## Александра Максимова

# БАЛЕТНЫЕ «ДВОЙНИКИ» В РУССКОМ ТЕАТРЕ ЕКАТЕРИНИНСКОГО— АЛЕКСАНДРОВСКОГО ВРЕМЕН

В сюжетами опер, драм и популярных балетных постановок. Так, на сценах столичных российских театров со времен становления балетного жанра в XVIII веке появлялись спектакли-близнецы с одинаковыми названиями. Приведем лишь несколько примеров, подтверждающих существование не только музыкальных, но и хореографических «дублей»<sup>1</sup>:

- «Два маленьких савояра». «Новый демихарактерный балет» в одном действии (по опере Н. Далейрака). Музыка К. Каноббио. Пост. Ш. Ле Пика. Петербург, Деревянный театр, 18.09.1795.
- «Дезертир, или Женщина-героиня». Большой балет в трех действиях (по опере П.-А. Монсиньи). Пост. Ле Пика (по Добервалю). Петербург, Каменный театр, 1789.
- «Деревенская героиня». Большой героико-комический балет в четырех действиях с военными «еволюциями». Музыка «за исключением известных мотивов» [?] Дюкенуа. Пост. П. Шевалье де Брессоля (по Добервалю). Петербург, Гатчинский театр, 22.07. или авг. 1800 [8].
- «Дон Жуан, или Каменный гость». Пантомимный балет в пяти действиях. Музыка Каноббио по К. В. Глюку. Пост. Дж. Канциани, Петербург, Деревянный театр, 01.04.1790.
- «Орфей и Эвридика». Пантомимный трагический балет с хорами в пяти действиях. Постановка И.И. Вальберха. Музыка Каноббио (по опере Глюка). Петербург, 1808.
- «Прекрасная Арсена». Балет в трех действиях. Пост. Ле Пика. Музыка В. Мартин-и-Солера (по опере Монсиньи). Петербург, Эрмитажный театр, 1795.

Феномен «произведений-двойников» почти не изучен. Например, неясно, что в новой версии спектакля можно считать оригинальным материа-

лом, а что заимствованным? Сохраняется ли сюжет, музыка, сценография? Как решаются проблемы драматургии спектакля в сравнении с первоисточником?

Для ответа на все эти вопросы необходимо сравнить литературные и музыкальные тексты исходных и производных от них сочинений. Представим результаты исследования нескольких балетных спектаклей, созданных по следам популярных опер и балетов.

Балет В. Мартин-и-Солера в постановке Ш. Ле Пика «Прекрасная Арсена» (1795) считается хореографической версией одноименной оперы (комедии-феерии) в четырех актах П.-А. Монсиньи на либретто М. Фавара (La Belle Arsène, поставлена в 1773, Фонтенбло).

Опера «Прекрасная Арсена» в течение многих лет имела невероятную популярность в Европе. В декабре 1782 года ее исполнили воспитанницы Смольного института; впоследствии опера вошла в репертуар Русской придворной труппы и крепостного театра Шереметевых.

Балетная версия известного оперного сюжета, поставленная Ле Пиком в Неаполе в 1779 году, стала началом плодотворного сотрудничества хореографа с Мартин-и-Солером. В 1795 году спектакль с успехом был возобновлен в Эрмитажном театре Петербурга<sup>3</sup>. Главные роли исполнили балетмейстер и его супруга Гертруда Росси.

В чем заключалась переработка популярнейшего в свое время оперного сюжета? Приведем синопсис либретто оперы Монсиньи «Прекрасная Арсена»:

**Действие І.** Рыцарь Альциндор влюблен в красавицу Арсену, но Арсена неприступна. Альциндор сражается на рыцарском турнире, оставаясь неузнанным, побеждает, но сердце дамы остается холодным. Фея Алина советует рыцарю притвориться равнодушным.

**Действие II.** Альциндор прощается с Арсеной, желая забыть красавицу. Арсена оскорблена, она просит Алину перенести ее в заоблачный мир, чтобы не видеть Альциндора.

Действие III. Арсена скучает в волшебных садах феи Алины. Все ее повеления исполняются. Ожившая по приказанию Арсены статуя — красавица Мирис, заколдованная волшебником за бесчувственность, — жаждет любви, она предлагает Арсене поменяться местами. Арсена грустит, что отвергла Альциндора. Рыцарь по-прежнему любит Арсену, но просит фею излечить его сердце. Он заходит в пещеру безразличия, однако дух пещеры не пускает его: согласно предсказанию, вскоре Альциндора ждет счастье с некой прекрасной девушкой. Арсена подавлена.

**Действие IV**. Волшебный сад преображается в дикую пустыню, надвигается гроза. Арсена просит защиты у угольщика, но он грубо приказывает ей быть ему женой и во всем повиноваться, иначе она останется одна в лесу. Несчастная теряет сознание. Очнувшись, она видит великолепное убранство дворца. Фея объявляет ей, что Альциндор женится на доброй и любящей его девушке. Арсена в отчаянии. Тогда фея, убедившись в ее любви и раскаянии, соединяет молодых.

В сюжете оперы присутствуют устойчивые волшебные мотивы, закрепившиеся в целом ряде балетных либретто на рубеже XVIII–XIX веков: испытания влюбленных (Фея Алина проверяет чувства молодой пары — красавицы

Арсены и рыцаря Альциндора), путешествия по сказочным мирам, преодоления критических ситуаций. Подобные сюжеты подразумевали контрастные смены картин и декораций, введение чудесных событий.

смены картин и декорации, введение чудесных сооытии. Не обладая оригинальным сценарием  $\Lambda$ е Пика, предложим для сравнения текст либретто одноименного балета, поставленного в Москве в 1822 году [10]. Авторы этого балета не указаны, но можно предположить, что они опирались на программу  $\Lambda$ е Пика. По всей вероятности, спектакль поставил  $\Pi$ .  $\Lambda$ . Бодри (1783–1831), балетмейстер московского Большого театра в 1822–1831 годах.  $\Lambda$ ибретто весьма показательно в отношении переработки оперного первоисточника<sup>4</sup>:

Действие І. Чертоги Арсены. Гордая и надменная Арсена жестоко отвергает рыцаря Альциндора за дерзость — попытку подвести ее к статуе любви.

Волшебник Иробальд предлагает красавице сокровища и могущество. Получив отказ, Иробальд клянется наказать ее за гордость и равнодушие. Поступок Арсены порицает ее крестная мать, фея Алина. Амур обещает Альциндору отомстить Арсене.

Действие II. Сады в стране Фей. Наказание и раскаянье Арсены. Начинается буря, Арсена оказывается в лесу. Ее преследуют Иробальд, демоны, медведь, угольщик. По воле Амура Альциндор влюбляется в нимфу.

Действие III. Адский дворец. Новые испытания Арсены. В критический момент ее спасает Амур. Арсена соединяется с Альциндором.

Как и в опере Монсиньи, сюжет наполнен элементами сказочной фантастики. Однако программа балета не повторяет в точности оперное либретто. В сравнении с первоисточником значительно расширены волшебные приключения Арсены, увеличено количество действующих лиц.

Нам удалось разыскать оркестровые голоса и репетитор<sup>5</sup> балета Мартин-и-Солера «Прекрасная Арсена»<sup>6</sup>. Изучение этих источников позволило провести сравнение музыкального материала балета с оперой Монсиньи. В результате подробного сопоставления источников выяснилось, что балет не содержит музыкальных заимствований, лишь его либретто напрямую соотносится с оперным первоисточником. Таким образом, балет «Прекрасная Арсена» является сюжетной, а никак не музыкальной вариацией полюбившегося публике спектакля. публике спектакля.

«Большой пантомимный» балет в двух действиях Ш. Дидло с музыкой Ф. Ан-«Вольшой пантомимный» оалет в двух действиях III. дидло с музыкой Ф. Антонолини «Калиф Багдадский, или Приключение молодости Гаруна-аль-Рашида» (1818) считается транскрипцией одноименной оперы Ф.-А. Буалдье (1775–1834)<sup>7</sup>, популярной в Европе и России. Премьера балета состоялась в Большом театре Петербурга 30 августа 1818 года, в день тезоименитства Александра I. В московском Большом театре балет шел в постановке А. П. Глушковского 21 сентября 1822 года.

Известно, что с 1803 по 1810 год Буалдье служил в Петербурге капельмейстером французской труппы, сочиняя оперы для придворного театра. Его одноактная опера «Калиф Багдадский» на сюжет К. Г. д'Окура (де Сен-Жюста) по сборнику восточных сказок «Тысяча и одна ночь»,

впервые прозвучавшая в парижском театре «Орéra-Comique» 16 сентября 1800 года, выдержала свыше семисот представлений. Российская премьера сочинения состоялась 3 января 1803 года в Эрмитажном театре Санкт-Петербурга, по-видимому, на французском языке. В дальнейшем опера многократно возобновлялась.

Сюжет одноактной оперы Буалдье Дидло переработал в двухактное балетное либретто, расширив его за счет увеличения действенных и танцевальных сцен.

Действие I. Калиф<sup>8</sup> Гарун Аль-Рашид переодевается бедуином, чтобы вместе с визирем Гиафаром совершить прогулку по Багдаду. В это время к красавице Зетюльбе, живущей с матерью Лалемаиной в бедняцкой хижине, сватается сосед Кади. Девушка отвергает его, но мать намерена сыграть свадьбу, чтобы покончить с нуждой. Мать и дочь отправляются на вечернюю службу в мечеть. В город проникают арабы, они нападают на женщин, которых спасают переодетый Калиф и его люди. Калиф влюбляется в Зетюльбу и хочет проникнуть в ее дом. Кади, приняв его за вора, идет за стражей.

Действие II. Зетюльба мечтает о своем избавителе, но мать считает его разбойником. Появляется Калиф, просит у Лалемаины руки дочери. Мать требует богатого приданого в надежде, что тот не выполнит обещания. Приходит Кади со стражниками. Не найдя вора, он вместе с Лалемаиной склоняет Зетюльбу к браку. Возвращается неузнанный Калиф с дорогими подарками, он заставляет Кади написать свой брачный контракт и выгоняет его. Хижина преображается, начинается праздник, во время которого Кади приводит солдат, но они не смеют взять под стражу Калифа, опознав его по перстню. От сонного порошка, подсыпанного Калифом, Зетюльба с матерью засыпают. Когда они приходят в себя, хижина оказывается в прежнем виде. Лалемаина сокрушается о пропавших драгоценностях, Зетюльба — об исчезнувшем женихе. Калиф, убедившись в ее верности, высылает за ней свиту. Балет завершается свадебным празднеством во дворце.

Действительно ли в «Калифе» Дидло были использованы фрагменты партитуры Буалдье?

Для установления авторства в балете нами произведено сравнение нескольких нотных источников, которые удалось разыскать — партитуры Буалдье [13] с партитурой, комплектом оркестровых голосов и репетитором, приписываемыми Антонолини<sup>9</sup>.

В партитуре Антонолини были просмотрены все номера, однако заимствования из сочинения Буалдье не обнаружены. Даже танец англез (Movement de l'anglaise), исполняемый в начале оперы невольницей Кези, не был перенесен в балет. Следовательно, балет Антонолини следует признать литературной, а не музыкальной версией оперы Буалдье.

Как представляется, перед нами лишь малая часть балетов, либретто которых представляют собой интерпретацию понравившихся слушателям сюжетов. Наряду с такими вариантами переработок представим сочинения, в которых задействован не только сюжет, но и музыкальный материал первоисточника.

В один год с «Прекрасной Арсеной» Мартин-и-Солера К. Каноббио сочинил музыку демихарактерного балета в одном действии Ш. Ле Пика «по опере Н. Далейрака» «Два маленьких савояра». Впервые спектакль был представлен в Деревянном театре Петербурга 18 сентября 1795 года. Главные роли на премьере исполняли Шарль и Гертруда Ле Пик.

Либретто балета неизвестно. Сохранился комплект оркестровых голосов произведения  $^{10}$ . Балет открывается увертюрой. Он составлен из тридцати пяти номеров, среди которых озаглавлены лишь марш [<неразб.> Marcia] № 17 и Minuetto № 33. В музыке балета преобладают лирические мелодии вокального склада и танцевальные жанры наподобие тарантеллы (см. №№ 4, 6, 35). Тема Allegro № 5, стилистически выделяющаяся среди других номеров, представляет собой цитату русской народной песни «Возле речки, возле мосту», вошедшую в сборники конца XVIII века  $^{11}$ .

Попытаемся выяснить, в чем заключается связь между «Савоярами» Каноббио и Далейрака.

Комическая опера Далейрака (1753–1809) «Les deux petits Savoyards» на сюжет Б. Марсолье, поставленная в 1789 году во Франции, как и балет, была одноактной. Ее герои — два маленьких брата из Савойи, вынужденные зарабатывать на жизнь, перебираясь по ярмаркам с дрессированным сурком (об этой истории поется в известной песне Λ. ван Бетховена на стихи И. В. Гёте «Сурок»). На одной из ярмарок они встречают местного помещика Версея, который провел часть жизни в Америке, но вернулся в поисках брата. У мальчиков обнаруживается медальон с портретом отца, который и есть брат Версея. Ко всеобщей радости помещик передает часть своего состояния детям и их матери.

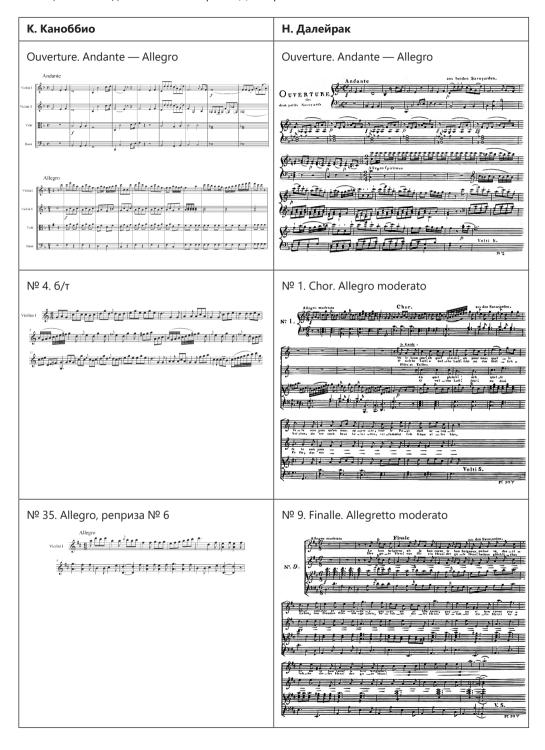
Оперу привезла в Россию французская труппа, одна из первых ее постановок состоялась 24 января 1795 года в Деревянном театре Петербурга. Успех был очевиден — через несколько месяцев (!) на той же сцене шел балет Ле Пика и Каноббио с одноименным названием.

При сравнении нотных источников французского и российского «Савояров» нам удалось выявить не менее шести фрагментов оперы, использованных в балете (таблица 1).

Увертюра Далейрака перенесена Каноббио почти полностью, с небольшими купюрами. В № 1 (Larghetto, F-dur) и № 2 (Allegro, F-dur) вошли первый и второй разделы Duetto № 3 из оперы. Музыка № 7 (Aria) звучит в балете в № 23 (Andante, Es-dur), Chor № 1 цитируется в № 4. Материал заключительного номера оперы, Finalle (Allegro, D-dur), задействован дважды: в № 6 (в тональности C-dur) и в финальном № 35 (в оригинальной тональности).

Тема Allegro № 5, как установлено выше, цитата песни «Возле речки, возле мосту», введена Каноббио не случайно. Композитор, вероятно, проводит параллель с жалостливой песенкой савояров из оперы Далейрака (№ 2), типичной для репертуара шарманщиков (таблица 2). Обе песни, исполняющиеся в тональности a-moll, имеют интонационное сходство.

Таблица 1. Инципиты балета К. Каноббио «Два маленьких савояра» и цитаты из одноименной оперы Н. Далейрака



К. Каноббио

Балет «Два маленьких савояра». № 5.
Allegretto. Цитата песни «Возле речки, возле мосту»

Allegro

Violini I

Violini

Таблица 2. Песни из балета К. Каноббио и из оперы Н. Далейрака

Следуя партитуре оперы Далейрака, Каноббио почти не меняет тональности оперных номеров. Однако он излагает музыкальные фрагменты в другом порядке, что, по-видимому, обусловлено изменениями либретто хореографического спектакля, переводящим рассказ в действие.

Премьерный показ пантомимного балета в пяти действиях «Дон-Жуан, или Каменный гость» в постановке Дж. Канциани прошел 1 апреля 1790 года в Деревянном театре Санкт-Петербурга. Музыка, согласно афише, принадлежала Каноббио и Глюку [7].

Пантомимный балет Глюка «Дон Жуан» («Don Juan») на либретто Р. Кальцабиджи с хореографией Анджолини называют первым реформаторским произведением композитора, превосходящим его оперы по смелости и новизне замысла<sup>12</sup>. Премьера спектакля состоялась в Придворном театре Вены<sup>13</sup> в 1761 году, незадолго до создания оперы «Орфей и Эвридика». Сохранились партитура и программа балета.

Как и в каком объеме использовал в своем балете Каноббио музыку великого Глюка? Обратимся к партитурам двух балетов.

К сожалению, программа балета Каноббио на либретто Дж. Канциани «Дон Жуан» нам неизвестна. Музыка Каноббио к балету сохранилась в виде комплекта оркестровых голосов. Партитура содержит тридцать три номера.

Исследование нотного текста «Дон Жуана» Каноббио позволяет найти несколько точек соприкосновения не только с партитурой Глюка, но и с либретто Кальцабиджи. Оба «Дон Жуана» начинаются с номера Sinfonia в D-dur. Серенада, исполняемая героем под балконом дамы сердца, обоими композиторами написана в миноре, в размере 6/8; в оркестре применяется прием рizzicato, в подражание звучанию мандолины или гитары.

Заимствованные темы (их не менее шести) появляются в балете Каноббио с Allegro A-dur № 19 — он является цитатой № 18 из II акта балета Глюка, в котором Дон Жуан приглашает статую Командора принять участие в празднике. Музыкальный материал № 19 звучит в балете в № 21. № 22 представляет собой точный повтор менуэта Sostenuto grazioso № 21 Глюка, под который статуя удаляется. Маршеобразный менуэт в C-dur (№ 27) — не что иное, как № 24 из глюковского «Дон Жуана». Он приходится на начало III акта — действие происходит на церковном кладбище, статуя спускается с постамента. Каноббио использует также №№ 26, 30 и 31 из финального действия балета Глюка. Однако в окончательной версии балета он не цитирует самую известную тему — заключительную чакону. Нотный текст чаконы в оригинальной тональности d-moll (№ 32), как удалось выяснить, был заклеен в оркестровых партиях новым вариантом музыки финала в c-moll (см. таблицу 3).

Балет А. П. Глушковского на музыку Ф. Е. Шольца «Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана, или привидение убитого им командора», поставленный 2 сентября 1821 года в московском театре Пашкова, продолжает ряд музыкально-хореографических интерпретаций известного сюжета.

Основные этапы сюжета обнаруживают сходство не столько с балетными и оперными либретто (в том числе Канциани в версии Вальберха, Саломони<sup>14</sup>, да Понте), сколько с пьесой «Севильский озорник и каменный гость» Т. де Молины (около 1630), в которой присутствуют мотивы искушения благородной девушки и убийства ее отца, обольщения молодой поселянки во время побега, приглашения статуи Командора на ужин и адской трапезы, устроенной Дон Жуану в ответ на его «гостеприимство».

В I действии происходит завязка героико-комического балета: Дон Жуан соблазняет Элеонору и затем убивает ее отца. Во II действии он спасается бегством, соблазняя Леонилу, дочь рыбака, и провоцируя ее гибель. В III действии Дон Жуан принимает у себя за ужином статую Командора, а в IV с ответным визитом отправляется в подземелье, где и заканчивает свои дни.

Очевидно, что  $\hat{\Gamma}$ лушковский не пытается следовать либретто оперы «Дон Жуан» Моцарта, как делали многие балетмейстеры, дублируя популярные сюжеты. В то же время Шольц использует музыку известной оперы в своем произведении. Опровергнем утверждение  $\Gamma$ . Н. Пешковой о том, что партитура Шольца «полностью основана на музыкальном материале одноименной оперы Моцарта» и является ее «балетной» транскрипцией [12, 135, 155]: композитор использовал в произведении собственную музыку, при этом ввел несколько заимствованных у венского классика фрагментов. Первая цитата находится в увертюре, где Шольц с большими купюрами использует музыку увертюры Моцарта в оригинальной тональности. Вторая (8 т. арии Дон Жуана из № 12 І действия) расположена в № 5 І действия оперы. Третья цитата (фрагмент увертюры, тт. 1–4, затем тт. 23–30) звучит в № 19 III действия<sup>15</sup>.

Таблица 3. Инципиты балета К. Каноббио «Дон Жуан» и цитаты из одноименного балета К. В. Глюка

| Инципиты балета К. Каноббио  | Цитаты из балета Глюка   |
|--|--|
| Nº 19 Altogro Vedest 1 6 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0   | Nº 18  A. 10. NOT guillen.  ***  ***  ***  ***  ***  ***  **  **   |
| Nº 27  voint \$\frac{\frac}\fint{\frac{\frac{\frac{\frac{\frac{\frac{\frac{\frac{\frac{\fracc}\frac{\fracc}\frac{\frac{\frac{\frac{\frac}\frac{\frac{\fraccc}\frac{\frac{\frac{\frac{\frac{\frac{\frac{\fracc}\frac{\frac{\frac{\fra | Nº 24  16.39 Simila Minus.  Ulandia Minus.  Ulandia Minus.  Ulandia Minus.  Ulandia Minus.   |
| Nº 32 Larghotto Violeal 1  | Nº 30  N  |
| Nº 33  Violini 1   | No 31  No |

Итак, с помощью цитированной темы увертюры, весьма узнаваемой, Шольц делает тематическую арку от I к III акту сочинения, создавая дополнительный смысл к основному содержанию комедии, а тема арии Дон Жуана выглядит ярким акцентом в композиции I действия, не требующим пояснений  $^{16}$ .

Возвращаясь к проблеме написания балета «по опере», отметим, что «Дон Жуан» Шольца — скорее сюжетная, нежели музыкальная версия полюбившейся комедии, в которой увертюра и ария Моцарта создают лишь особый контекст.

Диалог балета с оперой, драмой порождает проблему «переработок» литературных и музыкальных текстов. На примере исследованных нами балетов Каноббио, Мартин-и-Солера, Антонолини и Шольца можно наблюдать, как по-разному выполнены балетные транскрипции оригинальных сочинений — балета Глюка, опер Моцарта, Далейрака, Монсиньи и Буалдье. Авторы балетных «двойников», с одной стороны, использовали фабулу первоисточника, с другой — представляли ее в новых условиях композиции и драматургии. Как видится, авторы транскрипций не всегда опирались на оригинальный музыкальный материал и очень избирательно использовали цитированные фрагменты [6].

Мы убеждаемся, что творческий процесс создания балетной музыки значительно отличался от работы над любым другим театральным жанром. Именно в этой среде по-новому истолкованных сочинений раскрывается истинная роль сочинителя балета. В результате зависимости композитора от замысла балетмейстера и вкусов публики его работа в конечном итоге представляла собой компилятивное сочинение, аранжировку чужой музыки. Но одаренные музыканты проявляли мастерство и гибкость, умело преодолевали стилевую эклектику, мастерски выстраивали музыкальную драматургию спектакля и добивались достойных результатов.

### ЛИТЕРАТУРА \_

- 1. *Борисоглебский М*. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Т. 2. Л.: Издание ЛГХУ, 1939. 356 с.
- 2. Добровольская Г. Н. Балет // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Т. I. Кн. 1. СПб.: Композитор, 1996. 416 с. С. 99–116.
- з. *Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII начала XX века). Минск: Четыре четверти, 1999. 378 с. С. 220–235.
- 4. *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. Москва: Классика-XXI, 2006. 384 с.
- 5. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. 286 с.
- 6. *Максимова А*. «Граф Кастелли» Ивана Вальберха: балет на сборную музыку // Музыкальная Академия. 2020. № 3 (771). С. 96–103.
- 7. *Максимова А*. Два «Дон Жуана» // Музыкальная академия. № 1. 2012. С. 75–85.
- Максимова А. К истории балета П. Шевалье де Бриссоля «Деревенская героиня» (1800) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2021. — Т. 11. — № 1. С. 4–20. —URL: https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.101

- 9. *Максимова А*. Русский балетный театр екатерининских времен. Россия Запад. Москва: Композитор, 2010. 420 с.
- 10. Прекрасная Арсена [либретто балета]. «Прекрасная Арсена, большой пантомимный балет в 3-х действиях, представленный в первый раз на императорском Московском театре, в пользу балетмейстера императорского Московского театра г.[осподина] Бодри, декабря ... дня, 1822 года. — Москва: в типографии П. Кузнецова». М., б. и., 1822. ГПИБ, шифр: 101 1/12, Инв. № 1374882.
- 11. *Корженьянц Т. В.* Хронологическая таблица // История русской музыки в 10-ти томах. Т. 4. Москва: Музыка, 1986. 416 с. С. 354–391.
- Пешкова Г. Н. Музыка русского балета первой четверти XIX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. Екатеринбург, 1999.
- 13. Le calife de Bagdad (Boieldieu, François Adrien). URL: https://imslp.org/wiki/Le\_calife\_de\_Bagdad\_ (Boieldieu%2C\_François\_Adrien)

#### REFERENCES.

- Borisoglebskij M. Proshloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo teatral'nogo uchilishha. Materialy
  po istorii russkogo baleta [The past of the ballet department of the St. Petersburg Theater School.
  Materials on the history of Russian ballet]. V. 2. L.: Izdanie LGHU, 1939. 356 p.
- Dobrovol'skaja G N. Balet // Muzykal'nyj Peterburg: Jenciklopedicheskij slovar'. XVIII vek [Ballet // Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary. XVIII century]. V. I. B. 1. SPb.: Kompozitor, 1996. 416 p. P. 99–116.
- 3. *Dulova E. N.* Baletnyj zhanr kak muzykal'nyj fenomen (russkaja tradicija konca XVIII nachala XX veka) [Ballet Genre as a Musical Phenomenon (Russian Tradition of the Late 18th Early 20th Century)]. Minsk: Chetyre chetverti, 1999. 378 p. P. 220–235.
- 4. Kirillina L. V. Reformatorskie opery Gljuka [Gluck's reformist operas]. Moscow: Klassika-XXI, 2006. 384 p.
- 5. *Krasovskaja V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Jepoha Noverra [Western European ballet theater. The era of Noverre]. L.: Iskusstvo, 1981. 286 p.
- 6. *Maksimova A*. «Graf Kastelli» Ivana Val'berha: balet na sbornuju muzyku // Muzykal'naja Akademija [«The Count of Castelli» by Ivan Valberg: ballet to group music // Academy of Music]. 2020. № 3 (771). P. 96–103.
- Maksimova A. Dva «Don Zhuana» // Muzykal'naja akademija [Two «Don Juan» // Academy of Music]. 2012. № 1. P. 75–85.
- 8. Maksimova A. K istorii baleta P. Sheval'e de Brissolja «Derevenskaja geroinja» (1800). Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [On the history of the ballet by P. Chevalier de Brissol «Village Heroine» (1800). Bulletin of St. Petersburg University. Art Studies]. 2021. Vol. 11. № 1. P. 4–20. URL: https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.101
- Maksimova A. Russkij baletnyj teatr ekaterininskih vremen. Rossija Zapad [Russian ballet theater of Catherine's times. Russia is the West]. Moscow: Kompozitor, 2010. 420 p.
- 10. Prekrasnaja Arsena [libretto baleta]. «Prekrasnaja Arsena, bol'shoj pantomimnyj balet v 3-h dejstvijah, predstavlennyj v pervyj raz na imperatorskom Moskovskom teatre, v pol'zu baletmejstera imperatorskogo Moskovskogo teatra g.[ospodina] Bodri, dekabrja ... dnja, 1822 goda. M., v tipografii P. Kuznecova» [«Beautiful Arsene, a large pantomime ballet in 3 acts, presented for the first time at the Imperial Moscow Theater, in favor of the choreographer of the Imperial Moscow Theater, Mr. [Master] Baudry, December ... day, 1822. M., in the printing house of P. Kuznetsov»]. M., b. i., 1822. GPIB, shifr: 101 1/12, Inv. №: 1374882.
- 11. Korzhen'janc T. V. Hronologicheskaja tablica // Istorija russkoj muzyki v 10-ti tomah [Chronological table // History of Russian music in 10 volumes]. V. 4. Moscow: Muzyka, 1986. 416 p. P. 354–391.
- 12. Peshkova G. N. Muzyka russkogo baleta pervoj chetverti XIX veka. special`nost` 17.00.02 «Muzy`kal`noe iskusstvo»: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Music of

Russian ballet in the first quarter of the 19th century. specialty 17.00.02 «Musical art»: dissertation for the degree of candidate of art history]. Ekaterinburg, 1999.

13. Le calife de Bagdad (Boieldieu, François Adrien). URL: https://imslp.org/wiki/Le\_calife\_de\_Bagdad\_ (Boieldieu%2C François Adrien)

#### ПРИМЕЧАНИЯ.

- 1 В списке использованы материалы исследований: [2], [3].
- <sup>2</sup> Деми-характерный (фр. demi caractère) буквально «полухаратерный танец». Этим термином в XIX веке обозначали характерный танец и соответствующее актерское амплуа. В характерном танце сочетались элементы народного и классического танца. Посредством выразительных средств такого танца создавались типичные образы персонажей крестьян, разбойников, матросов и т. п.
- <sup>3</sup> По сведениям М. В. Борисоглебского, премьера балета прошла в Каменном театре [1, 285].
- 4 Полный текст либретто см.: [9].
- <sup>5</sup> Переложение партитуры для одной, двух скрипок или для скрипки с солирующим инструментом с целью проведения репетиций с танцовщиками.
- <sup>6</sup> ЦМБ, шифры: I4A/о.Прек., № 15738 (оркестровые голоса), I4A/ре.Прек., № 11206 (репетитор).
- <sup>7</sup> Например, в Хронологической таблице «Истории русской музыки» авторами балета указаны Антонолини и Буалдье. См.: [11, *380*], [12, *200*].
- <sup>8</sup> Калиф, или халиф титул правителя у мусульман.
- 9 ЦМБ, шифры: I4A724/п. Кал. (партитура), I4A724/о.Кал. № 18459 (оркестровые голоса).
- <sup>10</sup> ЦМБ, шифр: I4A/o.Deux, № 15660 (оркестровые голоса). В комплекте отсутствуют партии Fl. 1, Ob. 1.
- <sup>11</sup> Тему песни цитирует Кавос в балете «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812).
- <sup>12</sup> О становлении балетной реформы, осуществленной незадолго до оперной, см.: [4, *10–37*], [5].
- <sup>13</sup> Оформлением спектакля занимался художник Венского придворного театра Джованни Мария Куальо.
- <sup>14</sup> C Вальберхом и Саломони Глушковский был знаком лично.
- <sup>15</sup> ЦМБ. I 4A /ре Дон.
- <sup>16</sup> Приведем известный перевод арии Дон Жуана из оперы Моцарта «Fin ch'han dal vino / Calda la testa / Una gran festa / Fa preparer»: «Чтобы кипела / кровь горячее, / ты веселее / праздник устрой!» (Н. Кончаловская).