же. С. 41.

³¹ Там же.

отборных яиц — 25 копеек, то есть 860 рублей. При этом в 1899 году жалование Ламбина составляло 2800 рублей в год — порядка 800 000 современных рублей в месяц.

10 июня 1904 года Ламбин подал прошение о выдаче пособия в связи с предстоящей серьезной операцией в Крестовоздвиженской больнице³², 30 июня 1904 года уведомлял о том, что операция прошла благополучно³³. К делу приложен своеобразный «больничный лист» — свидетельство от 24 июня 1904 года, выданное главным хирургом Павловым³⁴.

В деле также содержатся сведения о многочисленных командировках Ламбина, например, в Москву с 25 апреля по 18 мая 1896 года³⁵ на коронационные торжества. Известно, что в 1899³⁶ и 1913³⁷ годах он совершил две заграничные поездки для ознакомления с европейскими театральными постановками и техникой их оформления. Дирекцией Императорских театров в начале XX века приветствовалась практика выезда художников на натуру для создания исторических декораций. После 1906 года Ламбин был неоднократно командирован с этой целью в ряд российских городов. В частности, в 1913 году он посетил Москву, Ярославль и Кострому для оформления спектакля в Александринском театре, приуроченного к 300-летию дома Романовых³⁸.

Рассмотренные архивные документы позволяют проследить не только черты личной биографии Ламбина и его продвижения по социальной лестнице, но и вписать их в общий вектор работы Дирекции Императорских театров.

Обзор изобразительных источников

Сохранившееся изобразительное наследие Петра Ламбина (в основном эскизы) впечатляюще. К настоящему времени удалось установить, что он принимал участие в оформлении 141 спектакля. Среди них русская и зарубежная классика — трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта», балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро», драма А. П. Чехова «Три сестры», опера К. М. фон Вебера «Волшебный стрелок» и многие другие. Больше всего эскизов хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства — свыше 400 экземпляров к 100 спектаклям. Другие материалы — в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина, Ирбитском государственном музее изобразительных искусств, Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Музее изо-

³² Там же. С. 49.

³³ Там же. С. 50.

³⁴ Там же. С. 51.

³⁵ Там же. С. 37.

³⁶ Там же. С. 48.

³⁷ Там же. С. 96.

³⁸ Там же. С. 92. Премьера драмы «Избрание на царство Михаила Федоровича» Н. Чаева в постановке А. Загарова состоялась 21 февраля 1913 в Александринском театре.

бразительных искусств в Комсомольске-на-Амуре, Ярославском художественном музее, Государственном мемориальном и природном музее-заповеднике А. Н. Островского «Щельково», Нижегородском государственном художественном музее, Российском национальном музее музыки, Государственном музее-заповеднике «Петергоф».



Иллюстрация 3. П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету
«Пробуждение Флоры» Р. Дриго, 1894.

Материал: бумага, карандаш, акварель, белила. Размер: 42*60 см

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

Традиционно Ламбина называют последним академистом, однако его талант шире этого определения: будучи художником переходного периода, он чутко откликался на различные стилевые тенденции в изобразительном искусстве. Этот тезис можно проиллюстрировать на примере его эскизов декораций к одноактному балету Дриго «Пробуждение Флоры». Премьера состоялась 28 июля 1894 года в Петергофском театре, мифологический сюжет повествовал о любви и счастливом воссоединении Зефира и Флоры. В балете были использованы более традиционные для казенной сцены декорации Михаила Ильича Бочарова, однако в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства хранится эскиз Ламбина (инвентарный номер ОР 8242, см. иллюстрацию 3), написанный для этого ба-

лета. Академичная, уравновешенная композиция, обладающая симметрией, наполнена импрессионистическим колоритом: тени прописаны без применения черной или коричневой краски, с использованием более темного тона основного цвета. Размытый контур придает композиции напоенность светом, воздушность. В сравнении с достаточно сухой академичной декорацией Бочарова эскиз Ламбина выглядит более свежим, обладает пленэрной природой, что было совершенно не свойственно художникам-декораторам казенной сцены до прихода туда в 1899 году Константина Алексеевича Коровина.



*Иллюстрация 4. П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Ненюфар»
Н. С. Кроткова, 1890. Материал: бумага, акварель. Размер: 48,4*61,1 см
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*

Эскиз декорации к балету Николая Сергеевича Кроткова «Ненюфар» (1890) в постановке Петипа свидетельствует о том, что приемы символизма в изобразительном искусстве Ламбину также не были чужды. Сюжет хореографической фантазии разворачивается вокруг цветка ненюфара, чарующего своей красотой и источающего губительный сладкий аромат. «Ненюфар» был поставлен в романтических эскизах Бочарова, однако эскиз декорации Ламбина к этому балету (там же, инвентарный номер ОР 8237, см. *иллюстрацию 4*) исполнен в совершенно иной стилистике.

Ламбин в отличие от Бочарова избегает излишней дробности деталей: условно прописывая деревья, находящиеся в глубине сада, он ставит акцент на изысканной изумрудно-зеленой гамме таинственно освещенных крон. Размы-

тый синий контур обрамляет оплывающие силуэты, переходит в предгрозовое небо, отраженное в пруду. Изображая в глубине загадочного сада дворянскую усадьбу, художник придает композиции элегическое настроение — все это в какой-то мере вызывает аллюзии на манеру В. Э. Борисова-Мусатова, такие его работы, как «Усадьба» (1902), «Призраки» (1903), «Изумрудное ожерелье» (1903—1904).

Очевидно, эти стилистические новшества не находили понимания на сцене Императорского театра, и в магистральной линии творчества Ламбин продолжал романтико-академические традиции в духе Альфреда Роллера. Так, для коронационного балета «Прелестная Жемчужина» 1896 года из большого количества предложенных им вариантов Николай II выбрал эскиз занавеса



Иллюстрация 5. П. Б. Ламбин. Эскиз занавеса «Торжество искусства» к балету «Прелестная жемчужина» Р. Дриго, 1896.

*Материал: холст, масло. Размер: 69,7*103,5 см*

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

«Торжество искусства» (там же, инвентарный номер ОЖ 112, см. *иллюстрацию 5*). Композиция включала классические аполлонистические атрибуты в духе академической традиции.

Иную манеру Ламбин демонстрирует в эскизах декораций и костюмов к одноактному аллегорическому балету Глазунова «Времена года», поставленному Петипа на сцене Эрмитажного театра в 1900 году. На акварельном

эскизе «Осень» (там же, инвентарный номер ОР 8171, см. *иллюстрацию 6*) изображен регулярный парк с каменными вазонами, в центре дорожка, ведущая к каменной ограде с витыми коваными воротами, по обеим сторонам растут высокие клены и вязы. Приглушенные тона и строгая симметрия создают ощущение гармонии. Если в построении композиции эскиза Ламбин академичен, то ажурная манера рисунка, полупрозрачный, нежный колорит сближает его со стилистикой модерна.



*Иллюстрация 6. П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Времена года»
А. К. Глазунова, 1900. Материал: картон, акварель, бронзовая краска, карандаш.
Размер: 48,6*63,4 см*

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

Костюмы к балету были выполнены по эскизам Евгения Петровича Пономарева, однако параллельно над ними работал и Всеволожский, в фондах же Российского национального музея музыки хранится ряд эскизов костюмов Ламбина (инвентарные номера 624/II, 625/II, 626/II, 627/II, 628/II, 1090/II, 973/II и другие). Причем эскизы Всеволожского, фантазийные и отличающиеся пестротой, на наш взгляд, значительно уступают удивительным по своей изысканной красоте костюмам Ламбина. Взяв за основу бытовой французский костюм XVIII века, художник изящно стилизовал его в мирискусническом духе.

Используя метод ретроспективной стилизации, Ламбин проявил себя как искусный интерпретатор рокайльных картин Никола Ланкре при оформлении балета Глазунова «Испытание Дамиса». Пономарев отмечал, что «балет “Испытание Дамиса” воскресил времена Ватто» (цит. по: [3, с. 104]). Ламбин написал эскиз задника и раму (инвентарный номер ОР 8194, см. иллюстрацию 7), свободно трактуя работу Ланкре «Игра в жмурки», создавая временную дистанцию «исключительно пластическими средствами: не до конца намеченной, легкой линией рисунка, акварельностью цвета, тающего в перспективе, формой, словно растворяющейся в пространстве, артистичной небрежностью деталей»³⁹. Этот балет предвосхитил поставленный семь лет спустя «Павильон Армиды» Александра Николаевича Бенуа — идеолога «ретроспективных мечтателей» [4, с. 301], как называл Константин Егорович Маковский членов объединения «Мира искусства». Рискнем предположить, что оформление балета «Испытание Дамиса» послужило источником вдохновения для Бенуа.



Иллюстрация 7. П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Испытание Дамиса»
А. К. Глазунова, 1900. Материал: бумага, акварель. Размер: 48*62,7 см
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

³⁹ Балетмейстер Мариус Петипа: [статьи, исследования, размышления] / сост. О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. С. 227–228.

В романтико-академической стилистике Ламбининым созданы декорации для сцены «Царство теней» в возобновленном с 1900 года балете Петипа «Баядерка»⁴⁰. Три эскиза, хранящиеся в фондах Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (инвентарные номера ОР 10421, ОР 8167, ОР 10420), позволяют судить о творческих поисках художника, разрабатывающего в деталях разные планы (общий, средний, дальний). На первом, выполненном гуашью, изображен скалистый пейзаж, залитый лунным светом (см. иллюстрацию 8). Таинственный образ проникнут ощущением мертвенного покоя, повсюду голые безжизненные скалы, чередование темных и светлых пятен, оттенков серого передает рельеф разбросанных камней.



*Иллюстрация 8. П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Баядерка» Л. Минкуса, 1900. Сцена «Царство теней». Материал: бумага, жировой карандаш, акварель, гуашь. Размер: 31,7*44,3 см
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*

⁴⁰ Полное оформление «Баядерки», ставшей частью современного репертуара Мариинского театра, выполнено Михаилом Ильичом Шишлянниковым по мотивам декораций А. А. Кваппа, Иванова, Аллегри и Ламбина.

На другом эскизе, выполненном акварелью, тот же пейзаж передан в цвете; смешением коричневого, лазурного, охры художник добивается земельного оттенка (см. *иллюстрацию 9*). В сравнении с предыдущим эскизом эта акварель теплее, в ней нет холодного чарующего лунного света, пейзаж кажется более живым. Ламбин добавляет сухую ветвь, свисающую со скалы — символ смерти.

Наконец, третий, тоже акварельный, эскиз представляет одинокую скалу на фоне туманной долины (см. *иллюстрацию 10*), пространство как будто заволочено дымкой. Если предыдущие эскизы, изображающие замкнутое, давящее пространство грота, вызывали напряжение чувств, то в последнем ощущаются свобода и умиротворение.

Сегодня ставшая каноничной сцена «Теней» по-прежнему повторяет замысел художника.



Иллюстрация 9. П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Баядерка»
Л. Минкуса, 1900. Сцена «Царство теней».

Материал: бумага, жировой карандаш, акварель, цветной карандаш.

Размер: 50,5*65,8 см

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

В 1902 году Ламбин оформил балет «Ручей» Людвиг Минкуса и Лео Делиба, который стал знаковым в истории Академии Русского балета. В 1916 году Агриппина Яковлевна Ваганова танцевала в этом спектакле свой прощальный бенефис, а в 1925 году она выбрала «Ручей» для выпускного спектакля своей любимой ученицы, восходящей звезды советского балета Марины Тимо-

феевны Семеновой. Известно, что помимо работы в Императорских театрах Ламбин оформлял спектакли для воспитанников Театрального училища. Так, в 1906 году он написал декорации для драмы «Среди цветов», поставленной на сцене Учебного театра.



Иллюстрация 10. П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Баядерка» Л. Минкуса, 1900. Сцена «Царство теней». Материал: картон, дерево, жировой карандаш, акварель, карандаши цветные, аппликация. Размер: 28,3*41,1 см
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

Беглый обзор сценографических работ Ламбина позволяет заключить, что он был художником неровным, «плавающим по стилям» — качество, характерное для переходной эпохи в целом. Будучи продолжателем официальной романтико-академической традиции на подмостках Императорских театров, он вбирал эстетические тенденции и приемы (символистские, импрессионистические, мирискуснические), которые не всегда было возможно воплотить на казенной сцене. Режиссер-постановщик Мариинского театра Николай Николаевич Боголюбов называл Ламбина «замечательным рисовальщиком и поэтом краски в духе Репина» [5, с. 40].

Оценка творчества Ламбина современниками

Среди литературных источников, содержащих упоминания о художнике, — дневники и воспоминания современников, периодические издания и на-

учно-искусствоведческие работы, посвященные театрально-декорационному искусству. К последним относятся «Художник в театре XX века»⁴¹ Маргариты Васильевны Давыдовой, «Русское театрально-декорационное искусство»⁴² Флоры Яковлевны Сыркиной, оценивающие творчество Ламбина преимущественно как посредственное.

Отрывочные сведения о художнике встречаются в воспоминаниях и дневниках Петра Петровича Гнедича, Бенуа, Теляковского. Так, Бенуа называет Ламбина отличным техником, лишенным чувства красок⁴³. При этом стилистика поздних работ этого «техника» настолько схожа с манерой самого Бенуа, что эскиз Ламбина к балету «Времена года», хранящийся в Мариинском театре, первоначально приписывался Бенуа⁴⁴.

Мнение Теляковского о Ламбине менялось, что отражено в «Дневниках Директора Императорских театров». Если в начале 1900-х директор называет его работы слабыми⁴⁵, то с 1907 года оценивает их как удовлетворительные, недурные, удачные, а затем и вовсе очень хорошие⁴⁶. В дневниках Теляковского содержатся сведения о влиянии Константина Алексеевича Коровина на стиль художника, о том, что Сергей Павлович Дягилев пытался переманить Ламбина для работы в «Русских сезонах». Последнее обстоятельство — безусловный показатель значимости мастера. Так, в записи от 16 февраля 1909 года сказано: «...Положение Дягилева, конечно, затруднительное. Желая получить у нас мастерскую и художника Ламбина, он, не стесняясь, говорил Великой Княгине, что мастерская свободна и я нарочно ее ему не даю...»⁴⁷. Из дневников становится ясно, что работа художников-декораторов была напряженной, причем, если ведущие на казенной сцене художники Коровин и Александр Яковлевич Головин могли выполнять декорации по нескольку лет и имели возможность отказываться от неинтересных с их точки зрения спектаклей, то последние передавались Ламбину, у которого не было таких предпочтений.

Имя Ламбина упоминается на страницах таких периодических печатных изданий, как «Жизнь Искусства», «Музыка и театр», «Обозрение театров»,

⁴¹ Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999.

⁴² Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство: учебное пособие для худож.-пром. вузов и училищ / под ред. В. Ф. Рындина и В. В. Ванслова. М.: Искусство. 1978.

⁴³ Цит. по: Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров 1998–1901. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. С. 668.

⁴⁴ П. Б. Ламбин. Эскиз к балету «Четыре времени года». Архив Мариинского театра. Шк. 3. Кор. 37. Инв. № 1992.

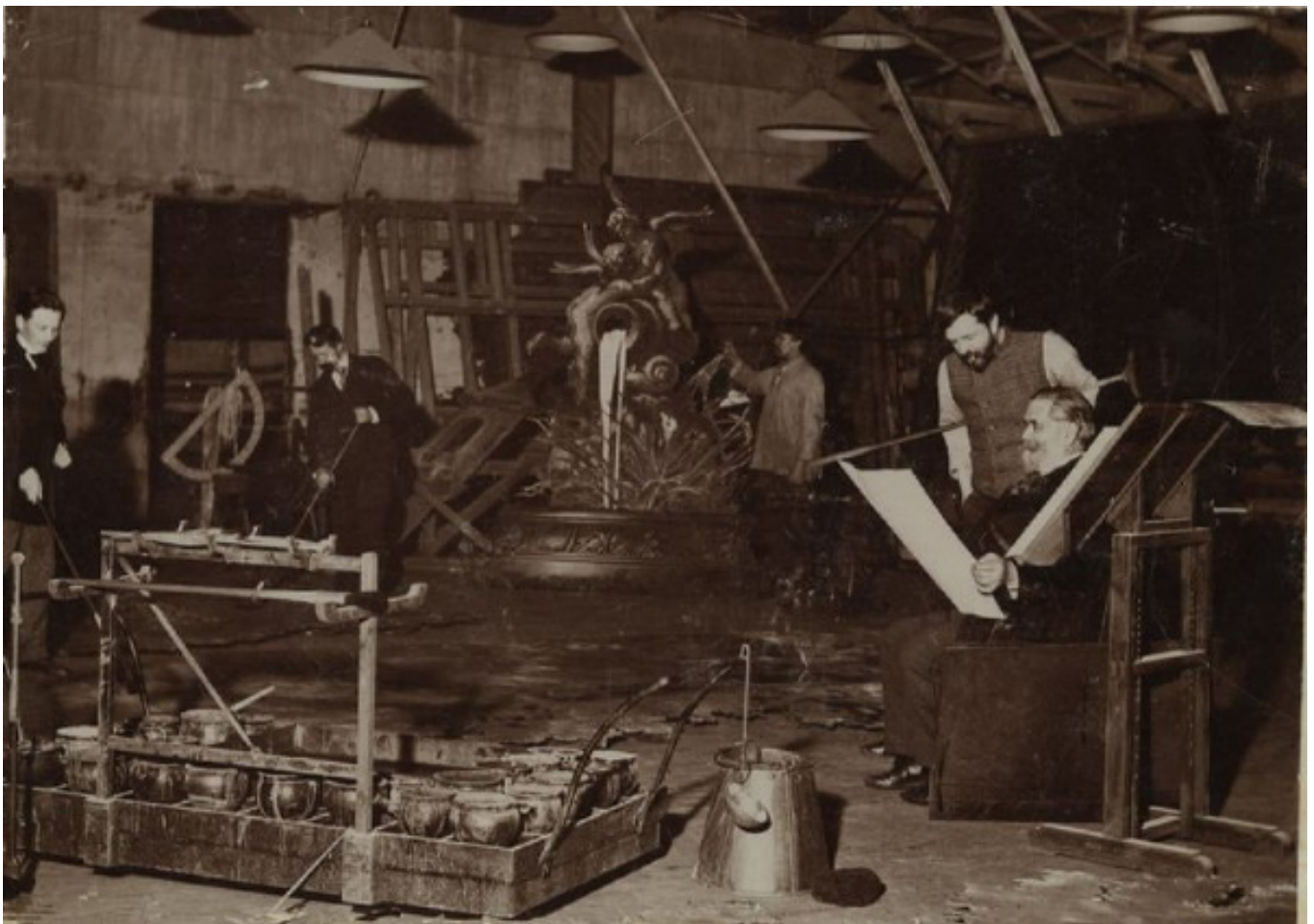
⁴⁵ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров 1901–1903. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. С. 304, 359; Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров 1906–1909. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2011. С. 95.

⁴⁶ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров 1906–1909. С. 230, 232; Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров 1913–1917. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. С. 276, 315, 401, 417, 492, 541.

⁴⁷ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров 1903–1906. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. С. 618.

«Театральный Ленинград», «Рабочий и театр», «Театр и искусство», «Театр (Петроград)», «Программы Академических театров», «Вестник работников искусства», «Рампа и жизнь», «Аргонавты», «Рампа». Обзор некоторых из них дает Юлия Викторовна Чувилькина в статье «Журналы XX века об искусстве, развитии музеев и формировании коллекций живописи» [6, с. 82–88]. Помимо этого Юлия Рашидовна Гущина указывает на «Ежегодник Императорских театров» как на важный источник информации о музыкальном театре XIX века [7, с. 133], в котором также имеются сведения о Ламбине. В большинстве своем периодика конца XIX — начала XX века ограничивается упоминанием имени художника, однако встречаются и развернутые оценки его работ, которые говорят о противоречивости восприятия творчества мастера.

Наиболее пространную информацию о человеческих и профессиональных качествах Ламбина можно обнаружить лишь в некрологах о нем. Один из них написан П. В. Воеводиным, его другом, создавшим живой портрет художника:



*Иллюстрация 11. Декорационная мастерская Мариинского театра.
В кресле — П. Б. Ламбин, рядом стоит К. А. Коровин. 1900-е
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*

Обаятельный человек, мягкий, ласковый, скромный П. Б. вносил в окружающую его атмосферу личных отношений уют, чистосердечность и простоту. Еще Гоголь в повести «Невский проспект» отметил характерную черту петербургских художников старой школы, говоря: «большой частью это добрый простой народ, застенчивый, любящий тихо свое искусство» <...>

Таковым был наш незабвенный П. Б. С какой очаровательной простотой, с детским добродушием показывал П. Б. рисунки к опере «Гензель и Гретель», наивная шалость светилась в его маленьких глазах, добрая улыбка не сходила с его губ. Объясняя мне задуманный им тип «Колдуньи Грызуны», как уморительно показывал ее ковыляющую походку, в этом сказывалась его милая, чистая душа. Тонкий юмор сопровождал его беседу, было легко и приятно сидеть с ним, забывалось время, не хотелось уходить от него. Живой он стоит в моей памяти: с добрым лицом, с неизменной трубкой, увлекаясь как юноша, то соглашаясь, то мягко оспаривая, П. Б. оставлял неизгладимое впечатление на собеседников⁴⁸.

Воеводин говорит о нем как о профессионале, безукоризненно выполнявшем свои обязанности. По его словам, одно присутствие художника внушало спокойствие за ход работы. Он описывает его как скромного, непретенциозного, добродушного человека, подчеркивая, что в последние месяцы своей жизни Ламбин, будучи прикованным к постели, не оставлял работы. Из некролога в «Жизни Искусства» от 27 февраля 1923 можно узнать, что художник был похоронен на Смоленском кладбище⁴⁹.

Петербургские адреса Ламбина

Из адресных и справочных книг «Весь Петербург» удалось определить адреса проживания Петра Ламбина: в 1895–1896 годах он жил на Екатерининском канале, 115⁵⁰, а с 1897 по 1922 — в доме, расположенном на пересечении Екатерингофского проспекта, 53 и Большой Мастерской, 10⁵¹. Современные адреса зданий — Канал Грибоедова, 115 и Проспект Римского-Корсакова, 53 / Лермонтовский проспект, 10. В 1916 году рядом с адресом художника появляется номер телефона, что свидетельствовало о его материальном достатке: стоимость телефонной связи составляла 50 рублей в год⁵², по нынешним ценам порядка 172 000 рублей. Все адреса находятся в районе Мариинского театра. Очевидно, что художник стремился снять квартиру поближе к работе и не тратить время на разъезды.

⁴⁸ Еженедельник государственных академических театров в Петрограде. Приложение к №36. 15 мая 1923. С. 3–4.

⁴⁹ Янов А. Декоратор Ламбин // Жизнь искусства. 27 февраля 1923. № 8. С. 19.

⁵⁰ Весь Петербург на 1895 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1895. С. 125.

⁵¹ Весь Петербург на 1897 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1897. С. 224.

⁵² Аврух Л. Г. Телефонизация Петербурга. 1882–1917 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2004. С. 13.

Из статьи в Большой российской энциклопедии⁵³ следует, что современниками художника были братья Петр Петрович и Борис Петрович Ламбины. Они служили в Русском отделении Библиотеки Петербургской академии наук, а из метрики о рождении художника помним, что его отцом был служащий Императорской академии наук, титулярный советник. Уместно будет предположить, что Б. П. Ламбин был отцом П. Б. Ламбина, а П. П. Ламбин — его дядей. Уверенность в этом подкрепляют строки из письма художника к А. А. Санину: «Дорогой Александр Акимович, насилу, насилу оттаял и отогрелся и то помогли Ваши ко мне теплые чувства. Макет готов настолько, что теперь его можно обсуждать. Приезжайте смотреть в какое хотите время, хоть сегодня же <...> Может быть и Петр Петрович найдет время с Вами приехать для семейного совета»⁵⁴.

Помимо творческой деятельности Ламбин вел активную общественную жизнь, входил во многие художественные объединения. Известно, что он был действительным членом Общества русских акварелистов (1880–1918)⁵⁵, а также членом-учредителем Русского художественно-промышленного общества в Петербурге (1904–1917), в уставе которого значится как «ЛАМБИН Петр Борисович (род. 1862), главный декоратор Императорских театров, профессор ЦУТР бар. Штиглица»⁵⁶. Кроме того, Ламбин состоял в Профессиональном союзе художников-декораторов в Петрограде (1917)⁵⁷.

Заключение

Ламбин относился к художникам, без которых была немислимой работа Императорских театров в конце XIX — начале XX века. За свою творческую жизнь он оформил значительное количество спектаклей и оставил свой след в истории музыкального театра. Его творческое наследие, хранящееся во многих музеях России, нуждается в полноценном исследовании и переоценке.

В воспоминаниях современников остался неоднозначный образ Ламбина-художника, сталкивавшегося как с позитивной, так и холодной оценкой критиков. Среди его театрально-декорационных работ есть по-настоящему удачные и поэтичные примеры, но ввиду того, что оформление было поставлено на поток, а работа шла в высоком темпе, не все результаты дотягивали до высокого художественного уровня, были вещи откровенно проходные.

⁵³ Ламбины [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/2642054 (дата обращения 13.05.2023).

⁵⁴ Ламбин Петр Борисович. Письмо к Санину А. А. [Электронный ресурс]. URL: <https://goscatalog.ru/portal/#/collections?id=18052285> (дата обращения 13.05.2023).

⁵⁵ Общество русских акварелистов [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/obshchestvo-russkikh-akvarelistov-6c82f6> (дата обращения 13.05.2023).

⁵⁶ Цит. по: Список членов Русского художественно-промышленного общества: участников и членов жюри конкурса имени К. Фаберже 1912 г. [Электронный ресурс] // Архив Валентина Скурлова. URL: <https://skurlov.blogspot.com/2011/10/1912.html> (дата обращения 13.05.2023).

⁵⁷ Профессиональный союз художников-декораторов. [Электронный ресурс]. URL: <https://yavarda.ru/professionaluniondecorators.html> (дата обращения 13.05.2023).

Ламбин был воспитан в академической системе Императорских театров, где бытовал «покартинный» метод оформления спектаклей, когда декорации писались целой группой художников, распределявших между собой исполнение их согласно своей специализации в области пейзажной или архитектурной сценической живописи» [8]. Такой метод оформления препятствовал созданию единого художественного облика спектакля. Тем не менее стиль Ламбина претерпевал эволюцию под влиянием Теляковского, Головина, Коровина, Бенуа, противостоявшим архаичной системе оформления Императорских театров.

Список источников

1. Беспалова Е. Р. Эскизы Бакста к несостоявшемуся спектаклю Мариинского театра «Орфей» // Искусствознание. 2021. № 3. С. 232–267.
2. Байгузина Е. Н. «Орфей» Ж. Ж. Роже-Дюкасса: Из материалов к неосуществленной постановке // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной Библиотеки. СПб.: Гиперион, 2003. Вып. 4/5 / [отв. ред. П. В. Дмитриев]. С. 64–70.
3. Смирнова В. И. Развитие французской ветви комедии дель арте и балет «Арлекинад» М. Петипа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 97–106.
4. Завьялова А. Е. Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 2. С. 300–324. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.205>
5. Лащенко С. К. «Фенелла» на сценах Императорских театров // Искусство музыки: теория и история. 2013. № 8. С. 5–46. URL: <https://imti.sias.ru/upload/iblock/752/lashenko.pdf> (дата обращения: 07.05.2022).
6. Чувилькина Ю. В. Журналы XX века об искусстве, развитии музеев и формировании коллекций живописи // Культурное наследие России. 2022. № 2. С. 82–86. <https://doi.org/10.34685/НІ.2022.37.2.010>
7. Гущина Ю. Р. Опера и балет на страницах «Ежегодника Императорских театров»: декорационное искусство и костюмы // Культурное наследие России. 2022. № 2. С. 133–136. <https://doi.org/10.34685/НІ.2022.37.2.016>
8. Зайчикова О. В. Развитие театрально-декорационного искусства в России с середины XIX в. до возникновения Художественного театра // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 2. С. 145–156.

References

1. Bepalova, E. R. (2021). Eskizy Baksta k nesostoyavshemusya spektaklyu Mariinskogo teatra "Orfej" [Bakst's Sketches for the Failed Mariinsky Theater Performance *Orpheus*]. *Iskusstvoznanie / Art Studies*, (3), 232–267. (In Russ.).
2. Baiguzina, E. N. (2003). "Orfej" Zh. Zh. Rozhe-Dyukassa: Iz materialov k neosushchestvlennoj postanovke [*Orpheus* by J. J. Roger-Ducasse: From Materials for an Unrealized Production]. In P. V. Dmitriev (Ed.), *Zapiski Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj Teatral'noj Biblioteki / Notes of the St. Petersburg State Theater Library*. Hyperion, (Vol. 4/5 /, pp. 64–70). (In Russ.).
3. Smirnova, V. I. (2020). The Development of French Branch of the commedia dell'arte and the Ballet 'Harlequinade' by M. Petipa. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*, (2), 97–106. (In Russ.).
4. Zav'yalova, A. E. (2019). Alexander Benois and the Artistic Heritage of France of the 18th Century. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 9(2), 300–324. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.205>
5. Lashchenko, S. K. (2013). *Fenella* at the Imperial Theatres. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya / Art of Music. Theory and History*, (8), 5–46. (In Russ.). <https://imti.sias.ru/upload/iblock/752/lashenko.pdf>
6. Chuvilkina, Yu. V. (2022). Magazines of the 20th Century about Art, Development of Museums and Formation of Collections of Painting. *Cultural Heritage of Russia*, 37(2), 82–86. (In Russ.) <https://doi.org/10.34685/HI.2022.37.2.010>
7. Gushchina, Yu. R. (2022). Opera and Ballet on the Pages of the *Yearbook of Imperial Theaters: Decorative Art, Costumes*. *Cultural Heritage of Russia*, 37(2), 133–136. (In Russ.). <https://doi.org/10.34685/HI.2022.37.2.016>
8. Zajchikova, O. V. (2019). The Development of Theatre and Scenery Art in Russia from the Middle of the 19th Century till the Art Theater Foundation. *RSUN / RGGU Bulletin. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies*, (2), 145–156. (In Russ.).

Сведения об авторах:

1. Байгузина Е. Н. — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры философии, истории и теории искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, член Союза художников России, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

2. Колодина Е. М. — студентка 4 курса (бакалавриат), кафедра философии, истории и теории искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, член Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов», г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Information about the authors:

1. Elena N. Baiguzina — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Philosophy, History and Theory of Art Department, Vaganova Ballet Academy; member of Artists Trade Union of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation

2. Elizaveta M. Kolodina — Fourth Year Student, Philosophy, History and Theory of Art Department, Vaganova Ballet Academy; member of the All-Russian Public Organization “Association of Art Critics,” Saint Petersburg, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 30.03.2023;
одобрена после рецензирования 21.07.2023;
принята к публикации 01.08.2023.

The article was submitted 30.03.2023;
approved after reviewing 21.07.2023;
accepted for publication 01.08.2023.

Musical Theatre:

Librettistics, Scenography and Directing

Original article

UDC 782.91

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-107-125>



**The Enigma of the *Golden Cockerel*:
Catch It if You Can**

Inna Naroditskaya

School of Music, Northwestern University,

Evanston, Illinois, USA,

in-narod@northwestern.edu,

<https://orcid.org/0000-0002-8608-9266>



Abstract. Pushkin's fable was a creative remake of a tale by Washington Irving, which he wrote during his travel to Granada (the Alhambra) with Pushkin's pal, Russian diplomat, Count Dmitry Dolgorukov. This legend about an Arabic Astrologer (from *Tales of Alhambra*, 1832), undergoing metamorphosis was relocated from Spain to Russia and Shamakha. Current research delves into the connection between the two texts, tracing the transformation of the main characters in the context of the central plotlines. I explore how and why Irving's gothic princess turned into Pushkin's Tsarina of Shamakha and how the plotline relates to Russia's historical annexation of Azerbaijan. The core of my research is the musical language Rimsky-Korsakov employs to create the fairytale and Eastern characters. Is there any positive Russian imagery in the opera? Why is Rimsky-Korsakov's *Golden Cockerel* considered an anti-opera? To what extent can Stravinsky's first ballets, *Firebird* and *Petrushka*, be viewed as the continuation of Rimsky-Korsakov's stream of fairytales?

Extending author's work on Russian operas and Rimsky-Korsakov in particular, this research originated at the invitation to write program notes for the Santa Fe Opera production of *The Golden Cockerel* in 2017.

Keywords: *Golden Cockerel*, Washington Irving, Alexander Pushkin, Nikolai Rimsky-Korsakov

For citation: Naroditskaya, I. (2023). The Enigma of the *Golden Cockerel*: Catch It if You Can. *Contemporary Musicology*, (3), 107–125. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-107-125>

Acknowledgments: The author is thankful to Professor Irina P. Susidko for inviting me to participate in the International Conference *Opera in Musical Theater: History and Present Time* in Gnesin Russian Academy of Music (2021).

*Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура*

Научная статья

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-107-125>

**Энигма «Золотого петушка»:
поймайте, если сможете**

Инна Народицкая

Школа Музыки, Северо-Западный Университет

г. Эванстон, Иллинойс, США,

in-narod@northwestern.edu, <https://orcid.org/0000-0002-8608-9266>

Аннотация. Пушкинская «Сказка о Золотом петушке» — творческая переработка рассказа Вашингтона Ирвинга, который он сочинил, путешествуя по Гранаде с русским дипломатом и приятелем Пушкина князем Дмитрием Долгоруким. Легенда об арабском астрологе (из «Сказок Альгамбры», 1832), претерпев различные метаморфозы, перекочевала из Испании в Россию и Шемаху. В статье рассматриваются пересечения между двумя литературными текстами, а также трансформация образов главных героев и их взаимоотношений в контексте центральной фабулы — в частности, то, как готическая принцесса из сказки Ирвинга превращается в пушкинскую Шемаханскую царицу и как сюжет соотносится с историческим присоединением Азербайджана к России. Центральное место в исследовании принадлежит проблеме адаптации сюжета пушкинской сказки в опере Римского-Корсакова, а также вопросу появления Астролога в «Петрушке» Стравинского. Какими музыкальными красками пользуется Римский-Корсаков в отображении сказочных и восточных образов; есть ли в этой опере русское начало? Почему «Петрушку» называют анти-оперой? Можно ли считать первые балеты Стравинского продолжением сказочной темы Римского-Корсакова?

Это исследование началось с приглашения написать программные заметки для постановки «Золотого петушка» в Санта-Фе в 2017 году. Оно продолжает работу автора по изучению русских опер и, в частности, опер Римского-Корсакова.

Ключевые слова: «Золотой петушок», Вашингтон Ирвинг, Александр Пушкин, Николай Римский-Корсаков

Для цитирования: Народицкая И. Энигма «Золотого петушка»: поймите, если сможете // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 3. С. 107–125. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-107-125>

Благодарности: Автор благодарит профессора Ирину Петровну Сусидко за приглашение принять участие в Международной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» в РАМ имени Гнесиных в 2021 году.

Awondrous riddle

In Russian mythology the cockerel symbolizes the golden sun. Cocks carved from wood have decorated the rooftops of Russia's peasant huts for centuries; they appeared in wooden children's toys, folk crafts, and lollipops. The *Golden Cockerel's* libretto by Vladimir Belsky is based on a tale in verse by Russia's beloved poet and prankster Alexander Pushkin. Although the poet called his *Golden Cockerel* a "simple-folk tale" [prostonarodnaya skazka], he, in fact, retold a story written by his American contemporary Washington Irving. Travelling across southern Spain (1829) with Russian diplomat and Pushkin's pal Prince Dmitry Dolgorukii, and residing in a mystical palace in Granada, Irving drafted his *Tales of the Alhambra*. One of Irving's tales portrays an old king and an Astrologer; the duo appears in Pushkin's *Golden Cockerel*. While Irving's tale ends with the ruler losing the Princess and the Astrologer, yet still enjoying the environs of the Alhambra, Pushkin's tsar is obliterated, the kingdom in disarray.

Among other possible sources of Pushkin's tale might be *Der goldene Hahn* by Austrian Friedrich Maximilian von Klinger (1752–1831), an officer of the Russian imperial army.¹ The two tales, having different plotlines, share the title and some important elements. Each depicts an aged king seeking peace, both majesties finding themselves in the same neighborhood, the Caucasus: Pushkin's tsar encounters the Queen of Shamakha; Klinger's king reigns in Cherkessia, and among the tale's characters is a princess of Tiflis. Among Pushkin's works, filled with the poet's witty riddles, *The Golden Cockerel* is one of the most mystifying, enigmatic; its abundant sources and interpretations still puzzle readers and critics.²

¹ See Klinger, F. M. (1789). *Le coq d'or*: fragment historique pour servir de supplément à l'histoire ecclésiastique. Hachette Livre – Bnf; Alekseev, M. P. (1982). *Zametki na polyakh* (6): Pushkin i povest' F. M. Klingera "Istoriya o Zolotom Petukhe" [Notes in the Margins (6): Pushkin and F. M. Klinger's tale *The Story of the Golden Cock*]. In *Vremennik Pushkinskoy komissii: 1979* (pp. 59–95.). Nauka.

² See [1]; Akhmatova, A. A. (1933). *Poslednyaya skazka Pushkina* [Pushkin's Last Tale]. *Zvezda*, (1), 161–176.

A Russian — American — Spanish tale and a bit of history

Even without electronic networks, tales in the early 19th century got around, crossing different languages — repeated, refashioned, published, and repackaged at a surprising speed. Paris saw the first publication of *The Alhambra* in English and French in 1832, and in 1834 Pushkin remolded *The Legend of the Arabian Astrologer* into his own farcical *Tale of the Golden Cockerel*.

In both Irving's and Pushkin's tales, an elderly king, who in his youth had devastated neighboring kingdoms, is now repaid by their constant attacks. The king yearns for repose; a visiting old Astrologer, provides him seeming solace. In Irving's tale within a tale, the Astrologer tells the king about two symbolic figures, a ram and a cock, devised by a pagan priestess and placed on a mountain above the city of Bursa (today's Turkey). Warning inhabitants about invaders, the ram pivoted and the cock crowed, keeping the city safe. Sharing this story of the past, the Astrologer erects for his king a tower with chessboards and toy armies, and at the top he places a magical talisman — a bronze Moorish horseman that turns in the direction of advancing enemies.

King Habuz from the tale entertains himself by battling chess effigies that come alive: "warriors brandished their weapons, and there was a faint sound of drums and trumpets." Brushing away whole armies like so many swarms of flies³ Habuz defeats the chess army. The Astrologer, meanwhile completing the construction of his marvelous abode, pleases himself with female dancers — who reappear a century-and-a-half later in Rimsky-Korsakov's opera. In Irving, Habuz's guards find and bring to their king "a Christian damsel of surpassing beauty."

She was arrayed with all the luxury of ornament that had prevailed among the Gothic Spaniards at the time of the Arabian conquest. Pearls of dazzling whiteness were entwined with her raven tresses; and jewels sparkled on her forehead, rivaling the luster of her eyes.⁴

In his first sketches of the tale, Pushkin, clearly borrowing from Irving, mentioned a chessboard with an army of wax soldiers, but later abandoned these lines. Pushkin also eliminated Irving's rider, having featured the *Bronze Horseman* in his poem of the same title a year earlier (*The Bronze Horseman*, 1833).⁵ Remaking the Alhambra tale into a Russian *skazka*, Pushkin chose a mechanical cock of gold as the title. He also replaced the chessboard figurines with the tsar's doltish sons who, briefly mentioned, in no time kill each other after seeing the Queen of Shamakha, Pushkin's substitute for Irving's gothic princess.

³ Irving, W. (1870). *The Alhambra*. J. B. Lippincott & Co, p. 205.

⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁵ Feliks Raskol'nikov compares *Golden Coq* and *The Horseman*, both written in Boldino a year apart, finding 'the same theme of human hopelessness in dealing with the irrational, the combination of tragic and comic.' See [2].

The astrologers in both tales, accommodating their rulers, demand the mysterious damsel as their reward. Irving's Habuz refuses; the Astrologer escapes with the gothic bride into an underground garden paradise, one of the mysterious structures he has built. Pushkin's tzar, unwilling to give away his dame, clubs his Astrologer to death, himself pecked at and killed by the Coq. Habuz may have been drawn from a real Berber king of 11th-century Granada, Habbus ibn Maksan (1019–1038). Entitled *The Legend of the Arabian Astrologer*, Irving's tale introduces his astrologer-physician as Ibrahim Ebn Abu Ajeeb ("ajeeb" in Arabic means a wonder, anything strange and admirable⁶). The fanciful Arabian, the owner of "the wondrous book of knowledge, <...> given to Adam and <...> handed down from generation to generation to King Solomon the wise" may parallel an actual person, Habbus's trusted vizier, a learned Jew, Samuel/Shmuel Levi (Nagrila, ha-Nagid⁷), known among Arabs as Ismail ibn al-Nagrila. Like the historical Nagrila, Irving's Astrologer is versed in Arabic philosophy, Solomonic wisdom, and Egyptian pyramids. Nagrila rebuilt the Alhambra as a fort on a hill of bright-red clay [its name "al-Hambra" means "the red"]. Enchanted by the Alhambra, Irving portrays the Astrologer erecting a marvelous tower and palace. The two whitebeards, king and Astrologer, engage in a contest over a mystical Gothic princess.

Simon Morrison sees the Russian tale and the opera as "a caricature of a caricature, a compilation of references" and tsar Dodon, carrying a rusty shield, as an allusion to "Cervantes's Don Quixote, and/or to the Imperial Russian Army's obsolete weapons" [6, p. 178]. The episode with "rusty ammunition" and the sword "heavy for the tsar's shoulder" also echoes a scene from Catherine II's satirical opera *Gorebogatyř* [*A Woeful Knight*]. In her title character, the empress mocked Gustav III of Sweden during the Russo-Swedish war (1788–1790) [7, p. 88]. Vladimir Dal' defines the word "dodon" as a "clumsy undersized person, possibly a midget; also a blister, pimple, boil."⁸ The original name of the title character in Catherine's *Gorebogatyř* was Fufliġa from "fuflo," which according to Dal's dictionary also means a "pimple, boil, something unworthy." Pushkin's prototype of Habuz is also a remake of the poet's own Chernomor from *Ruslan and Liudmila*. A lascivious dwarf from the Black Sea [Chernoë More] captures a Russian bride; and a hopeful geezer, Russian Dodon, is trapped by the Eastern beauty, both tales entering an operatic stage.

In Pushkin's tale, the architectural element is absent. While Irving employs elevated, sometimes ironic prose, Pushkin writes in a mocking pseudo-folksy style that barely conceals his attitude towards the Russian autocracy. He adds to the tsar's

⁶ Mason, J. (Ed). (1879). *The Arabian Nights' Entertainments*. Cassel Publishing Company, p. 96.

⁷ See [3, p. 216; 4, p. 508; 5]. See also HaNagid, S. (2007). *The Dream of the Poem* (P. Cole, ed. and transl. from Arabic). Princeton University Press, pp. 371–375.

⁸ Dahl, V. I. (1989). *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language] (Vol. 1). Russkiy yazyk, p. 452. See [7, p. 93].

entourage his two sons, who fatally stab each other on the battlefield. Living under three emperors, a father and two sons consecutively reigning over Russia (Paul, Alexander, and Nicholas), Pushkin was likely deriding the tsar's family. His versed tale is laconic and fast-paced.

Belsky in his libretto elaborated on every scene and every detail of Pushkin's tale; he also likely perused Irving's tales, from which he, for example, borrowed the chessboard allusions, absent in Pushkin. Amelfa, the nanny of the aged tsar, sings him a lullaby:

Что ж такое? Уж не то ль,
Что ты шахматный король? <...>
«Шах и мат вам всем, злодеи!»
Кони, ферзь, ладьи, слоны —
Все тобой побеждены.

What is it? What is a thing?
Aren't you our chess king? <...>
“Check and mate to all you, villains!”
Knights and queens and rooks and bishops
All of them are crushed by you!

The Golden Cockerel was Pushkin's final tale and the last of Rimsky-Korsakov's fifteen operas. At the rise of the twentieth century, both Russia and the composer faced difficult times. After completing the Trans-Siberian Railroad, Russia suffered massive losses and an embarrassing withdrawal in the war with Japan (1905). The cover of a short-lived “savagely satirical journal” *Zhupel*, issued in revolutionary 1905 depicted a cartoonish fairy-tale *Tsar Pea*. “Picking his nose,” this “Tsar Pea (also known as Old King Cole, akin to Dodon, likened to Nikolai II) gazes at the full moon, imagining its absorption into the Russian Empire.” [6, pp. 179–180]

That same year, Russia experienced the first in a chain of revolutions. Students of the St. Petersburg Conservatory — Russia's most prestigious musical institution — joined the uprising. Rimsky-Korsakov, the director of the conservatory, stood with the students, protesting their arrests. He was fired and performances of his compositions in St. Petersburg were cancelled. His bitterness with imperial authority permeates the opera. When the Astrologer asks the tsar to sign a legal document, the cartoonish tsar Dodon replies, bemused: “The law? What word is it? I've never heard of it. My order and caprice are the only law.”

Near the end of the opera, after the tsar kills the Astrologer and the faithful cockerel finishes off the tsar, the confused Russian folk on stage utter the final chorus —not a traditional “Glory” to the Tsar and nation, but a puzzling question: “What brings the new dawn? How will we be without the tsar?” The imperial censors demanded revisions, but the composer refused any alteration. He did not see the premiere of his *Golden Cockerel*, which was staged after his death.

Pushkin and the Caucasus

Irving's Moorish king is entranced by a Christian damsel. Pushkin reverses this East-West paradigm. Dodon, surrounded by boyars and leading an army towards the East, belongs to Russian lore. His mysterious seducer is an Oriental

beauty, the Queen of the city Shamakha in the heart of the Caucasus (present-day Azerbaijan). Pushkin's choice of Shamakha may point to the long history of Russia's military campaigns in territories bordering with Ottoman Turkey and Persia. Not accidentally, Klingner's *Der goldene Hahn* (1785) was written between two wars Catherine conducted with Ottomans, each bringing parts of the Caucasus under the Russian empire (1768–74 and 1787–92). Russia is not a part of Klingner's tale, which deals with the Caucasus torn by unending rivalries and battles among local sultanates.

Pushkin's tale, depicting a tsar likewise frightened by his neighbors and attracted by the Eastern Queen, reflects on specific contemporary political events. At the rise of the nineteenth century, Russia, engaging in a barrage of military assaults mixed with nuanced separate dealings with local Caucasian sultans, as well as battles and negotiations with Persia, acquired desired lands that included Shamakha. Around the time Irving resided in the Alhambra, the Russian empire signed treaties with Persia and the Ottomans that finalized Russian ownership of Transcaucasia [8, pp. 170–174].

For Pushkin and his fellow Russian poets, all officers of the Russian army, the Caucasus was not solely a destination. Just as Irving, Benjamin Disraeli, Gérard de Nerval and generations of European servicemen, diplomats, artists, and literati traveled to the Middle East, attracted by its exoticism, Russians served, toured, and resided in Russia's own recently acquired East. Aromas, mystery, intimacy, and violence fill Pushkin's *Fountain of Bakhchisaray*, as well as his poems and novels. Pushkin's literary journey to the Caucasus paved the way for Russian Orientalists.

*Rimsky-Korsakov and the Orient*⁹

Rimsky-Korsakov, composing his opera seventy years later, seemed to be at ease with East, West, and the rest. Irving's *Alhambra* exudes the aura of *One Thousand and One Nights*, also evoked in Rimsky-Korsakov's instantly successful *Scheherazade* (1888). The rich gallery of Eastern images in Rimsky-Korsakov's operas also include Indian, Moorish, and Arabian traders, Gypsies, and the most alluring of all seductresses, Cleopatra, who serves as a model for his Queen in *The Golden Cockerel*.

But neither magical Princess Volkhova from *Sadko* nor the Eastern beauty Cleopatra from *Mlada* match the alluring power of the Queen of Shamakha. She owns the second act of the opera — a pastiche of Rimsky-Korsakov's *Scheherazade* and Cleopatra, Verdi's *Aida*, entwined with vocal striptease, cabaret, drinking songs,

⁹ The numbers in parentheses indicate rehearsal marks (rm) in Rimsky-Korsakov's orchestral score of the opera. Rimsky-Korsakov, N. A. (1908). *Zolotoy petushok: nebylitsa v litsakh* [*The Golden Cockerel. An Acted Parable*]. Opera in three acts, libretto by V. Belsky [Clavier]. P. Yurgenson.

everything saturated with enthralling aromas identified with musical realization of the East. In this perfectly symmetrical three-act opera framed by a short prologue and epilogue, the first and third acts are set in Dodon's palace surrounded by his quaint picturesque capital. At the beginning of the second act, the tsar, leading a military campaign in a dark forest and discovering his fallen sons, is flabbergasted by the sudden emergence of an ornate tent. The Queen steps out. From the first moment, she, with her elaborate and extraordinarily challenging vocal part, engages in erotic conquest. She enters singing "Hymn to the Sun," haughtily announces she's about to subdue the tsar (rm 139), then flirts with him, stirs his jealousy by toying with his general, and unleashes her dancers on Dodon. She pleads, commands, weeps, teases, challenges, and dominates, following a perfect step-by-step plan of seduction, each emotional phase rendered musically. The densely laced, intricately zigzagging ornamented melody of her initial appeal to the sun evokes her dreams of the motherland. Her singing about "roses, lilies, and turquoise dragonfly caressing lush leaves," along with repeated "a piacere" written in the score, recalls Verdi's *Oh Patria mia* (Examples 1 and 2). Aida's desperate vocal line combines chromatic rises with octave-wide falls; the Queen of Shamakha spills her long notes in endless chromatic ornaments, both accompanied with orchestral tremolos.

The image shows a musical score for the vocal line of Aida and the orchestral accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Oh patria mia, mai più, mai più..... ti ri-ve-drò!". The score includes markings for "a piacere" and "p legato". The orchestral parts for Flute 1, Oboe 1, Clarinet in D, and Cello/Double Bass are also shown.

Example 1. G. Verdi, *Aida*, Act III, *Oh Patria mia!*

While "looking modestly, eyes down," as indicated in the score, the Queen declares that victory does not require an army and calls her slave girls to feed the tsar and entertain his suite dancing. Switching to six beats and a swifter dance-like move, the Queen utters, "Air becomes intoxicating, moist and heavy, spicy..." (rm 144). Next, in a chain of descending sentences, increasing dynamics, with flute and clarinet echoing her melody in a racing sixteenth, she "whispers" to the baffled tsar. Back to the rhythmically clear dance-like melody, accompanied by harps later joined by celesta, the two outshining each other in a stream of luscious glissandos and arpeggio, the Queen offers a detailed vocal account of a striptease:

Shedding ordinary clothes, and like a sunray in the fog, I will shine inside the lodging. Check if there is a hidden birthmark or a little blemish <...> Hair, liberated, will stream like a dark waterfall over supple white hips <...> And my breasts! They compete with the blazing rose, lavish and robust. Like dreams, they are light (rm 154).

colla parte.

Clar. (A)

Clar. basso (A) *mf* *dim.*

Fag. *mf* *dim.* *rit. poco* *dim.* *riten. molto* *a tempo*

Ш.Ц.
R.Ch.

ты, лоб_за_ютъ, лоб_за_ютъ пыш_ны_е ли_ца_ты.
ris! Qui chan - tent auprès des lacs bor - dés d'i - ris!

Arpe. *f*

div. arco *pp* *pizz.*

div. arco *pp* *pizz.*

pp *pizz.*

pp *pizz.*

colla parte.

133 *pp* *a tempo.*

Example 2. N. A. Rimsky-Korsakov, *Golden Cockerel*, Act II, Queen of Shamakha

Still accompanied by a harp, in the following section of her multi-part seduction stunt, the Queen, in a nearly uninterrupted vocal flow of sixteens, mourns her passing youth, wishing to “give every hour to love.” Dropping intricate rhythmical figures, in an evenly-paced quarter-note melody, she sings about the sweet lulling sound of a *gusli* — falling arpeggios in strings imitate the sound of the Slavic zither. Announcing that she is tired, the Queen asks the tsar to sing. Laughing at his ditty, she, as directed in the score, forgets about the tsar, drawn again to the dream of her motherland. The longest air in her vocal soliloquy, this section might also be the most moving — her melody and tremolo accompaniment unmistakably echo

Aida. Waving away her reveries, she weeps one moment and next amuses herself by replacing the heavy helmet on the senile tsar's head with a girlish scarf, taunting him to dance "wildly."¹⁰

From laughter to lament, from submission to offence, the Queen of Shamakha explores step-by-step moves in a cascade of intricate chromatic melodic sequences. Taruskin comments:

The Queen of Shamakha's Lakmé-ish coloratura music is a *reductio ad absurdum* of the stereotyped "oriental" idiom <...> and also of the sequence-driven chromaticism (now extended to encompass retrogrades and inversions) long associated with fantastic characters in Rimsky-Korsakov's earlier operas [9].

Crafting this most extravagant vocal seduction, the composer no longer limits his Queen to an association with either octatonic or whole-tone scales. She mixes a variety of symmetrical scales; her vocal line explores full facilities of both double-harmonic major and minor scales (Example 3); the orchestra follows hexatonic progressions. Music theorist Philip Ewell suggests that *The Golden Cockerel* "might reasonably be subtitled 'a hexatonic opera', whose premise is centered around mysticism and sorcery." [10, p. 129]

Thus the Queen's vocal part draws on triple powers: the virtuosity of Italian bel canto; a modal lingua that signifies magic; and densely ornamented filigree associated with Eastern imagery. The pinnacle of compositional mastery, the second act is also, as Taruskin wrote, an absurdist ruse, in which the composer and librettist paired the formidable Queen of Shamakha with an unworthy partner, making her sing laboriously in a quest for a crowned nitwit.

Example 3. N. A. Rimsky-Korsakov, *Golden Cockerel*,
Queen of Shamakha part, fragment

¹⁰ Score reads: Dodon's helplessly waving his hand, breaks into a wild dance". See Rimsky-Korsakov N. A. (1977). *Zolotoy petushok: nebylitsa v litsakh* [*The Golden Cockerel. An Acted Parable*]. Opera in three acts, libretto by V. Bel'skiy [Clavier]. Muzyka.

The Tsar

Dodon appears in two works by Pushkin. The first is the versed tale *Bova* (1814). Woodcuts, bylinas, and written tales dedicated to heroic ventures of Prince *Bova*, largely forgotten, were popular in eighteenth and nineteenth century Russia.¹¹ In *Bova*'s epics Dodon is a villain and the murderer of the hero's father. Pushkin's ironic retelling of *Bova*'s tale portrays Dodon as a "sleepless tyrant," who

...двадцать целых лет
Не снимал с себя оружия,
Не слезал с коня ретивого, <...>
Всюду пролетал с победою,
Мир крещеный потопил в крови,
Не щадил и некрещеного <...>¹²

...for twenty years
Did not lay down his arms
Dismounted no horse, <...>
Everywhere flying victorious,
Drowning the Christian world in blood
Sparing no others <...>

At some point in the poem, the aged and tired Dodon, surrounded by his associates, falls asleep; the cheeky poet invites his reader to...

Глядь, с Додоном задремал совет...
Захрапели многомыслящи!
Glance, along with Dodon his council naps,
Snoring, the hard-thinking ones ...

This satirical scene may have become an impetus for Pushkin's *Golden Coo* and the "slothful autocrat," a caricature of his powerful namesake in *Bova* [9].

Continuing the panoply of Pushkin's ironic borrowings and references, Belski and Rimsky-Korsakov make their Dodon first enter the stage grouchy; his opening sentence "So heavy to bear the crown" is a satirical paraphrase of a dramatic utterance of Pushkin's Boris Godunov, "Oh, so heavy is the cap of Monomakh" [which is absent in Pushkin's *Coq*. Pushkin himself borrowed this sentence in his *Boris Godunov* from Shakespeare's *Henry IV*, "Uneasy lies the head that wears a crown"]. The orchestra, with giggling sixteenths in woodwinds and syncopated sforzandos and jiggling staccatos in strings accompanying Dodon's short sentences,

¹¹ A champion of Russian bylinas, *Bova* and his heroic ventures were Russian remake of French and Italian chivalrous tales. Felix Lurie dates the published *Tale about Prince Bova* between 1635–1644. Lurie, F. M. (2022). *Istoriya Rossii s VIII veka do n.e. po XIX vek v tablitsah*. Lenta vremeni [History of Russia from 8th Century BC to 19th Century in Tables. Ribbon of Time]. OGIZ, p. 87.

¹² Pushkin, A. S. (1999). *Polnoe sobranie hudozhestvennykh proizvedeniy* [Complete Collection of Artistic Works]. Folio; Olma, p. 576.

adds another ironic layer. Although present on the stage virtually throughout the opera (minus the introduction and the epilogue), Dodon, unlike his foes, has no leitmotiv and appears largely incoherent, verbally and musically. He frequently utters monosyllabic expressions, his musical sentences rarely exceeding a few measures.

Throughout the first act, Dodon echoes the vocal lines of his foolish sons, lambasts his general, shares with Amelfa a stylized lullaby to himself, and, when calling the army “Nu, rebyatushki, voina!” intones a Russian folk song, “Dubinushka” [11]. In the second act, seeing his dead sons, the tsar descends in a whole-tone triad, filling it with a chromatic scale and recurring tritones. Dotted rhythms and pickups, gradually seeping into Dodon’s melody, add some light dance-like elements as if signaling the advent of the Queen. Responding to the erotic yearning of the Queen, thrice repeated, each time expanding to a higher pitch and increasingly elaborated, Dodon mumbles to Polkan, “What a song, take note.” Even the stern general comes back with a more agile vocal reply to the Queen. Accompanied by trembling pizzicato strings and fragrant runs of flutes, the Eastern Beauty, “moving her pillow close to Dodon” and “whispering in his ear” (as directed by the composer), quizzes him about her “blazing beauty.” Dodon’s stuttering reply — “I,” “thi-is,” well <...>” (rm 152) — leaves even the resourceful Queen at a loss. But the pinnacle of the tsar’s vocal contribution to the opera is when, picking up the *gusli*, he bellows his four-measure twice repeated love confession intoning the most absurd little ditty known to every Russian child and grownup: “Chizhik-pyzhik” (“Birdy-birdy, where do you drink?” rm 168).

With royal pomp, the tsar brings the new tsarina to his kingdom in the third act; the Eastern Queen’s leitmotiv is braided with what Taruskin calls “a snatch of *Svetit mesyats* (*The moon shines brightly*), a veritable roadhouse number (the remaining folk tune, the aptly named “Uzh ti, sizen’kiy petun” (“Oh you little grey-blue cock”) is associated with Amelfa in Act 1)” [9]. The bombastic Wedding Procession of the lustful old tsar and the Queen brings to mind *The March of Chernomor*, Glinka’s dwarf parading before Luidmila. Instead of the sequence of quasi-ethnic Eastern dances in *Ruslan*, Rimsky-Korsakov devised a succession of “warriors with self-inflated swollen faces and colorful and exotic characters adopted from an Eastern tale.” Listed in abundance in the score, “the giants, pyzhiks, people with an eye on their forehead, and horned people” herald another parade of “swollen-heads” and different “groups of freaks” in *L’amour des trois oranges*, which Sergei Prokofiev composed over the decade after his teacher’s *Golden Cockerel*. The three grotesque pageants, from Glinka to Rimsky-Korsakov and Prokofiev, replete with joshing staccatos, excessive brass and percussion, and a combination of high and low ranges with the hollow middle. They also share un-suffixed key signatures saturated with accidentals, chromaticism, augmented moves, a modal palette that Russians,

especially Rimsky-Korsakov, employed in the portrayal of everything magical and Eastern.

Chernomor, awakened from his nap and brought on stage in a lengthy procession, has to fight Ruslan. Prince Tartaglia, suddenly cured of hypochondria, meets with the wrath of Fata Margana. Dodon, refusing to grant the Astrologer the promised reward, faces the ensemble of Astrologer, Golden Cockerel, and Queen, which leads to a sequence of quick murders and disappearances. The tsar smacks his wizard to death, the cock pecks the tsar on the head, and the bird and the laughing Queen vanish together. In the epilogue, the Astrologer reappears.

Folk and Nation

Irving's tale, while filled with colorful descriptions of the Alhambra — plush hills, extravagant gardens, magnificent palaces, exotic vestibules, lofty arches, dancing girls, silvery lyres, and lots of other frills — focuses on a dynamic triangle: two aged men and a sedentary girl. Pushkin, uninterested in describing exotic environs, provides the tsar with two sons, creating what could work as a triangle, counterbalancing the magical trio. But the regal trio appears dysfunctional; halfway through the poem, the tsar finds his two boys lying dead, their “swords thrust in each other.”¹³ Rimsky-Korsakov, not wasting even half of the opera, shows the two brothers alive only in the first act, each vocalizing a preposterous plan to save the kingdom. Quoting operatic Dodon falling head-over-heels for the Queen recites: “Good riddance! Not much use for them.” (rm 170)

In addition to Pushkin's brothers, the opera supplies Dodon with two other supportive characters, making the tsar a part of yet another trio with his general Polkan and the housekeeper Amelfa. Lulling Dodon to sleep in the first act, Amelfa questions whether he is a chess king. In the opening of the third act, the folk, frightened by double trouble — stormy skies and the advent of an unknown tsarina — seek the counsel of Amelfa. She utters some confusing lines: “Hear the news. Four kings — the spade, the heart, the clover, and the diamond — all are conquered by our tsar.” Does the tsar's faithful domestic see Dodon and his kingdom as a game?

The character of Polkan, like Dodon, belongs to the narrative about prince Bova. Absent from Pushkin's *Golden Cockerel* but mentioned in the poet's *Bova*, operatic Polkan is a good warrior and the lonely voice of reason. He opposes ridiculous proposals by Dodon's sons in the first act, and in the second attempts to disrupt the tsar's delusionary romance. The Queen of Shamakha reacts capriciously: “How many lashes will you give him? I don't like him at all.” Taunted by the queen,

¹³ Pushkin, A. S. (n.d.). Skazka o zolotom petushke [*The Tale of the Golden Cockerel*]. *Internet-biblioteka Alekseya Komarova / Internet Library of Alexey Komarov*. Retrieved May 10, 2023, from <https://ilibrary.ru/text/458/p.1/index.html>

the tsar “amply,” as indicated in the score, proposes to decapitate Polkan. For the tsar, neglecting an honest warning and purging loyalty, the law is a joke. Encountering magical characters, each with a leitmotiv that permeates the opera, Dodon and his team appear to be musically deprived. None has either a memorable vocal line or a distinct instrumental color, lacking any individual musical characteristics.

In this *kapustnik*-like opera,¹⁴ Rimsky-Korsakov, a major composer-nationalist, pointedly offered a trifling image of the folk. A master in portrayal of antique Slavic tribes, Russian and Slavic rituals, wedding scenes, marketplaces, city squares with *schomorokhs*,¹⁵ and ritualistic *kolos*, a collector and composer of folk songs and choruses, including laudatory choral “Slavas,” in his *Golden Cockerel*, Rimsky-Korsakov depicted three groups of Dodon’s subjects — boyars, warriors, and simple folk — all folding into an oblivious, musically idle mass. Boyars surrounding the tsar in the first act mindlessly echo their leader and his heirs; their pompous march-like sentences do not exceed a few measures. The folk, present but silent on the stage throughout the first act, finally salute their tsar-father marching ahead of the army by “blasting out” an eight-measure “Hurray!” adding as the curtains falls, two more measures: “Save yourself, stay behind all the time!” (rm 112).

The eerie opening of the second act on a dark night with “bloody shadows cast by the dim crescent” depicts Dodon’s army on a dreadful battlefield. Stupefied, the tenors and basses begin pianissimo, repeating a single tone, their rhythm imitating a heartbeat, the low strings’ line following intervallic tritones and violins fluctuating octave-wide. Gradually winds and brass inject unresolved harmonic clusters, and chromatically sliding violins lead to the entrance of Dodon. After listening to the mournful air of Dodon — the grieving father and witnessing the entrance of the Queen — the warriors are promptly replaced by a chorus of singing and dancing Eastern beauties, appearing again only at the very end of the act to bellow a triple “Hurray!”

After the second act unfolding in the murky night in the mountains, the beginning of the third act pictures the “bustling capital” and a “thick crowd everywhere.” But it is not a happy scene: the heat, the heavy cloud from the East promising a tempest, and the advent of the tsar and a new tsarina sow trouble, signaled by an alarming tremolo in strings and chromatic moves of the trio of bassoons, their pianissimo broken by the trumpets blasting the Coq’s leitmotiv accompanied by racing violins. The tenors and altos, as if talking to each other, initiate a chorus “Scary, brothers!” joined by likewise frightened disoriented basses and sopranos. Turned away by Amelfa, the folk, as marked in the score, “scratch

¹⁴ A *kapustnik* (“cabbage” party) is “a hodgepodge of mocking songs and skits,” a long-existing tradition of lampooning everything and everyone, staged in Russian conservatories and theaters.

¹⁵ Shrovetide (*May Night*), Yarilo rites (*May Night, Snow Maiden*), a midsummer festival of Kupala (*Mlada*).

their backs and grin stupidly,” ending with their choral admission, “If we are whipped, it’s for a reason.” The following wedding procession brings another spree of a folk choral “Hurray!” When the tsar is gone, the chorus utters the Cock’s theme and afterwards moves to the eight-part dirge, saturated with chromatic and whole-tone cries and ending with a tritonic unresolved question “How will we live without the tsar?”

The Bird as the Title

A bird with a woman’s head and chest, the Sirin occupies a significant place in Russian myths. There are two of these woman-birds, one a creature of the night and the underworld, the other a heavenly bird of light. Both mythological birds with divine powerful voices are related to their cousin — the siren — that can be either vengeful or generous. Tchaikovsky’s swan turns into a princess in *Swan Lake*. Nocturnal swan-maidens accompany the magical Water Princess in Rimsky-Korsakov’s *Sadko*. A Swan Princess appears in his other opera based on Pushkin, *The Tale of Tsar Saltan*. Shortly after *The Golden Cockerel*, Rimsky-Korsakov’s pupil Igor Stravinsky produced the ballet *Firebird* and several years later the opera *Le Rossignol (The Nightingale)*.

The Golden Cockerel doesn’t turn into a beautiful princess like the Firebird, but its voice type links the Cockerel with the Queen: the bird and the dame are the only sopranos in the opera. The Cock’s characteristic call, played by a muted trumpet, opens the symphonic introduction to the opera. The motif moves upward by triads in a rhythmically accented line; immediately afterwards there are soft ornamented hexatonic melodic sequences, first in low strings, and then repeated by high flutes and oboes. Beginning on a last sustained pitch of the Coq, this flowing melodic line, associated with the Queen, is in fact an inverted and reversed version of the first. The Cock monopolizes the first act, the Queen reigns in the second. Her first aria, a hymn to the golden sun and her leitmotiv from the introduction, also links her with the cockerel. As if echoing each other, the cock crows, “Ki-ri-ki, ki-ri-ku-ku!” and the Queen laughs, “Khi-hi-hi-hi! Kha-ha-ha-kha!” The leitmotiv of the Astrologer, like that of the Coq, follows a triadic chord. Showing up before the regal couple in the third act, the Astrologer first recites a melody echoing the leitmotiv of the Queen and later sings one of the Coq’s. The three most memorable musical characters are linked.

Epilogue

Everything is a bit off-kilter in this opera with endless surprises. For example, why does the Astrologer — a eunuch cast as a rare tenor-altino — need the Queen? When he announces his desire to marry, his voice soars in a wide leap to the highest falsetto, creating a comical effect. Pushkin’s Astrologer is dead; Rimsky-Korsakov’s

Astrologer comes back to life. Pushkin ends his tale with a puzzling moral: “The tale is false, but there is a clue — a lesson for youth.” Rimsky-Korsakov’s Astrologer recites this very line in the prologue. Beginning where Pushkin ends his tale, the operatic Astrologer concludes the opera with an obscure statement: “This bloody tale should not upset you. I and the Queen are only real ones; the rest — delirium and dream.” Whether drawn from tales by a German serving the Russian crown or an American visiting Granada, or any other sources, written by the Russia’s great poet and trickster, made into an opera by the composer of musical fairytales, turned into an opera-ballet by the Ballets Russes, *The Golden Coq* is an enduring tale that ends to begin again.

References

1. Selivanova, L. L. (2022). The Sources of Aleksander Pushkin’s *The Tale of the Golden Cockerel*: the West, the East, or Russia?. *Istoriya*, 13(7/117). (In Russ.). <https://doi.org/10.18254/S207987840022356-0>
2. Raskolnikov, F. (2000). Zagadki pushkinskoy “Skazki o zolotom petushke” [Riddles of Pushkin’s *The Tale of the Golden Cockerel*]. *Russian Language Journal*, 54(177/179), 79–94.
3. Catlas, B. (2018). *Kingdom of Faith: A New History of Islamic Spain*. Hurst & Company.
4. Rustow, M. (2020). *The Lost Archive*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691189529>
5. Wasserstein, D. (1993). Samuel ibn Naghrila ha-Nagid and Islamic Historiography in al-Andalus. *Al-Qantar*, 14(1), 109–125.
6. Morrison, S. (2018). *The Golden Cockerel*, Censored and Uncensored. In M. Frolova-Walker (Ed.), *Rimsky-Korsakov and His World* (pp. 177–196). Princeton University Press. <https://doi.org/10.23943/princetonon/9780691182711.003.0005>
7. Naroditskaya, I. (2012). *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press.
8. LeDonne, J. (2003). *The Grand Strategy of the Russian Empire, 1650–1831*. Oxford University Press.
9. Taruskin, R. (2002). *Golden Cockerel, The* [Zolotoy petushok (Le coq d’or)]. In *The Grove Music Online*. Retrieved May 10, 2023, from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007911>
10. Ewell, P. (2020). On Rimsky-Korsakov’s False (Hexatonic) Progressions Outside the Limits of a Tonality. *Music Theory Spectrum*, 42(1), 122–142. <https://doi.org/10.1093/mts/mtz020>
11. Koroleva, A. V. (2021). Fol’klor v operakh N. A. Rimskogo-Korsakova [Folklore in the Operas of Nikolai Rimsky-Korsakov]. In: *Molodoy uchenyy / Young Scientist*, 389(47), 458–468. <https://moluch.ru/archive/389/85748/>

Список литературы

1. Селиванова Л. Л. Источники «Сказки о золотом петушке» А. С. Пушкина. Запад, Восток или Россия? // История. 2022. Том 13. Выпуск 7 (117). <https://doi.org/10.18254/S207987840022356-0>
2. Раскольников Ф. Загадки пушкинской «Сказки о золотом петушке» // Russian Language Journal / Русский язык. 2000. Vol. 54. № 177/179. P. 79–94.
3. *Catlas B.* Kingdom of Faith: A New History of Islamic Spain. London: Hurst & Company, 2018.
4. *Rustow M.* The Lost Archive. Princeton: Princeton University Press, 2020. <https://doi.org/10.1515/9780691189529>
5. *Wasserstein D.* Samuel ibn Naghrila ha-Nagid and Islamic Historiography in al-Andalus // Al-Qantar. 1993. Vol. 14, no. 1. P. 109–125.
6. *Morrison S.* The Golden Cockerel, Censored and Uncensored // Rimsky-Korsakov and His World / ed. by M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018. P. 177–196. <https://doi.org/10.23943/princeton/9780691182711.003.0005>
7. *Naroditskaya I.* Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage. Oxford, New York: Oxford University Press, 2012.
8. *LeDonne J.* The Grand Strategy of the Russian Empire, 1650–1831. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003.
9. *Taruskin R.* Golden Cockerel, The [Zolotoy petushok (Le coq d'or)] // The Grove Music Online, 2002. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007911>
10. *Ewell P.* On Rimsky-Korsakov's False (Hexatonic) Progressions Outside the Limits of a Tonality // Music Theory Spectrum. 2020. Vol. 42, issue 1. P. 122–142. <https://doi.org/10.1093/mts/mtz020>
11. *Королёва А. В.* Фольклор в операх Н. А. Римского-Корсакова // Молодой ученый. 2021. № 47 (389). С. 458–468. URL: <https://moluch.ru/archive/389/85748/>

Information about the author:

Inna Naroditskaya — PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Evanston, Illinois, USA

Сведения об авторе:

Народицкая И. — PhD, профессор, Школа музыки, Северо-Западный Университет, г. Эванстон, Иллинойс, США

The article was submitted 31.03.2023;
approved after reviewing 15.06.2023;
accepted for publication 19.07.2023.

Статья поступила в редакцию 31.03.2023;
одобрена после рецензирования 15.06.2023;
принята к публикации 19.07.2023.
