

*Музыкальный театр:
вопросы истории*

Научная статья

УДК 78.089

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-064-090>

EDN TQCVED



**Жорж Бизе на службе у оперы:
не только композитор?**

Ирина Сергеевна Захарбекова

Российская академия музыки имени Гнесиных,

Москва, Российская Федерация,

✉ i.zaharbekova@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0009-0005-6309-5574>



Аннотация. В истории французского музыкального театра Жорж Бизе занимает важное место благодаря таким своим произведениям, как «Кармен» и «Искатели жемчуга». Однако музыкальная карьера этого яркого и самобытного автора включает не только собственное, относительно небольшое по количеству созданных сочинений, композиторское творчество, но и работу в других околооперных сферах. В статье речь идет о редакторско-корректорской работе над произведениями других авторов, которую Бизе начал выполнять в середине 1850-х годов и особенно активно вел в 1860-е и начале 1870-х. Ее результатом стал ряд транскрипций чужих оперных сочинений (клавиров, переложений для фортепиано соло и дуэта в четыре руки, оркестровок и досочинений) для французских музыкальных издательств — прежде всего Антуана Шудена и Жака Леопольда Эжеля.

В статье также рассматривается участие композитора в репетиционно-постановочном процессе во время подготовки оперных спектаклей его коллег и друзей — Шарля Гуно и Эрнеста Рейера. Обращение к эпистолярному наследию композитора и воспоминаниям его современников, а также анализ доступных оперных переложений Бизе дает возможность более пристально взглянуть как на французскую музыкально-театральную жизнь второй половины XIX века, так и на частную работу музыканта того времени — работу, не всегда утвержденную социально и юридически, при этом демонстрирующую качество и профессионализм ее производителя. Кроме того, разговор о фортепианных переложениях Бизе важен как в отношении контекста бытования такого рода музыки, так и с точки зрения учебно-просветительских задач, которые она выполняла. Не менее значимым для карьеры Бизе видится и помощь-участие в репетициях спектаклей его соотечественников в Парижских (и не только) театрах: выступая в роли концертмейстера и «помощника композитора», Бизе мог наблюдать оперную «кухню» изнутри и имел возможность возделывать почву для собственных музыкально-театральных шедевров.

Ключевые слова: Жорж Бизе, переложения опер, корректуры для музыкальных издательств, репетиционная работа

Благодарности: Статья написана на основе доклада, прочитанного на Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 11–15 марта 2024 года, Российская академия музыки имени Гнесиных). Автор выражает глубокую признательность всему организационному комитету конференции и лично Ирине Петровне Сусидко за возможность выступить на этом мероприятии. Автор также сердечно благодарит Анастасию Сырейщикову-Хорн за справочный материал, помощь в переводе и ценные комментарии.

Для цитирования: Захарбекова И. С. Жорж Бизе на службе у оперы: не только композитор? // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 64–90. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-064-090>

History of Musical Theatre

Original article

Georges Bizet in the Service of the Opera: More than “Just” a Composer?

Irina S. Zakharbekova

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ i.zakharbekova@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0009-0005-6309-5574>

Abstract. Georges Bizet occupies an important place in the history of French musical theatre thanks to his works such as *Carmen* and *Les pêcheurs de perles*. However, the musical career of this bright and original composer includes not only his own compositional oeuvre, which is relatively modest in terms of the number of works he created, but also his work in adjacent spheres. The article discusses the editorial and correction work on the works of other authors, which Bizet began to carry out in the mid-1850s and was especially active in the 1860s and early 1870s. Bizet worked on transcriptions (piano-vocal reductions, arrangements for solo piano and duets for 4 hands, orchestration and additional compositions) of opera works by other composers for French music publishing houses — primarily Choudens and Heugel. The article also examines Bizet’s participation in the rehearsal and production process of opera performances by his colleagues and friends — in particular, Charles Gounod and Ernest Reyer. By turning to the composer’s epistolary legacy and the memoirs of his contemporaries, as well as by analysing some of the available operatic arrangements made by Bizet, we gain the opportunity

to take a closer look at French musical and theatrical life of the second half of the 19th century as well as the private work of a musician of that time: work that was not always socially or legally recognised, but which nevertheless demonstrated the quality and professionalism of its producer. Moreover, a discussion of Bizet's piano arrangements is important both in the context of the existence of this kind of music, as well as from the point of view of the educational and development functions that it fulfilled. No less significant for Bizet's career was his assistance and participation in rehearsals of his compatriots' performances in Parisian and other theatres: acting as an accompanist and "assistant composer", Bizet could observe the opera "kitchen" from the inside and thus avail himself of the opportunity to prepare the ingredients for his own musical and theatrical masterpieces.

Keywords: Georges Bizet, opera transcriptions, proofs for music publishers, rehearsal work

Acknowledgments: The article is based on a report given at the International Scientific Conference *Opera in Musical Theatre: History and Present Time* (Moscow, 11–15 March, 2024, Gnesin Russian Academy of Music). The author expresses deep gratitude to the entire organising committee of the conference and personally to Irina P. Susidko for the opportunity to speak at this event. The author also expresses heartfelt gratitude to Anastasiia Syreishchikova-Horn for the reference material, for the translation help and for the valuable comments.

For citation: Zakharbekova, I. S. (2024). Georges Bizet in the Service of the Opera: More than "Just" a Composer? *Contemporary Musicology*, 8(4), 64–90. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-064-090>

Введение

Мало проживший, но много сделавший для французского музыкального театра Жорж Бизе (1838–1875) вошел в историю прежде всего как автор «Кармен» и «Искателей жемчуга». «Тень» «Кармен» невольно тянется за именем Бизе и в музыковедении — оперный шедевр неоднократно становился объектом исследования. Из относительно новых публикаций можно упомянуть такие значительные работы, как сборник *Carmen Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage* [1], посвященный сценической судьбе оперы Бизе на разных мировых площадках, и монографию Ричарда Лэнгэма Смита *Bizet's Carmen Uncovered* [2], в которой исследуется не только история создания и первая постановка оперы, но и «испанский» контекст, влияющий на замысел и питающий ее стилистику.

Кроме того, ученые начинают интересоваться и другими аспектами творческой биографии французского музыканта, уделяя особое внимание архивным документам. Так, Хью Макдональд опубликовал перевод писем и дневников композитора, созданных во время пребывания Бизе в Италии, и прокомментировал их [3]. Лесли Райт в одной из своих статей [4] обращается к анализу публикаций Гектора Берлиоза и Эрнеста Рейера, посвященных творчеству Бизе, во французском периодическом издании *Journal des débats*: в оценке творчества композитора исследователь акцентирует внимание на особых оттенках музыкальной критики, полной аллюзий, намеков и подтекстов. Ситуация с отечественным музыкознанием более скромная, но и здесь можно отметить недавнюю содержательную статью Анны Валентиновны Булычёвой и Елены Артуровны Арутюновой, в которой на основе анализа реакции французской прессы на премьеру «Кармен» развенчивается миф о провале этой оперы в 1875 году [5].

В статье речь пойдет о других сферах деятельности французского мастера, связанных с редакторской работой, а также с помощью в постановке опер его современников. Всю свою жизнь Бизе мог наблюдать французский музыкально-театральный мир с разных ракурсов: подмастерья и автора, помощника и участника, советчика и критика. Вглядимся подробнее в эту постоянную, если не сказать — повседневную, работу композитора.

Бизе — автор переложений

Основная проблема, связанная с творческим наследием Бизе, заключается в плохой сохранности и собранности его архива. Настоящее исследование опирается прежде всего на опубликованные источники — письма композитора, а также документы и факты биографии Бизе, приведенные в монографиях Мины Кёртис [6], Уинтона Дина [7], Реми Стрикера [8], Эрве Лакомба [9] и Хью Макдональда [10]. Помимо этого, важная роль в работе отводится анализу партитур, клавириров и других переложений, опубликованных

в издательствах «Шуден» (*Choudens*) и «Эжель» (*Heugel*), с которыми композитор сотрудничал. Многие (но, к сожалению, не все) из этих нотных текстов можно найти в цифровой музыкальной библиотеке *IMSLP: Petrucci Music Library*¹. Некоторая информация о переложениях, созданных Бизе, имеется на сайте Хью Макдональда *The Bizet Catalogue*².

Еще большую проблему составляет вопрос авторства: упоминания в монографиях фактов редактуры, подготовки к изданию, досочинения и оркестровки произведений других авторов порой сложно подтвердить из-за отсутствия на титульной странице имени Бизе. Так, Хью Макдональд отмечает:

Хотя Бизе много работал на протяжении всей своей карьеры в качестве аранжировщика и транскриптора, он, безусловно, проделал гораздо больше этой работы, чем мы знаем. Чтобы дать некоторое представление о масштабах этой деятельности [упомянем следующее]: в то время как он опубликовал при жизни около 1500 страниц своей собственной музыки, он опубликовал по меньшей мере 6200 страниц музыки других композиторов в виде аранжировок любого рода, включая сокращения его собственных опер, но не включая безымянные аранжировки [10, p. 58].

Итак, Бизе работал с произведениями других авторов, и оперные опусы занимают в этой работе важное место. Приведем список известных переложений Жоржа Бизе³:

Клавирь:

1. Charles Gounod. *La Nonne sanglante*, 5-актная большая опера (1855, *Choudens*)
2. Ernest Reyer. *La Statue*, 3-актная комическая опера (1861, *Choudens*)
3. Charles Gounod. *La Reine de Saba*, 4-актная большая опера (1862, *Choudens*)
4. Ernest Reyer. *Erostrate*, 2-актная опера (1862, *Choudens*)
5. Pascal Prosper. *Le Cabaret des amours*, 1-актная комическая опера (1862, *Choudens*)
6. Charles Gounod. *Mireille*, 5-актная опера (1864, *Choudens*)
7. Victor Massé. *Le Fils du brigadier*, 3-актная комическая опера (1867, *Choudens*)
8. Camille Saint-Saëns. *Le Timbre d'argent*, 4-актная фантастическая опера (1867, *Choudens*)

¹ URL: https://imslp.org/wiki/Category:Bizet,_Georges (дата обращения: 25.11.2024).

² URL: <https://talus.artsci.wustl.edu/bizet/ref/> (дата обращения: 25.11.2024).

³ Приводится по недавней монографии о Бизе Х. Макдональда [10, pp. 268–269], а также по информации на сайте каталога произведений Бизе, созданного этим же музыковедом (URL: <https://talus.artsci.wustl.edu/bizet/transcripts/> дата обращения: 25.11.2024). К сожалению, некоторые даты выставлены ориентировочно. В этих источниках есть небольшие (в год) расхождения. Из-за отсутствия нотных материалов мы ограничимся рассмотрением только переложений с участием фортепиано. Тем не менее стоит сказать, что помимо транскрипций и оркестровок, в монографиях о Бизе и письмах композитора упоминается также такой тип дуэтных переложений, как скрипичный репетитор, использующийся в разучивании балетных сцен; а также переложения для фисгармонии и фортепиано [10, p. 26].

Клавиры без вокальной строчки:

1. Auguste Mermet. *Roland à Roncevaux*, 4-актная опера (1865, *Choudens*)
2. Wolfgang Amadeus Mozart. *Don Giovanni*, 2-актная *dramma giocosa* (1866, *Heugel*)
3. Wolfgang Amadeus Mozart. *L'oca del Cairo*, 2-актная *opera buffa* (1867, *Heugel*)
4. Ambroise Thomas. *Mignon*, 3-актная комическая опера (1866, *Heugel*)
5. Ambroise Thomas. *Hamlet*, 5-актная большая опера (1868, *Heugel*)

Фортепианные ансамбли в четыре руки:

1. Charles Gounod. *Faust*, 5-актная лирическая опера (1861–62, *Choudens*)
2. Wolfgang Amadeus Mozart. *Don Giovanni*, увертюра (1866, *Heugel*)
3. Ambroise Thomas. *Mignon* (1868, *Heugel*)
4. Ambroise Thomas. *Hamlet* (1869, *Heugel*)

Оркестровки:

1. Charles Gounod. *La Reine de Saba*, № 9 *Récit et Cavatine* (1861–62, *Choudens*)
2. Otto Nicolai. *Les Joyeuses Commères de Windsor*, 3-актная комическая опера, некоторые сцены (1862, *Choudens*)
3. Fromental Halévy. *Noé* (1869–70, опубликована в 1886, *Choudens*) — завершение и оркестровка 3-актной большой оперы
4. Hippolyte Rodrigues. *David Rizzio*, увертюра к 3-актной опере (1866, не издана)
5. Charles Gounod. *Roméo et Juliette*, фрагменты оркестровки 5-актной лирической оперы (1872, *Choudens*)
6. Charles Gounod. *Philémon et Baucis*, оркестровые сюиты на музыку из 3-актной оперы (1860, 1874, *Choudens*)

Основная транскрипторская деятельность Бизе приходится на 1860-е годы. В это время он работает над заказами для нескольких французских музыкальных издательств (прежде всего «Шуден» и «Эжель»).

Существует приводимое в большинстве исследований о композиторе вежливо-просительное письмо Бизе к издателю Антуану Шудену (осень 1862), фиксирующее денежное вознаграждение за сделанную им работу⁴:

Как был бы я рад, если бы мне никогда не нужно было поднимать крайне неприятного мне вопроса о деньгах. <...> Сумма, которую Вы мне предлагаете, недостаточна. Мой минимум равен 1800 франкам; это, так сказать, квартира и стол у моего отца. <...> Если мы приведем наши расчеты в строгий порядок, мы придем к итогу, несколько большему, чем я сам думал. Например:

«Герострат»	200 [франков]
«Кабаре»	100 [франков]
Симфония в 4 руки, две недели работы, которую, так сказать, никто из Ваших друзей не сделал бы за	200 [франков]
Id [то же самое] в 2 руки	100 [франков]

⁴ Поскольку имеется также письмо к матери (от 16 февраля 1860 года), в котором Бизе рассуждает о финансовой стороне его самостоятельной жизни (разговор идет о съеме квартиры за 300–400 франков), мы можем сопоставить эти суммы с примерной оплатой труда у Шудена: не будет преувеличением сказать, что оплата эта весьма умеренна.

Что касается присоединения к этому переложений итальянского «Фауста», «Филемона», корректур за 2 франка в час, то это будет намного больше ...100 [франков]

Я не говорю Вам о «Виндзорских проказницах», для которых я написал более 60 страниц оркестровки, что, казалось бы, мало оплачивается по цене 100 [франков]⁵.

Есть и другие «говорящие» цифры — объем и количество отредактированных страниц, упоминаемые Бизе в письмах к ученику и другу Эдмону Галаберу (например, в январе или феврале 1867): «Простите мне опоздание моего ответа: я выправил *три тысячи шестьсот* [курсив мой — И. З.] страниц корректуры оркестровки “Миньоны”...»⁶. Или: «...Я должен руководить публикацией “Миньоны”, сделать переложение партитуры для фортепиано *solo*; партитура в 600 страниц, две ее корректуры 1200 страниц, отдельные партии 800 страниц, клави́р с пением и т. д. и т. д. Пора затормозить; я болен»⁷. В письме к другому своему ученику Полю Лакомбу (ноябрь 1869) Бизе пишет:

По правде говоря, последние три месяца я много работал: у меня хватило смелости взяться за «Ноя», посмертную оперу Галеви. Галеви оставил три приблизительно законченных акта; но нужно было все инструментовать, почти обо всем догадываться, — и мне осталось написать еще довольно короткий четвертый акт, который я надеюсь кончить к 30 ноября, как того требует мой договор с Лирическим театром⁸.

С Галабером Бизе позволяет себе наиболее открытые высказывания касательно своей редакторской работы. Среди них можно встретить такие:

Я по-прежнему работаю через силу. Корректуры множатся, не знаю, откуда они берутся! Это совершенно неожиданный приплод, черт меня дерит! [октябрь 1866]⁹.

Поверьте мне; ничто не может устоять перед материальными затруднениями в жизни. Можно все вынести, горести, разочарования и т.д. Но не эту ежеминутную тревогу, которая отупляет, унижает человека! Я никогда не знал нищеты, но знаю, что такое стесненность, я знаю, как она бьет по умственным способностям [январь 1867]¹⁰.

Я одурел: кончаю четырехручное переложение «Гамлета»! Ну и работа! [июнь 1868]¹¹.

⁵ Бизе Ж. Письма / сост., пер., вступ. ст. и примеч. Г. Т. Филенко. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 156.; *Lacombe H. Georges Bizet: naissance d'une identité créatrice*. Paris: Fayard, 2000. P. 289. Здесь и далее при указании двух источников цитирования — русскоязычной и иностранной работы — перевод дается частично в собственном варианте автора статьи, частично — в версии из опубликованных на русском языке писем Бизе. Последнее издание требует корректировки в связи с наличием большого количества сокращений в тексте. К сожалению, эта публикация, хотя и существует в переизданном виде (1988), остается пока единственным русскоязычным источником эпистолярного наследия композитора.

⁶ Бизе Ж. Письма ... С. 188.

⁷ Там же. С. 189.

⁸ Там же. С. 254.

⁹ Там же. С. 179.

¹⁰ Там же. С. 185.

¹¹ Там же. С. 226.

Как видно, эта работа была и тягостной, и необходимой (прежде всего, с финансовой точки зрения) деятельностью музыканта. Тем не менее он делал ее хорошо, судя по отзывам из писем его коллег.

Вот отклик Амбруаза Тома на поддержку Бизе его оперы «Гамлет» в письме от 4 марта 1868 года: «Не могу выразить, мой дорогой друг, сколь я тронут не только вашей похвалой, но той чуткостью, тем неподдельным расположением, которые я нашел в вашем великолепном письме»¹². Шарль Гуно по поводу редакции «Царицы Савской» пишет Бизе в ноябре или декабре 1861 года:

Все мои балетные номера сейчас достаточно наоркестрованы, чтобы ты мог их переложить полностью или приблизительно; но, прежде чем делать это переложение для фортепиано, мне бы хотелось, чтобы ты сделал другое, временное, что очень спешно: я имею в виду то чудовищное переложение для двух скрипок, по которому в театре разучивают танцы¹³.

Эрнест Рейер не только благодарит Бизе за помощь и поддержку, но и откровенно просит композиторского совета (июль 1862): «В конце это не аккомпанемент, а всего лишь несколько штрихов в помощь вам. Я подумал, что нет никакого смысла посылать вам больше, чем это... Поскорее напишите мне, что должен я сделать с интродукцией, которая наверняка не будет увертюрой...»¹⁴.

Типы переложений

О великодушии и энтузиазме Бизе в связи с произведениями Рейера и Гуно речь еще пойдет впереди, пока же обратим внимание на типы переложений, запрос на которые был от издательств Шудена и Эжеля:

1) «клавирь» — переложения для пения с фортепиано, во французских издательствах именуемые *partition chant et piano*;

2) клавирь без вокальной строчки (*partition piano-solo*);

3) фортепианные ансамбли в четыре руки (*transcription pour piano à mains*).

Такие транскрипции типичны для XIX века; они создавались с популяризаторскими, педагогическими и практическими целями. Комментируя ситуацию с изданием оперных клавиров в Европе начиная с 1770-х годов, Томас Кристенсен называет несколько принципиальных изменений в культурной среде, способствовавших этому процессу [11, pp. 75–76]:

— возросшая ценность музыки как важной составляющей оперной драмы;

— стабилизация оперной партитуры благодаря слиянию музыки и драмы в единое целое, четкий порядок следования музыкальных номеров спектакля без возможности их перестановки;

¹² Там же. С. 220.

¹³ Там же. С. 152.

¹⁴ Там же. С. 155.

— усовершенствование фортепиано как основного инструмента для исполнения оперных переложений;

— спрос со стороны потребителей — исполнителей-пианистов разного рода: как участников профессионального сообщества (певцов, дирижеров, постановщиков, интендантов, которые, по словам Кристенсена, нуждались в клавирах для репетиционных целей, «особенно с учетом того, что оперы ставились за пределами крупных оперных театров в небольших городах, провинциях и колониях» [11, р. 76]), так и дилетантов-любителей, желающих исполнять примеры из оперного наследия XVIII–XIX веков в формате музицирования.

Не менее популярными во времена Бизе были и издания опер в виде *клавиров без вокальной строчки*. Они представляли собой двуручную инструментальную версию, где все вокальные партии помещались внутрь фортепианной либо исключались совсем (в случае, например, с некоторыми речитативами). В качестве иллюстрации последнего факта можно предложить сравнение клавира оперы Огюста Мерме «Ролан в Ронсевале», сделанного Адольфом Шимоном (*Choudens*, 1865), и фортепианное переложение (*Choudens*, 1865, *иллюстрация 1*), сделанное Жоржем Бизе. Так, в I действии оперы Бизе убирает продолжительную сцену перед Песнью Пастуха о Роланде (с. 22–28 клавира, включающие речитативные реплики Пастуха и Пажа, небольшое ариозо Пастуха, реплики хора) и после нее (ариозо Саиды, с. 36–38); исключает речитативы Саиды перед ее романсом и после него (с. 45–46, 50), речитатив Альды перед ее арией (с. 51) и речитатив Пажа перед дуэтом (с. 59), а также речитативные фрагменты в финале (с. 78, 80–82, 86–91) и т. д. Наибольшие сокращения касаются II акта: там Бизе отказывается от предваряющих соло, ансамбль или хор речитативов. Также в этом действии он меняет места балет и балладу с хором. В целом из 291 страницы нотного текста клавира Шимона купированы около 65 страниц. В итоге опера Мерме в фортепианном переложении Бизе превращается в набор пьес (*catalogue des morceaux*), о чем красноречиво указано в оглавлении.

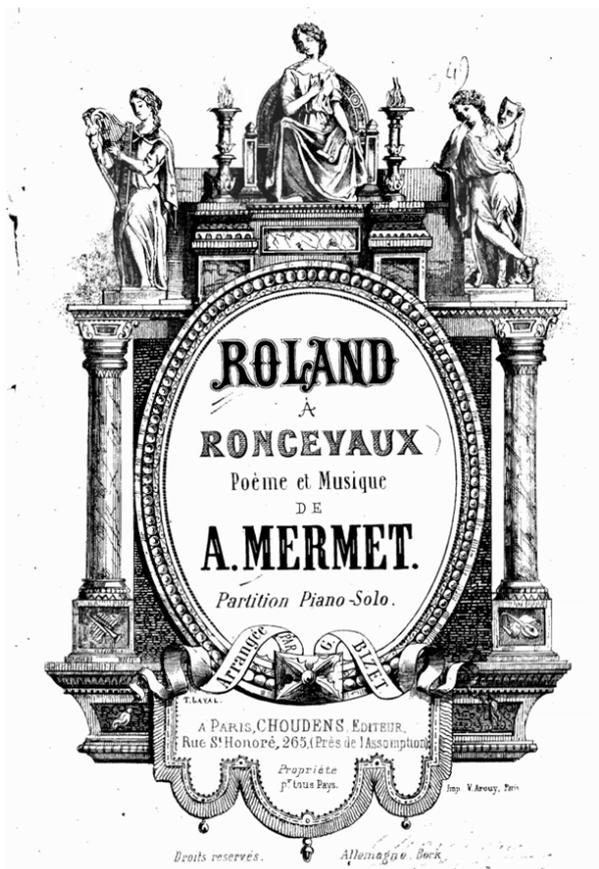


Иллюстрация 1. О. Мерме.
«Ролан в Ронсевале», переложение
для фортепиано Ж. Бизе,
титульная страница.
Paris: Choudens, n.d. [1865], 144 p.

Вокальные партии как сольных оперных частей, так и ансамблевых всегда могут быть идентифицированы в такого рода переложениях благодаря нотации, выделяющей в фактуре мелодические линии, или при помощи дополнительного указания, кем эта партия исполняется, какие при этом звучат слова. С инструментальными партиями (например, солирующих тембров в оркестре) все не так определено: их выделение в фортепианном переложении, как правило, отсутствует. В качестве исключения можно назвать переложение Бизе моцартовского «Дон Жуана»: в примерах далее видно, что в этом нотном тексте указываются как герои, исполняющие ту или иную партию, так и инструменты, звучащие в определенном месте в оркестре. В переложении «Миньоны» Тома или «Каирского гуся» Моцарта инструментальных обозначений уже нет, упоминаются только поющие герои и части текста, которые они исполняют.

Средствами модификации оперного опуса становятся смена тембра солирующей партии, исполнение речитатива репетицией на одной ноте клавиатуры, разрежение фактуры сопровождения, ансамблевых и хоровых разделов, добавление педали в аккомпанементе, усиление фортепианного звучания в «оркестровых» эпизодах и другое. Все это способствует превращению крупного сценического полотна в компактную камерную пьесу.

Вот, например, как выглядит — в клавирной и сольной версиях — речитатив Миньоны из 1 акта одноименной оперы Тома (Примеры 1, 2).

Andantino ♩ = 112 *P* (réplique)
Mignon: Demain je ne serai plus là
De-main, dis - tu, qui sait où nous se-rons de-main? L'a-ve-

Andantino
Piano: *pp* pour te défendre

MIGNON
nir est à Dieu le temps est dans sa main. WILHELM (Parlé) Ils m'ap-
Quel est ton nom?

pel - lent Mig - non, Je n'ai pas d'autre. nom.

Пример 1. А. Тома. «Миньона», 1 акт, речитатив Миньоны перед романсом, клавир А. Базиля. Neugel, 1867

Andantino $\text{♩} = 112$
MIGNON De-main, dis - tu, qui sait où nous ser-rons de-main? L'a-ve-
nir est à Dieu, le temps est dans sa mains. Ils m'ap -
pel - lent Mig - non, Je n'ai pas d'autre. nom

WILHELM (Parlé)
Quel est ton nom?

Пример 2. А. Тома. «Миньона», 1 акт, речитатив Миньоны перед романсом, переложение для фортепиано соло Ж. Бизе. *Heugel*, 1866

А это небольшое ариозо баритона Лотарио из интродукции в I акте «Миньоны» (Пример 3):

$\text{♩} = 126$
Lothario
Fu-gi-tif et trem-blant, je vais, de porte en por - te, Où le ha-sard me
gui - de, où l'o - ra - - ge m'em - por - te; Des mi-se-
ra - bles Dieu prend soin.

Пример 3. А. Тома. «Миньона», 1 акт, интродукция, стансы Лотарио, клавира А. Базиля. *Heugel*, 1867

В версии для фортепиано соло эта тема звучит в скрипичном ключе в первой октаве и фактурно становится похожей на песню без слов (Пример 4):

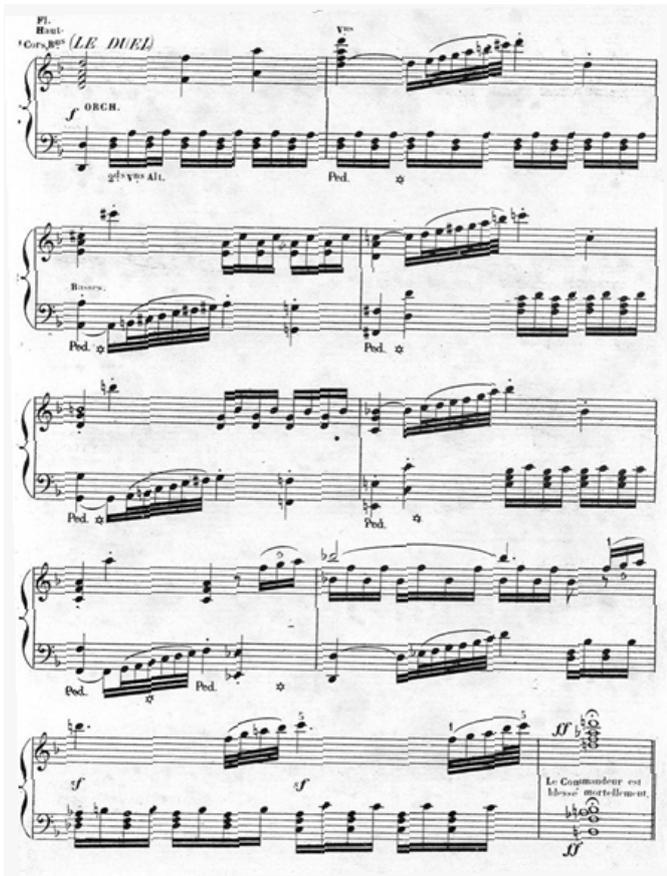
♩ = 126 "Fu-gi - tif et trem blant, je vais, de porte en por - te."
(STANCES)
LOTHARIO *p*
cresc.
p

Пример 4. А. Тома. «Миньона», 1 акт, интродукция, стансы Лотарио, переложение для фортепиано соло Ж. Бизе. *Heugel*, 1866

Обратимся к другому примеру — опере Моцарта «Дон Жуан». Вот как выглядит сцена дуэли Дон Жуана и Командора из интродукции I акта в первом немецком издании клавира (Пример 5) и в его французской версии для фортепиано соло, сделанной Бизе (Пример 6).

mi war - te - fo - at - ten - di se - vusi mo - vir,
bald fell dir dein Trotz vergehn.

Пример 5. В. А. Моцарт. «Дон Жуан». Интродукция, сцена дуэли с Командором. Клавир К. Цуленера. *Schott*, 1791



Пример 6. В. А. Моцарт. «Дон Жуан». Интродукция, сцена дуэли с Командором. Переложение для фортепиано соло Ж. Бизе. Heugel, 1866

Для сравнения можно привести эту же сцену из клавира¹⁵ издательства Шуден (Пример 7), выпущенного в конце XIX века в связи с постановкой оперы Моцарта на французском языке в Комической опере:

Пример 7. В. А. Моцарт. «Дон Жуан». Интродукция, сцена дуэли с Командором. Клавір. Choudens, 1896

¹⁵ Автор клавирного переложения, к сожалению, не указан. Автор французского перевода — L. V. Durdilly.

Далее приведены фрагменты трио из интродукции (см. Примеры 8–10) с умирающим Командором в нескольких вариантах издания. Добавим к сравнению фрагмент партитуры первого издания (Пример 11), чтобы напомнить оркестровый состав: пульсирующие триоли в аккомпанементе скрипок, отрывистый бас у низких струнных на первую и третью доли, выдержанные звуки сопровождения у валторн, фаготов и вторых скрипок с альтами. Кстати, в оригинальной партитуре после этой сцены следует речитатив *secco*. Во франкоязычном клавире издательства Шуден он сохранен, в версии для фортепиано Бизе и в первом немецком издании клавира — отсутствует.

The image shows a page of a musical score for the introduction of Don Juan by Wolfgang Amadeus Mozart. It features a vocal trio and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is common time (C). The score is in French. The vocal parts are for Don Juan (D. JUAN.), Le Comte (LE COMTE.), and Leporello (LEPOR.). The piano part is marked 'Andante' and 'pp' (pianissimo). The score includes the following lyrics:

19

sotto voce.
Ah! la scène est at - tris -
O vieil - les - se en - ne - mi - e! Las - sas -
Sort fu - nes - te!
Andante.
-tan - te! Hé - las! con - tre toute at - ten - te, Oui, _____ cette
sin - me prend la vi - e, Oui, ma
som - bre dra - me! A l'aspect d'un meurtre in -
a - me pal - pi - tan - te De son corps va se n - vo - ler, De son
rage i - nas - sou - vi - e, De mon
fâ - me Lé - pou - vante est dans mon â - me! Et je n'o - se pas par

Пример 8. В. А. Моцарт. «Дон Жуан». Интродукция, трио после дуэли.
Клавиры издательства Choudens, 1896



Пример 11. В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

Интродукция, трио после дуэли. Партитура. *Breitkopf und Härtel*, 1801

Как видно, в фортепианной версии Бизе не только подробно и внимательно схватывается оркестровая фактура (наличие четырех самостоятельных голосов в фортепианной версии), но и чутко прослеживается разница в агогике, в фортепианном звучании усиливаются дополнительные краски за счет педали.

Фортепианные четырехручные переложения также связаны с педагогическими и просветительскими задачами. На ансамбли в четыре руки за одним инструментом существовал спрос со стороны музыкантов-любителей. В издании *Oxford Companion to Music* указывается:

Фортепианные дуэтные транскрипции опер (например, Доницетти и Верди), а также симфоний и других оркестровых произведений в XIX веке создавались в большом количестве, завоевав широкую популярность как средство, с помощью которого любители могли ознакомиться с классическим и романтическим репертуаром до появления звукозаписи [12, p. 954].

Кроме того, такие виды переложений часто использовались в учебном репертуаре. Кристенсен отмечает:

Неудивительно, что дуэтные транскрипции стали основой для обучения в музыкальных консерваториях и академиях по всей Европе и Америке. <...> Преподаватели могли использовать дуэтные переложения не только для того, чтобы помочь своим студентам в изучении репертуара, но и для совершенствования ансамблевой игры. Читая с листа транскрипцию вместе с партнером, начинающий пианист мог научиться играть в темпе, балансировать динамику и фактуру, а также согласовывать фразировку и агогику. <...> большое количество оркестровых и оперных переложений действительно составляло репертуар студенческих дуэтных сборников [13, p. 265].

Исследователь приводит следующие слова фортепианного педагога Антуана Мармонтеля (среди учеников которого в Парижской консерватории был и Жорж Бизе) о пользе дуэтов: их исполнение не только расширит репертуар, но и поможет студентам приобрести «благородство стиля и величественность интерпретации, которых никогда не сможет дать музыка, написанная для инструмента, единственной целью которого часто является просто виртуозность» [там же].

В качестве примера можно привести созданную Бизе четырехручную транскрипцию танцев из оперы «Гамлет» Тома. Это фортепианный ансамбль с двумя самостоятельными партиями, в которых «есть что поиграть» каждому исполнителю. Здесь и полнозвучные аккорды, и виртуозные пассажи, и игра с динамикой, и внимание к фортепианным регистрам, и владение тембровыми красками инструмента. В связи с этим переложением можно вспомнить, что Бизе, автор будущих «Детских игр», был блестящим пианистом [14]. Так, композиторская чуткость с одной стороны и практика пианиста-виртуоза с другой становятся определенной «рабочей базой» для его редакционной деятельности.

В целом изменения в нотном тексте в транскрипциях Бизе могут быть весьма значительны и касаться как сокращения, так и добавления новых красок в фортепианное звучание. Любопытно, что переложения оперных опусов «работают» в обе стороны: в некоторых случаях они, безусловно, упрощают (или даже обедняют — по части тембров и сложности фактуры) оригинальную партию и сбавляют градус эмоционально-содержательного компонента оперного произведения, в других фортепианное воплощение сочинения пропитывается оперной стилистикой и содержательностью (на что также указывает Кристенсен [11, p. 79]), оказывая в дальнейшем влияние на романтические фортепианные жанры, делая более сложной и разнообразной их драматургию, фактуру, мелодику. Есть и третий аспект этого вопроса: педагогико-просветительские цели, которые выполняли транскрипции. Кристенсен в связи с клавирами (хотя это утверждение актуально и для других типов переложений) пишет:

Важность клавира как способа распространения в XIX веке музыкальной грамотности и идеологии трудно переоценить. Он стал основным средством, с помощью которого большинство музыкантов-любителей узнавали, оценивали и воспроизводили произведения, которые они могли услышать в живом исполнении — если им повезет — всего один или два раза [ibid., p. 84].

Оперы — источники транскрипций

Помимо прагматично-финансового вопроса у редакторской работы Бизе была еще одна — не столь явная, но очевидно питательная для композитора — сторона: речь идет о возможности вплотную познакомиться и изучить разные музыкально-театральные произведения своих соотечественников и увидеть их дальнейшую театральную судьбу. Так, в письмах мы можем встретить такие слова Бизе (письмо Марии Трела, лето 1868): «Однако несмотря на мое плохое настроение, музыка Тома подчас увлекала меня. Он поистине превосходит, этот “Гамлет”»¹⁶. Или (письмо неизвестному адресату, октябрь 1867):

Это очаровательно. Настоящая комическая опера [речь о «Серебряном колокольчике» Сен-Санса. — *И. З.*], слегка под Верди. Что за воображение! Какая вдохновенная мелодия! Ничего нет ни от Вагнера, ни от Берлиоза, ровно ничего. Этот Сен-Санс может относиться к нам свысока. Вы будете ошарашены. Два–три эпизода немного простоваты по мысли, но весьма к месту и спасены необъятным талантом музыканта. Это настоящее произведение, а он — более чем кто-либо — настоящий человек¹⁷.

Надо сказать, что секрет хорошего музыкального спектакля Бизе «открыл» еще до активной работы с произведениями других авторов. В письме матери от 19 марта 1859 года 20-летний композитор пишет:

Ты приписываешь слабости *libretti* ряд неудач, жертвами которых в течение нескольких лет являются наши лучшие композиторы; ты права, но есть и другая причина: она в том, что ни один из этих композиторов не обладает полноценным талантом. Одним — например, Массе — не хватает стиля, широкой концепции. Другим — например, Давиду — по-моему, недостает музыкального мастерства и ума. Самым сильным недостает единственного средства, которым композитор может заставить современную публику понять себя, — *мотива* [курсив автора. — *И. З.*]¹⁸, который крайне ошибочно называют «идеей». Можно быть большим художником, не обладая мотивом, и тогда нужно отказаться от денег и широкой популярности; но можно также быть выдающимся человеком и обладать драгоценным даром, как например, Россини. Россини — величайший из всех, потому что он, подобно Моцарту, обладает всеми достоинствами: возвышенностью, стилем и, наконец, *мотивом*. Я продумал и убежден в том, что я тебе говорю, и потому надеюсь. Я хорошо знаю свое дело, очень хорошо инструментую, никогда не впадаю в обыденность и, наконец, я открыл этот Сезам, который столько времени искал¹⁹.

Думается, что впоследствии, много редактируя чужие оперные опусы, Бизе ни разу не усомнился в этом секрете.

¹⁶ Бизе Ж. Письма... С. 223.

¹⁷ Там же. С. 211.

¹⁸ Как замечает редактор русского перевода писем композитора Г. Филенко: «Под мотивом Бизе подразумевает мелодию, музыкальный тематизм». Там же. С. 372.

¹⁹ Там же. С. 95–96. *Lettres de Georges Bizet: impressions de Rome, 1857–1860; la Commune, 1871*. Préf. de Louis Ganderax. Paris: Calmann-Lévy, 1907, p. 144–145.

Бизе — редактор и корректор — имел дело с разными по составу и драматургии произведениями: большими, комическими и лирическими операми. Вот, например, исполнительский состав большой оперы «Царица Савская» Гуно:

— три женские роли, включая *chanteuse falcon*²⁰, *1^{re} dugazon*²¹ и партию дуэньи;

— шесть мужских ролей, включая два тенора, один из которых обозначен, как *fort tenor*²²; баритон и три баса, имеющих следующие уточнения — *1^{re} Basse de Grand Opéra*, *1^{re} Basse d'Opéra Comique*.

Исполнительский состав фантастической оперы / лирической драмы Сен-Санса «Серебряный колокольчик»²³ следующий: в главной роли — танцовщица (!), а также две сопрано, пять (главный и четыре второстепенных) теноров, баритон, бас.

Исполнительский состав «Статуи» Рейера предполагает драматическое сопрано типа Фалькон или *chanteuse légère*, первый тенор, два триала²⁴, баритон или *basse chantante*, комический бас.

Список авторов — современников Бизе, с чьими произведениями он работал, включает как известные в наши дни имена Гуно, Сен-Санса, Тома, так и менее знакомые или практически забытые: Эрнеста Рейера (1823–1909), Огюста Мерме (1810–1889), Виктора Массе (1822–1884), Паскаля Проспера (1825–1880)²⁵. Обратим внимание на имя мало прожившего немецкого композитора Отто Николаи (1810–1849) — Бизе оркестровал одну из сцен его комической оперы «Виндзорские проказницы» для издательства «Шуден» [11, pp. 70, 114], — а также на тех авторов, с которыми Бизе связывали условно-родственные отношения: отдавая дань уважения своему учителю и тестю Фроманталю Галеви (1799–1862), Бизе завершил и переработал его оперу «Ной»; также он оркестровал увертюру из оперы «Давид Риччо» (пример 12), созданную дядей своей супруги, биржевым маклером и историком христианства Ипполитом Родригесом (1812–1898).

Имя Гуно в этом ряду занимает безусловное первое место. В 1854 году 16-летний Бизе, будучи студентом Парижской консерватории, получает задание от своего старшего коллеги Шарля Гуно сделать клавирное переложение

²⁰ Драматическое сопрано, носящее имя французской певицы Марии Корнелии Фалькон (1814–1897), специализирующейся на драматических ролях в *grand opéra*.

²¹ Лирическое меццо-сопрано легкого, чистого тембра, носящее имя французской певицы Луизы Дюгазон (1755–1821).

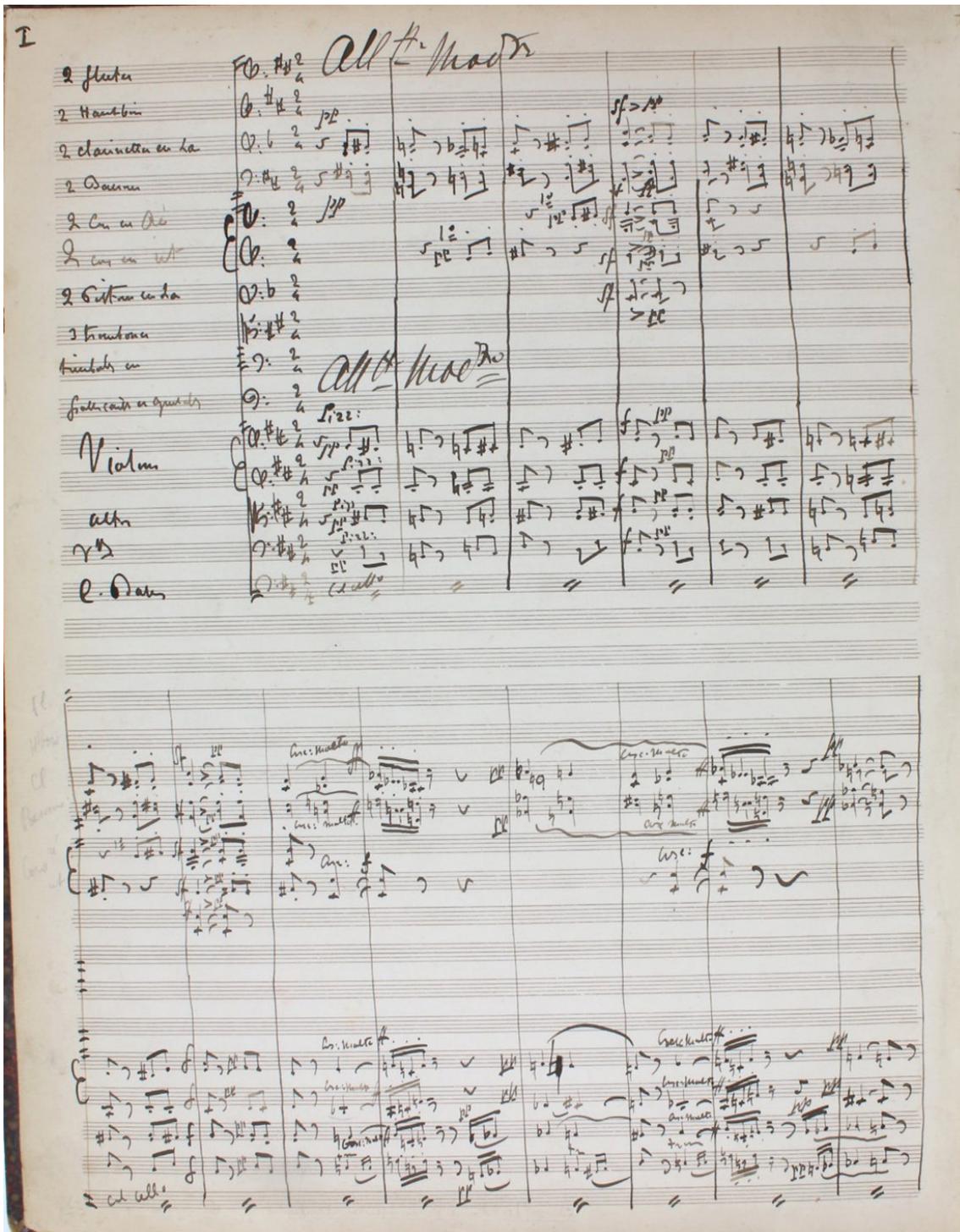
²² Лирико-драматический «сильный» тенор.

²³ Первый оперный опус композитора на довольно страшный, по-своему трактованный «фаустовский» сюжет, созданный либреттистами «Фауста» и «Сказок Гофмана».

²⁴ Подробнее о триале можно прочитать в моей статье [15].

²⁵ У Паскаля Проспера есть романс (*mélodie*) «Кармен» на текст Барбье.

его маленькой оратории «Товий», а годом позднее — оперы «Окровавленная монахиня». Бизе начинает с роли ученика-подмастерья Гуно, со временем перерастая в полноценного и необходимого ассистента. Закончится это ассистирование в 1873 году, когда Бизе сделает клавирное переложение музыки Гуно к драме «Жанна д'Арк», а также примет участие в возобновлении «Ромео и Джульетты» в Комической опере.



Пример 12. Ж.-И. Родригес. Увертюра к опере «Давид Риччо», начало.
Оркестровка Ж. Бизе. Фото первой страницы рукописи.
URL: <https://inlibris.com/item/bn59537> (дата обращения: 25.11.2024)

Бизе был благодарен Гуно за возможность ему помогать, его влияния заметны и в некоторых произведениях Бизе (например, в симфонии *C-dur*), однако он не был слепым последователем и безвольной тенью своего старшего коллеги, хорошо понимая, чего стоит он сам. Часто цитируются следующие слова Бизе, сказанные в 1872 году (через год начнется работа над «Кармен»): «Мой дорогой Гуно, <...> Вы были началом моей жизни как художника. Я вырос из Вас. Вы причина, я — следствие»²⁶. Однако у этих слов есть важное продолжение: «Теперь могу признаться, я был испуган тем, что Вы меня подавляли, и Вы не могли не заметить этих опасений. Полагаю, что в настоящее время я стал большим мастером своего дела и не испытываю теперь ничего, кроме признательности за Ваше несомненно благотворное влияние»²⁷.

Участие в подготовке постановок

Великодушие Бизе, о котором мы упоминали ранее, подразумевало не только редакторскую работу с операми других композиторов, но и помощь в постановке произведений его коллег: из писем следует, что он принимал активное участие в репетициях нескольких произведений, в том числе и потому, что сам делал их клавирные переложения. Это оперы Гуно «Царица Савская» (Париж, Гранд Опера, 1862) и «Ромео и Джульетта» (Париж, Комическая опера, 1873); оперы Рейера «Статуя» (Париж, Лирический театр, 1861) и «Герострат» (Баден-Баден, 1862; Париж, Гранд Опера, 1872). Как пишет Макдональд, «*La Statue* дала ему [Бизе — И. З.] первый опыт работы над постановкой оперы в Лирическом театре, общаясь с композитором, либреттистами, певцами и режиссером, он находит достойное применение своим потрясающим музыкальным способностям» [10, p. 61].

И Рейер, и Гуно ценили помощь, которую им оказывал Бизе. Гуно писал (25 января 1873):

Только что узнал, что «Ромео» появился перед публикой Комической оперы, и я погрешил бы против той дружбы, какую я к тебе питаю, и той, которую ты проявил ко мне, если бы не поблагодарил тебя за непосредственное участие в этих родах; именно тебе, вне всякого сомнения, принадлежит большая часть успеха произведения и его постановки²⁸.

А вот отзыв Рейера (июнь 1862): «Тысячу раз благодарю вас за сказанное вами о моей партитуре [речь о «Герострате». — И. З.]. Ваше дружеское отношение ко мне заставляет вас видеть в ней все через телескоп, тем не менее я польщен и весьма доволен»²⁹.

²⁶ Бизе Ж. Письма... С. 326.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 344.

²⁹ Там же. С. 154.

Бизе помогал в постановке, участвовал в репетициях, разучивал с певцами их партии. Напомним, что отец композитора, Адольф Бизе, был вокальным педагогом; с некоторыми из его учеников Жоржа Бизе связывали дружеские отношения. Один из них — Гектор Грюйе (Гуарди) — тенор, за карьерой которого Жорж Бизе внимательно следил и поддерживал, периодически возвращаясь в письмах к его успехам или провалам. Приведем несколько наиболее ярких высказываний композитора.

Гуно, может быть, единственный композитор, который способен дать певцу полезные советы, а также единственный человек, способный понять колебания и неуверенность молодого артиста. Со всех точек зрения это — лучшее, что могло случиться с Гектором. <...> Пусть он постарается, наконец, преодолеть все те маленькие препятствия, которые заставляют его сомневаться в себе. <...> Наперекор всему, пусть он не теряет мужества. У меня большие надежды на Лирический театр³⁰. Музыка Гуно должна быть Гектору по душе. Итак, побольше апломба, характера, одним словом, — он может быть твердо уверен в своем успехе. (Письмо Бизе к матери из Рима, 8 февраля 1858³¹).

Я жду с лихорадочным нетерпением события, столь значительного для двух моих лучших друзей: ты догадываешься, что я говорю о тебе и о Гуно, — о «Фаусте», одним словом. <...> Наверное, у меня в жизни будут еще большие переживания, но никогда я не буду так горячо желать удачи, как желаю ее сейчас «Фаусту». <...> Очень мило, что ты написал мне целую тьму подробностей о репетициях. История твоего си привела меня в восторг. По этому поводу можно сделать несколько хороших маленьких философских рассуждений. <...> Что касается этого года, дорогой Гектор, желаю, чтобы он был самым прекрасным в твоей жизни; может быть, ты скоро станешь модной персоной, хотя этому грош цена; но ты будешь также верным исполнителем лучшего музыканта нашего времени, ты будешь единственным тенором, способным понять и истолковать Гуно, а это огромно. (Письмо Бизе к Гектору Грюйе из Рима, 31 декабря 1858)³².

Понимаю негодование моего милого Гектора, но я уверен, что в «Ричарде» [опера Гретри «Ричард Львиное сердце». — *И. З.*] он произведет большой эффект. По крайней мере, он сможет там показать свой голос; а чтобы иметь успех — ему больше ничего и не нужно. Утешь его за меня. Главное — пусть он не теряет мужества. (Письмо Бизе к матери из Риетри, 3 июля 1859³³).

Меня не особенно удивляет то, что ты мне рассказываешь о Гекторе. Он делает глупость. Не то, чтобы я не ценил совсем таланта Буланже как композитора, — это один из наших лучших, — но что он понимает в голосах?.. Ничего, конечно... Если уж он (Гектор) смог покинуть того, кто посвятил ему столько времени и проявил такую привязанность, то он должен был бы стремиться найти новый метод, — которого он там не найдет, ибо там нет ни метода, ни чего-нибудь на него похожего. В общем, боюсь, что ему придется сильно пожалеть. (Письмо Бизе к матери из Рима, 5 января 1860)³⁴.

³⁰ Примечание редактора писем Бизе Г. Филенко: «Бизе имеет в виду ожидавшийся дебют лучшего и любимого ученика своего отца Гектора Грюйе в роли Фауста в опере «Фауст» Гуно в театре Лирической оперы». Там же. С. 366. Как известно, из-за болезни Грюйе не смог выступить в этой премьеры, что очень сильно огорчило Жоржа Бизе.

³¹ Там же. С. 47.

³² Там же. С. 82, 84.

³³ Там же. С. 106.

³⁴ Там же. С. 125.

Мне писали, что Гектор пел арию из «Фиделио» прекрасно в смысле голоса, но неумно и безвкусно. <...> А с тех пор у него голос сдал: это грустно! (Письмо Бизе к матери из Рима, 26 мая 1860)³⁵.

С басом Жюлем Гафью (Бельвалем, *Иллюстрация 2*) Бизе работал над его партией Соломона в опере «Царица Савская». Гуно пишет в августе 1861:

Я знал, что ты встречался с Бельвалем и занялся с ним, согласно его желанию, переданному тебе мною, проработкой его партии, и я очень благодарен тебе за это: видишь ли, дитя мое, твое доброе сердце и твой талант меня избаловали настолько, что я больше не могу обходиться без тебя: ты находишь столь совершенную форму для всех моих намерений, что я сам не сумел бы выразить и передать их так, как ты это делаешь³⁶.

Выступая в роли оперного концертмейстера и «помощника композитора», Бизе демонстрирует не только талант, но и великодушие, замечая в одном из писем 1858 года к Гектору Грюе: «Гуно не человек действия, в этом он подобен многим крупным художникам. Ему нужно, чтобы рядом с ним был кто-то с верными взглядами и устойчивым, здравым суждением»³⁷.

В то же время был у Бизе в этой работе, безусловно, и свой интерес: известно, что он, имея за плечами определенный репетиционный опыт, претендовал абсолютно заслуженно на должность концертмейстера в Гранд Опера, о чем сообщал в письме к Эдмону Галаберу в 1871 году. Тем обиднее, что назначение на эту должность так и не состоялось. Провалилась и попытка Бизе получить заказ в Баден-Бадене, куда он ездил помогать Рейеру с репетициями «Герострата»: знакомство с импресарио Эдуардом Беназе (благодаря которому в Баден-Бадене исполнили, например, Берлиоза) состоялось, а заказ так и не последовал.

³⁵ Там же. С. 137.

³⁶ Там же. С. 150–151.

³⁷ Там же. С. 63.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Иллюстрация 2. А. Альбер. Бельваль в роли Соломона: эскиз костюма.
URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454625k/f1.item.r=Belval%20Soliman>
(дата обращения: 25.11.2024)

Резюме

Жорж Бизе на протяжении своей карьеры был грамотным музыкальным редактором. Обладая значительным опытом работы в области транскрипций и корректур для музыкальных издательств, он вполне мог бы считаться самодостаточным и хорошо оплачиваемым специалистом. Стоит только сожалеть, что эта деятельность во Франции XIX века была еще далека от оценки и утверждения ее правового и социального статуса.

Немаловажное место занимает в карьере Бизе и его «закулисная» репетиционная деятельность: будучи автором клавирных переложений некоторых французских опер, он часто был обязан присутствовать на репетициях в качестве концертмейстера и ассистента. Остается открытым вопрос финансовой стороны этой деятельности: в анализируемых источниках он никак не освещается. Тем не менее и с этой стороны своей карьеры Бизе вполне мог бы считаться ценным специалистом: судя по отзывам коллег и мнению, высказываемому композитором в письмах, его советы и рекомендации были уместны, полезны и профессиональны. Кроме того, помогая на репетициях спектаклей своих соотечественников, Бизе видел оперную «кухню» изнутри и имел возможность возделывать музыкально-театральную «почву» для «выращивания» собственных будущих шедевров.

Список литературы

1. *Carmen* Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage / ed. by R. Langham Smith, C. Rowden. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781108674515>
2. Smith R. L. *Bizet's Carmen Uncovered*. Woodbridge: The Boydell Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781787449213>
3. Macdonald H. *Bizet in Italy. Letters and Journals, 1857–1860*. Woodbridge: The Boydell Press, 2021. <https://doi.org/10.1017/9781800100596>
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. P. 237–254. <https://doi.org/10.1017/S1479409820000440>
5. Булычёва 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>
6. Curtiss M. *Bizet and His World*. New York: Knopf, 1958.
7. Dean W. *Bizet*. London: Dent, 1975.
8. Striker R. *Georges Bizet: 1838–1875*. Paris: Gallimard, 1999.
9. Lacombe H. *Georges Bizet: Naissance d'une Identité Créatrice*. Paris: Fayard, 2000.
10. Macdonald H. *Bizet*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014.

11. Christensen Th. Public Music in Private Space: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera // Music and the Cultures of Print / ed. by Kate van Orden. New York: Garland, 2000. P. 67–93. <https://doi.org/10.4324/9781315051659>
12. Bellingham J. Piano duet // *Oxford Companion to Music* / ed. by A. Latham. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. P. 954.
13. Christensen Th. Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception // *Journal of the American Musicological Society*. 1999. Vol. 52, No. 2. P. 255–298. <https://doi.org/10.2307/831999>
14. Macdonald H. (2001). Bizet, Georges // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51829>
15. Захарбекова И. С. Тенор-триал и баритон-мартен в музыкальном театре М. Равеля // *Современные проблемы музыкознания*. 2018. №1. С. 72–100. URL: <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/117/180> (дата обращения 25.11.2024).

References

1. Smith, R. L., & Rowden, C. (2020). *Carmen Abroad: Bizet's Opera on the Global Stage*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108674515>
2. Smith, R. L. (2021). *Bizet's Carmen Uncovered*. Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781787449213>
3. Macdonald, H. (2021). *Bizet in Italy: Letters and Journals, 1857–1860*. Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781800100596>
4. Wright, L. (2022). Critical Allusion and Critical Assessment: Berlioz's and Reyser'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. 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>
6. Curtiss, M. (1958). *Bizet and His World*. Knopf.
7. Dean, W. (1965). *Georges Bizet, His Life and Work*. J. M. Dent.
8. Striker, R. (1999). *Georges Bizet: 1838–1875*. Gallimard.
9. Lacombe, H. (2000). *Georges Bizet: naissance d'une identité créatrice*. Fayard.
10. Macdonald, H. (2014). *Bizet*. Oxford University Press.
11. Christensen, Th. (2000). Public Music in Private Space: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera. van Orden, K. (Ed.), *Music and the Cultures of Print* (pp. 67–93). Garland. <https://doi.org/10.4324/9781315051659>
12. Bellingham, J. (2002). Piano Duet. In A. Latham (Ed.), *Oxford Companion to Music*. Oxford University Press.
13. Christensen, Th. (1999). Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception. *Journal of the American Musicological Society*, 52(2), 255–298. <https://doi.org/10.2307/831999>

14. Macdonald, H. (2001). Bizet, Georges. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51829>

15. Zakharbekova, I. S. (2018). Tenor-trial and Baritone-martin in M. Ravel's Music Theatre. *Contemporary Musicology*, (1), 72–100. (In Russ.), from
<https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/117/180>

Сведения об авторе:

Захарбекова И. С. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

Information about the author:

Irina S. Zakharbekova — Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 13.09.2024;
одобрена после рецензирования 19.11.2024;
принята к публикации 03.12.2024.

The article was submitted 13.09.2024;
approved after reviewing 19.11.2024;
accepted for publication 03.12.2024.