



Д. В. ЛОГУНОВА

*Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки*

УДК 782.9

«ПИГМАЛИОН» Ж.-Ж. РУССО КАК ПЕРВЫЙ ОБРАЗЕЦ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ МЕЛОДРАМЫ

В истории музыкально-сценической мелодрамы знаковой датой стал 1770 год, когда в одном из салонов Лиона был поставлен спектакль Жан-Жака Руссо «Пигмалион» с музыкой Ораса Куанье¹. В эпоху исканий во французском театре появился новый жанр. Специфика его состоит в особом контакте декламационного слова и музыки: они «звучат не вместе, а по очереди» [6, с. 291]. История создания и судьба этой мелодрамы необычна². Круг событий, связанный с периодом создания «Пигмалиона», насыщен: поражение Франции в Семилетней войне, запрет издания «Энциклопедии», расхождения во взглядах между Ж.-Ж. Руссо и другими просветителями, преследования его правительством. В это время он завершает трактат «Об общественном договоре», романы «Юлия, или Новая Элоиза» и «Эмиль, или О воспитании», начинает писать «Исповедь». В этих солидных трудах отражены его сложившиеся эстетические взгляды. «Пигмалион», несмотря на свою камерность, во многом отражает и дополняет систему идей французского просветителя, главным идеалом которого является «духовность природы, жизнь и любовь» [4].

О значении произведения Ж.-Ж. Руссо, положившего начало развитию музыкально-театральной мелодрамы в европейском искусстве, пишут все исследователи, которые освещают историю этого жанра (А. Глумов, Г. Кречмар, Я. Жиранек и др.). Однако до настоящего времени вопрос о корреляции драматической декламации и музыки в нём специально не рассматривался. В настоящей статье делается попытка изучить данный вопрос, апробировав метод анализа тех форм их взаимодействия, которые имеют место в «Пигмалионе».

В основе пьесы – миф, изложенный в «Метаморфозах» Овидия [4]. Её текст является развёрну-

тым монологом скульптора, создавшего прекрасную статую и влюбившегося в неё. В отличие от Овидия, Руссо сосредоточил внимание только на переживаниях героя после создания статуи: он не включил в своё произведение небольшое описание прежней жизни Пигмалиона, детали ухода за статуей, моления Венере. Из сцены с ожившей статуей оставлены только краткие реплики Галатеи³.

В музыкально-театральном искусстве Руссо исходил из апологии чувства. Музыка и её главное средство выразительности – мелодия, считал он, способна передавать «бурные движения души» [7, с. 426]. Культ чувств, примат выразительной мелодии, простота музыкальной фактуры и гармонии – вот важные качества, которые он декларировал и воплотил в созданной им первой французской комической опере «Деревенский колдун» (1752). Однако в своих суждениях Руссо не был последователен. В сфере «высокого жанра» – мелодраме «Пигмалион», – стремясь преодолеть условности и статику традиционной оперы, он полностью отказывается от вокального интонирования. Указывая на непригодность французского языка для пения и критикуя актёрскую игру певцов, просветитель в качестве ориентира, как это ни парадоксально, избирает характерный для итальянской оперы-*seria* «вид речитатива, смешанного с ритурнелями и симфоническими пассажами» [8, с. 267]. В нём его привлекает функция оркестра, способность инструментальной музыки досказывать те чувства, которые не могут быть выражены в пении. Традиции современной итальянской оперы (имеется в виду речитатив оперы-*seria*) в «Пигмалионе» своеобразно соединяются с традициями античного театра. В речитативе французского просветителя заинтересовала роль, которую играла музыка оркестрового сопровождения; от античного театра он

почерпнул выразительные возможности декламации. Национальная традиция во французском музыкальном театре, основанная на патетической декламации, обрела новое качество.

Модель мелодрамы, предложенная Руссо, представляет собой синтез театральной драмы, музыки и пантомимы, то есть имеет три равноправных составляющих: слово, музыку, жест. В литературном тексте «Пигмалиона» встречается много ремарок, объясняющих положение героя на сцене, его жесты и настроение, что характерно для театральных произведений, рассчитанных на сценическое воплощение. Безграничное чувство восхищения и любви творца к своему созданию становится причиной чудесного превращения мраморной красавицы в молодую девушку. За основу берётся аффект как выражение эмоции, равной божественной силе, которая способна вдохнуть жизнь в мёртвый камень. Однако ему придано новое качество. Частая смена разных состояний главного героя отражает психологическое развитие, более характерное для музыкального классицизма.

Пьеса «Пигмалион» представляет собой сцену, типичную для драмы, так как по образному содержанию окончание произведения противоположно его началу (см.: В. Волькенштейн [1]): муки творца, разочарованность героя в своих силах, которые он испытывал в начале пьесы, завершаются в итоге счастливым любовным восторгом. Мельчайшие нюансы чувств и их смена становятся главной пружиной всего действия. Палитра эмоций широка: отчаяние, презрение к себе, отречение от окружающего мира, страсть и внутреннее горение, преклонение перед статуей, страх и трепетание, сомнение, смятение, растерянность, нежность, подавленность, пыл и душевный порыв, снова отчаяние, негодование и, наконец, упоение и радость.

Ж.-Ж. Руссо создал новаторскую для своего времени драматургию, которая построена на тончайших изменениях психологических состояний одного персонажа; эмоциональный тонус мелодрамы не спадает ни на секунду и усиливается к концу произведения, приводя к кульминации-развязке, совпадающей с завершением монолога, который сменяет диалог.

Эстетические взгляды на музыкальный театр, реализованные в «Пигмалионе» Руссо-Куанье, обусловили особую композиционную технику. Она выражается в следующем: 1) тип соотношения в композиции, основанный на связи двух разнохарактерных элементов, – музыки и декламации (далее *M* и *D*), эмоциональное воздействие которых усиливается одно другим (подобный эффект В. Луков называет «принципом художественного резонанса» [4]); 2) дискретность, дробность целого, возникающая благодаря контрасту между словесными и музыкально-инструментальными построениями; каждое

построение является относительно самостоятельной структурной единицей и обозначается как сегмент; для удобства анализа сегменты нумеруются (нумерация раздельная); 3) общее количество сегментов довольно значительно – 51 (из них 26 – музыкальных, 25 – декламационных); на протяжении всей композиции господствует принцип множественного сопоставления слова и музыки; 4) разномасштабность сегментов и, соответственно, неравномерность композиционно-драматургического ритма являются следствием особой экстремальной ситуации и эмоционального возбуждения главного героя; в тексте драмы протяжённые высказывания сменяются порой очень короткими; разграничивающие их оркестровые эпизоды – также разных масштабов.

Рассмотрим словесный и музыкальный текст в отдельности и в их взаимодействии. В словесном тексте ведущей является патетическая декламация. Основу монолога, разделённого музыкой, составляют тирады – построения из нескольких предложений. Их насчитывается 15 из 25 словесных сегментов. Дважды встречается цепь реплик – небольших высказываний, которые объединяются с краткими музыкальными фрагментами в протяжённые блочные конструкции. Именно в них отражена наиболее частая смена эмоций главного героя. Первые шесть реплик, следующих подряд, появляются после музыкального фрагмента № 11 (*M₁₁*). Смятение героя (1-я реплика) сменяют его ужас и растерянность (2-я реплика), затем – сомнение (3-я реплика), нежность (4-я реплика), ещё большая нежность (5-я реплика), вновь сомнение (6-я реплика). Следующий блок из трёх реплик расположен после *M₂₃*. Пигмалион наблюдает метаморфозу статуи, но ещё не верит своим глазам. В его словах выражается ужас, смешанный с восторженным удивлением (1-я реплика), крайняя подавленность из-за неверия в возможность чуда (2-я реплика), переходящая в бурное отчаяние (3-я реплика): *1. Что я видел? Боги! Что мне померещилось? Телесная окраска плоти, огонь в глазах, даже движенья... Мало того, что я жаждал чуда, – я видел его, наконец... (Крайняя подавленность.) 2. Несчастный, итак – свершилось... твой бред достиг последнего предела... Разум покидает тебя так же, как и твой гений... Не сожалей о нём, о Пигмалион! Потеря его искупит твой позор... (Бурное негодование.) 3. Слишком большое счастье для влюблённого в камень стать безумным, которого преследуют видения!*

Роль музыки в произведении Руссо сводится, во-первых, к усилению выражения эмоциональных переживаний героя и более выпуклой их подаче, во-вторых, к сопровождению пантомимических сцен, которыми автор разбил монолог на отдельные «психологические куски». В мелодраме «Пигмалион» взаимодействие декламации и музыки представлено

только сочетаниями в последовательности, по горизонтали. Их чередование позволяет отобразить непрерывный процесс смены чувств главного героя, динамику в *сцене сквозного развития*.

Музыкальный текст О. Куанье (кроме № 2, который представляет собой один из сохранившихся номеров, написанных Руссо), состоит из увертюры и 26 фрагментов, расписанных на 7 партий: первая и вторая скрипки, альты, гобои, первая и вторая валторны, контрабас с фаготом. В каждой оркестровой партии выписаны последние фразы монолога Пигмалиона, за которыми следует музыкальный фрагмент. Таким образом, в музыкальном тексте в какой-то мере представлено соотношение музыкального и словесного рядов⁴.

Весьма необычным для музыкально-сценических произведений того времени в мелодраме является музыкальный ряд. Первое, что обращает на себя внимание, это дробность музыкального текста, отсутствие логической связи между фрагментами. Каждый музыкальный фрагмент пронумерован, о чём было сказано выше. Эти номера различны по характеру, темпам, тональностям и масштабам (они занимают от 2 до 31 тактов). Второе – структурная и тональная незавершённость, разорванность большинства музыкальных номеров. Лишь увертюра имеет завершённую форму. Её светлый характер выражает радость и счастье, которые переживает герой, встречая сошедшую с пьедестала статую. За основу взята безрепризная трёхчастная форма итальянской увертюры: первый раздел – Allegro assai (*D dur*), второй – Andantino (*d moll*) элегического пасторального характера, что оттеняет общий жизне-радостный настрой увертюры, третий – Presto (*D dur*). Она предвосхищает итог драмы, воплощая тем самым характерную для классицизма оптимистическую концепцию.

Из 26 музыкальных номеров только № 2 заканчивается на Т, остальные – на аккордах доминантовой функции. Показательно, что даже последний музыкальный фрагмент, хотя и начинается в тональности увертюры *D dur*, тем самым придавая некую опору всей тональной конструкции, оканчивается на

звучах трезвучия *H dur*, предвосхищая заключительный диалог счастливых Пигмалиона и Галатеи.

Практически каждый номер написан в новой тональности, круг которых очень широк (*F, g, c, C, a, A, e, G, Es, es, B, d*) и вписывается в рамки мажоро-минорной ладовой системы. Контрастная смена тональностей номеров позволяет подчеркнуть резкую смену в настроении главного героя. Важная роль гармонии, а также музыкальная стилистика (особенности фактуры, ритма) указывают на то, что это произведение относится к эпохе классицизма.

Ещё одной особенностью музыкальных фрагментов является преобладание «общих форм звучания» (термин Е. Ручьевской). Настроение каждого фрагмента задаётся преимущественно благодаря использованию типичных для эпохи конца XVIII века ритмоформул, интонационных оборотов, темпов, динамики, штрихов. Так, например, группа музыкальных фрагментов № 5, 7, 9, 11, 18, 25 представляет собой драматическую образную сферу. Эти фрагменты написаны в минорных тональностях, основными музыкальными средствами выразительности в них являются: преобладание неустойчивых гармоний, тираты, звучание на *f*, синкопы, резкое «восхождение» верхнего голоса по звукам тонического и доминантового трезвучий, быстрый темп (пример № 1).

Пример № 1

$M_9 \rightarrow D_8$

(Il prend le voile & le laisse tomber effrayé.) En touchant ce Rideau, je ne fais, téméraire, quelle terreur fait mon esprit agité ! D'un temple, où fêçe en paix une Divinité, je crois ouvrir le Sanctuaire.
(Он идет откинуть покрывало, но вытаскает его из рук, словно чем-то испуганный.)
 Непостижимое чувство испытываю я, прикасаясь к этому покрывалу; меня охватывает страх; мне кажется, я прикасаюсь к алтарю неведомого божества.

Отказ от мелодии, которая способна обобщённо передавать эмоции, понятен. В данном произведении приверженцу мелодии Руссо необходимо было показать «мгновенные порывы души, которые сменяются тут же столь же сильными и короткими вспышками чувств» [4]. Именно отдельные звуки, штрихи, паузы, динамика способны отразить всю динамику эмоционального состояния.

При такой лаконичности музыкального языка каждый музыкальный элемент несёт в себе важное смысловое значение. В связи с этим не случайно обращение композитора к риторическим фигурам. В «Пигмалионе» большое значение имеет риторическая фигура *catabasis*, которая встречается в $M_1, 11, 17, 20, 21$. В первом случае (M_1) она отражает тревожные мысли Пигмалиона, его разочарование. Второй раз (M_{11}) она появляется в один из решающих моментов, когда скульптор, посягая на божественную красоту собственного творения, пытается исправить какую-то деталь в статуе, на что та откликается первым признаком жизни – «сопротивляется резцу». Это вызывает страх и смятение Пигмалиона. Третий раз (M_{17}) фигура *catabasis* появляется в момент глубокой подавленности героя. В № 20 и 21 она звучит в момент сильнейшего душевного порыва, когда скульптор готов отдать свою жизнь ради жизни статуи, и отражает «весь ад в ... измученной душе» (из D_{19}) главного героя.

Из всех номеров выделяется последний музыкальный фрагмент № 26 Allegro con sordine, он выражает восторг и радость Пигмалиона. По настроению этот эпизод близок увертюре – тем самым композитором создается образно-эмоциональная арка, в какой-то степени возмещающая тональную и структурную разомкнутость музыкального текста мелодрамы. О том, что номер начинается в тональности увертюры, было сказано выше.

Все музыкальные номера образуют друг с другом ряд групп, их деление в большей мере соответствует логике сценарной драматургии. Достаточно обособленными от словесного текста являются увертюра и первые два номера. Оба фрагмента отражают двойственность душевных переживаний Пигмалиона. В музыке это выражается следующими средствами: светлое общее настроение (мажорная тональность, неторопливый темп, галантная мелодия в стиле пасторали) и вкрапление в него драматических моментов (фигура catabasis в № 1, нисходящий характер мелодии № 2).

Принцип взаимодействия музыки и декламации Руссо обосновывает следующим образом: «устная фраза как бы возмещается и подготавливается музыкальной фразой» [6, с. 291]. Однако анализ «Пигмалиона» показывает, что взаимодействие двух составляющих не ограничивается только этим простым соотношением. Целесообразно выделить некоторые другие виды корреляции музыки и слова: 1) музыка готовит образный строй последующего декламационного фрагмента: образуется синтагма $M \rightarrow D$, которая соответствует задаче, декларируемой Руссо; 2) музыка развивает декламационные высказывания: синтагма $D \leftarrow M$; 3) музыка отражает настроение общее для окружающих его декламационных фрагментов: синтагма $D \leftarrow M \rightarrow D$. В этой синтагме все три корреляты выдержаны в основном в одном образно-эмоциональном ключе. Реже каждая содержит внутренний контраст (как в нотном примере № 1).

Первый вид синтагмы встречается в мелодраме 8 раз. Рассмотрим его

на примере синтагмы $M_9 \rightarrow D_8$ (музыкальный фрагмент № 9 и последующая за ним декламационная тирада № 8; см. пример № 1).

Между ним и окружающими его D_7 и M_{10} , которые отражают восхищение статуей, её грацией, образуются эмоционально-логические цезуры. Данная коррелятивная пара представляет собой достаточно самостоятельную, обособленную синтагму. В ней выражаются порыв, сомнение, божественный страх. Музыкальное построение из 4 тактов неоднородно, оно содержит в себе эмоциональный перелом, который выражается в контрасте стремительного восхождения мелодии по звукам *e moll'* ного трезвучия на *p* и последующей за ним нисходящей тираты в диапазоне ум. 7 на *f*. Окончание на *DD/e moll*, тональная разомкнутость способствуют устремлённости музыкального сегмента *M* к последующему за ней *D*. Цезура, неизбежно возникающая между столь контрастными для восприятия языками – музыкальным и словесным, – сглаживается. Помимо предвосхищения образного строя D_8 , M_9 сопровождает пантомимическое действие, обозначенное в ремарке о покрывале, которое выскальзывает из рук скульптора, вызывая его испуг. Отметим, что логика всей композиции «Пигмалиона» соответствует последовательности структурных единиц в синтагме $M \rightarrow D$: мелодрама начинается с музыкального номера – увертюры, а завершается декламационным диалогом.

Реже в мелодраме встречается второй вид синтагмы $D \leftarrow M$, в котором музыкальный фрагмент расшифровывает образный строй словесной фразы (пример № 2). В основном её появление обусловлено наличием декламационных фрагментов, внутри которых происходит смена эмоционального состояния. Следствием этого является то, что последующий музыкальный номер является реакцией на слово (например, $D_5 \leftarrow M_7$, $D_{16} \leftarrow M_{18}$, $D_{18} \leftarrow M_{20}$).

Пример № 2

$D_5 \leftarrow M_7$

Et ces bustes muets, ces groupes mal formés ne fendent plus la main rapide, qui d'un trait les eût animés (Il se leve impétueusement.) C'en est fait, c'en est fait, j'ai perdu mon génie : si jeune, hélas ! fur vivre à mon talent !
Эти грубые работы, оставшиеся в виде робких набросков, не чувствуют больше руки, которая некогда оживила бы их. (Порывисто встает.) Все кончено, все кончено; меня покинул мой гений... в юности я уже пережил свой талант.

7. Allegro

Декламационная фраза в данном примере в результате резкого эмоционального перелома, что отражает поясняющая движения актёра ремарка автора, делится на две реплики: состояние прострации и отчаяние. Первую реплику готовит предшествующий декламационной тираде M_6 – меланхолический по характеру музыкальный фрагмент. Состояние отчаяния данной тирады выражает следующий за ней музыкальный номер M_7 – драматиче-

ский по характеру, в быстром темпе, с восходящими тиратами. Он ярко контрастирует с предыдущим музыкальным фрагментом. С последующей декламационной фразой героя он образует эмоционально-логическую цезуру.

Примерно половина всех декламационных и музыкальных фрагментов построена по принципу сцепления, когда музыка выполняет одновременно функцию продолжения предыдущей *D* и подготовки последующей *D*. Возникает синтагма из трёх элементов ($D \leftarrow M \rightarrow D$). Обусловлено это тем, что зачастую стоящие по обе стороны от неё словесные фрагменты выражают одно эмоциональное состояние. Соответственно помещённый между ними музыкальный сегмент, с одной стороны, продолжает эмоциональное состояние предшествующей фразы героя, а с другой стороны, предшествует такому же эмоциональному состоянию последующей словесной фразы. В результате образуются своего рода мизансцены (либо поэтико-музыкальные периоды). Рассмотрим такую самую краткую блочную конструкцию, состоящую из трёх сегментов $D_1 \leftarrow M_3 \rightarrow D_2$ (пример № 3).

Пример № 3

$D_1 \leftarrow M_3 \rightarrow D_2$

Je ne vois fur ces traits ni fentiment, ni vie. Ce n'est que de la pierre.
Здесь нет ни жизни, ни души – это только камень. Нет, ничего никогда из всего этого я не сделаю!

3. Allegro maestoso

O mon premier genie! O mon talent! qu'êtes-vous devenu?
О мой гений! Где ты? Мой талант – во что ты превратился?

В обоих декламационных фрагментах выражено чувство разочарованности. Можно говорить об усилении этого чувства в D_2 . Расположенный между декламационными тиратами M_3 выражает те же эмоции главного героя средствами музыкального языка: минорная тональность, быстрый темп, синкопированный ритм. Данная мизансцена контрастирует по образному строю с окружающими её M_2 и M_4 , образуя самостоятельную трёхсегментную синтагму.

Остальные мизансцены представляют собой ещё более сложные блочные конструкции, состоящие из четырёх и более сегментов, например, $M_{11} \rightarrow D_{10} \leftarrow M_{12} \rightarrow D_{11} \leftarrow M_{13}; D_{17} \leftarrow M_{19} \rightarrow D_{18} \leftarrow M_{20} \rightarrow D_{19} \leftarrow M_{21} \rightarrow D_{20}$. Наличие такого количества протяжённых блочных конструкций способствует сквозному непрерывному развитию музыкально-драматического действия.

Значение «Пигмалиона» Руссо в истории мелодрамы огромно. Это произведение дало толчок аналогичному движению в Германии (в мангеймской школе), Чехии, России. В 1770-е годы вслед за «Пигмалионом» появились мелодрамы чешского композитора Й. Бенды. Известны четыре его произведения в этом жанре: «Ариадна на Накосе» (1774), «Медея» (1775), «Пигмалион» (1779, на текст Руссо), «Альманзор и Надина» (1779).

Общие свойства жанра мелодрамы, созданного Руссо таковы: 1) сюжет на античную тематику; 2) минимальное количество героев, главенствует моносцена; 3) в центре произведения – су-

губо личные переживания главного героя.

Среди основных особенностей композиционной техники мелодрамы Руссо-Куанье целесообразно выделить следующие моменты: 1) произведение открывает развёрнутая увертюра, а все последующие номера представляют собой разнохарактерные, разномасштабные построения незамкнутого строения, благодаря чему создаётся сцена сквозного развития; 2) особое сочетание музыки, слова и пластики; 3) характерная для кульминационных зон структура – учащение ритма за счёт чередования самых коротких сегментов *M* и *D* (структурное дробление).

Помимо создания нового жанра, заслуга французского просветителя для музыкально-сценического искусства заключается в том, что его идея особого взаимодействия слова и музыки стала предпосылкой для многих новаторских произведений, основанных на принципе сквозного развития действия. Дискретная структура, образующаяся из чередования словесно-музыкальных синтагм, позволила отразить смену душевных переживаний героя в их динамике. Данное произведение явилось поистине новаторским для своего времени. Безусловно, оно является «продуктом» эпохи классицизма. Быстрая смена аффектов как приём динамического развития найдёт выражение в инструментальной музыке, особенно сонатной форме, опирающейся на принцип динамического сопряжения.

Позднее, в произведениях XIX и XX вв. апробированный Руссо способ корреляции, где в музыкальную ткань «вплетается» декламация, получит большое развитие в музыкально-сценических жанрах: «Волшебном стрелке» К. Вебера, «Персефоне» И. Стравинского, «Жанне д'Арк на костре» А. Онеггера и др.

Кроме того, «Пигмалион» – это, в сущности, первая монодрама, жанр которой получил распространение в XX веке («Ожидание», «Счастливая рука» А. Шёнберга, «Голос человеческий» Ф. Пуленка, «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жан-Жак Руссо (1712–1778) – французский философ, один из самых влиятельных мыслителей XVIII в. Величайший философ эпохи Просвещения, Руссо был также композитором. Ему принадлежат несколько музыкальных произведений, в том числе опер. Наиболее известное музыкальное сочинение Руссо – опера «Деревенский колдун». В истории музыки Руссо прославился как создатель двух новаторских произведений: первой французской комической оперы и первой мелодрамы. В творческой деятельности философа они явились результатом его музыкально-эстетических принципов. Орас Куанье (1735–1821) – французский певец, скрипач, автор музыкально-сценических миниатюр, пьес для клавесина. Судя по музыке «Пигмалиона», он хорошо владел стилем классицизма, хотя и не был композитором-профессионалом.

² См. статью В. А. Лукова: [4].

³ Именно Руссо назвал её так. Имя Галатеи носила нерида из другого древнегреческого мифа, оно также встречалось в пасторальных произведениях XVIII века.

⁴ Координация словесного и музыкального рядов описана в «Комментариях» к музыкальным интермедиям в

«Пигмалионе» Руссо [10], перевод которых осуществлён В. А. Луковым [4]. Однако сравнение текста комментариев, указаний в нотном тексте (в парижском издании, хранящемся в Российской государственной библиотеке, год не указан) и текста «Пигмалиона» на французском [9] и русском [6] (в переводе Л. Л. Слонимской) языках выявил ряд несоответствий. Это объясняется, во-первых, отсутствием подлинного текста драмы Руссо как такового, разночтениями в копиях этого текста, дискуссиями об авторстве «Комментариев». Во-вторых, если их всё же написал сам Руссо, то, вероятно, они предназначались для его музыки, а не для Куанье. Поэтому в данной статье мы их не принимали во внимание. Автором статьи осуществлена реконструкция партитуры парижского издания и всего спектакля. Последовательность оркестровых фрагментов откорректирована на основе анализа трёх источников: нот инструментальных партий, которые были сведены в партитуру, текста «Пигмалиона» на французском языке и в переводе на русский.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волькенштейн В. М. Драматургия. – М., 1929.
2. Глузов А. Н. Историческое развитие мелодрамы // Советская музыка. – 1935. – № 1. – С. 41–49.
3. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2.
4. Луков В. А. Руссо: драма «Пигмалион» у истоков предромантической мелодрамы // Французская литература от истоков до начала Новейшего периода: электронная энциклопедия. – URL: <http://www.litdefrance.ru/199/91> (дата обращения 26.06.2012).
5. Овидий. Метаморфозы. – М., 1938.
6. Руссо Ж.-Ж. Фрагменты замечаний об итальянской «Альцесте» г-на кавалера Глюка // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3 т. – М., 1961. – Т. 1. – С. 285–300.
7. Руссо Ж.-Ж. Из «Новой Элоизы» // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. – М., 1971. – С. 426–429.
8. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений. – М.; Л.: Искусство, 1959.
9. Bibliothèque nationale de France. – URL: <http://www.bnf.fr>. (Дата обращения 10.10.2011).
10. Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. – Paris, 1978. – Т. 2. – P. 1929–1930.

Логунова Дарья Викторовна

аспирантка кафедры теории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

