



**З. Н. КНЯЗЬ**

*Российская академия музыки им. Гнесиных  
г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com*

**От Рихарда Вагнера – к собственному стилю:  
оперное творчество в статьях Камиля Сен-Санса\***

Статьи о музыке, напечатанные во Франции в конце XIX – начале XX века, представляют широкие возможности для исследования и анализа этого богатейшего периода истории музыкальной культуры. Особого интереса заслуживают публикации Камиля Сен-Санса, запечатлевшего суждения о собственных оперных произведениях. С одной стороны, они позволяют взглянуть на процесс музыкального творчества с позиции автора, с другой стороны, помогают при анализе становления эстетических взглядов композитора. Литературное наследие Сен-Санса обширно и насчитывает более 500 статей, издававшихся на протяжении пятидесяти лет его творческого пути. В данной работе рассмотрены публикации, посвящённые собственным операм в контексте влияния Рихарда Вагнера и его лейтмотивной системы. Приведены фрагменты статей композитора, касающихся его опер «Самсон и Далила» (1877) и «Елена» (1904). В поздних работах Сен-Санс рассматривает недостатки системы Вагнера по отношению к своему оперному творчеству. Он размышляет о создании собственного стиля, развивающего приёмы Вагнера, но тяготеющего к более лёгкой оркестровке для выделения на первый план вокальной партии.

**Ключевые слова:** Камиль Сен-Санс, Рихард Вагнер, оперное творчество Сен-Санса, Вагнер и Сен-Санс, «Жёлтая принцесса», «Самсон и Далила», «Елена».

**Для цитирования:** Князь З. Н. От Рихарда Вагнера – к собственному стилю: оперное творчество в статьях Камиля Сен-Санса // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 155–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.155-165.

**ZOYA N. KNYAZ**

*Russian Gnesins' Academy of Music  
Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com*

**From Richard Wagner to a Personal Style:  
The Operatic Legacy in the Articles of Camille Saint-Saëns**

The articles about music published in France at the end of the 19th and the beginning of the 20th century present immense opportunities for research and analysis of this most abundant period of the history of musical culture. Of particular interest are the publications of Camille Saint-Saëns,

---

\* Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 18-312-00195.

who imprinted the evaluations of his operatic compositions. On the one hand, they allow us to glance at the process of musical creativity from the position of the author, and on the other hand, they provide aid during an analysis of the formation of the composer's aesthetic principles. The literary legacy of Saint-Saëns is vast and consists of over 500 articles published during the course of fifty years of his artistic path. The present work examines the composer's publications devoted to his operas in the context of the influence of Wagner and his system of leitmotifs. Fragments of the composer's articles dealing with his operas "Samson et Dalila" (1877) and "Hélène" (1904) are discussed. In his late works, Saint-Saëns examines the limitations of Wagner's system in connection with his opera works. He contemplates creating his personal style developing Wagner's techniques but gravitating towards a lighter type of orchestration for the sake of highlighting the vocal part and giving it the most prominence.

The reported study was funded by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) according to the research project No. 18-312-00195.

**Keywords:** Camille Saint-Saëns, Richard Wagner, the opera legacy of Saint-Saëns, Wagner and Saint-Saëns, "La Princesse jaune," "Samson et Dalila," "Hélène."

*For citation:* Knyaz Zoya N. From Richard Wagner to a Personal Style: The Operatic Legacy in the Articles of Camille Saint-Saëns. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 155–165. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.155-165.

**В** музыкальном мире Франции конца XIX – начала XX века не может не привлекать внимание столь разносторонняя и многогранная личность, какой был Камиль Сен-Санс (1835–1921). Ещё при жизни он приобрёл славу музыканта-виртуоза и гениального композитора. Однако его творческая натура не могла ограничиться рамками бумаги «с пятью линейками». Композитор живо откликался на события музыкальной жизни и стремился выразить свой взгляд на страницах французской прессы. Несомненно, в кругу музыкальных критиков Франции эпохи Третьей Республики слово Сен-Санса-критика имело такой же вес, как и произведения Сен-Санса-композитора. Его литературное наследие огромно: период работы Сен-Санса-критика охватывает более полувека и насчитывает более 500 публикаций в 100 различных журналах [11]. Период литературной деятельности Сен-Санса совпадает с периодом

его работы над собственными оперными произведениями, при этом анализ статей позволяет проследить развитие взглядов композитора на свою оперную музыку.

Оперное творчество Камилля Сен-Санса долгое время оставалось на втором плане в глазах его современников. Отчасти это объясняется тем, что Сен-Санса воспринимали в первую очередь как виртуозного исполнителя и автора симфонических произведений. Многие критики при этом считали, что Сен-Санс слепо следует системе Вагнера, и это снижает индивидуальность его оперного творчества. Как правило, вопрос влияния системы Вагнера на оперы Сен-Санса рассматривался с позиции музыкального анализа [4, p. 102]. В настоящей статье данный вопрос освещается в аспекте публикаций композитора, отразивших его взгляд на собственные оперные произведения.

При характеристике своих ранних опер Сен-Санс указывает на то, что



находился под сильным влиянием Вагнера. Это легко объяснить, учитывая тот факт, что Сен-Санс был одним из самых активных почитателей немецкого автора. В период пребывания Вагнера в Париже Сен-Санс часто бывал у него в гостях в 1859–1861 году, а также одним из первых французских музыкантов исполнил марш из оперы «Тангейзер» [Ibid., p. 101]. Молодой Сен-Санс детально анализирует партитуры Вагнера, стремясь постичь все секреты построения произведений. Позднее, в 1885 году, в сборнике «Гармония и мелодия» («Harmonie et mélodie») он напишет: «Я изучил огромное число работ Рихарда Вагнера и получил огромное удовольствие от этих исследований, а постановки его работ, которые я видел, оставили глубокое впечатление, которое все теории мира никогда не смогут заставить меня забыть или отрицать. Что же касается того, что меня обвиняют в вагнеризме, я думаю, что какое-то время я был вагнерианцем. Но как я ошибался и насколько я был далёк от истины!» [Ibid., p. 108].

Многие композиторы писали о своих произведениях для того, чтобы прояснить замысел, привлечь внимание аудитории или вступить в полемику, развернувшуюся в прессе. Достаточно вспомнить такие статьи Р. Вагнера, как «“Тангейзер” в Париже» (1861), «“Парсифаль” в Байройте» (1882). По сложившейся во Франции традиции, берущей начало в первой половине XIX века, композитор-рецензент поддерживал или подвергал суровой критике творчество своих современников, характеризовал культурные веяния эпохи (А. Адан и Г. Берлиоз). К концу XIX века среди французских композиторов стало происходить всё большее включение в музыкально-критическую деятельность, и как следствие, увеличение числа композиторов-критиков:

А. Брюно, В. Д’Энди, П. Дюка, М. Равель и другие.

Сен-Санс также стремился выразить свои взгляды на музыкальное искусство с помощью слова. Согласно мнению французского политика Леона Берара, Сен-Санс «писал потому, что у него всегда было, что сказать. Что-то очень личное – то, что он хранил в своём сердце. Он говорил прямо и кратко, с чувством, лёгкостью и той естественной спонтанностью, которая напоминает изящность и остроумие литературного стиля “Писем Вольтера”»<sup>1</sup>. Изящество, «искромётное остроумие»<sup>2</sup> и точность стиля композитора в самом деле делают его достойным преемником литературной традиции знаменитого французского философа. Однако Сен-Санса отличает бóльшая склонность к самоанализу и комментированию своих личных эмоций. В этом легко убедиться, сравнив отстранённые наблюдательные рассуждения Вольтера о драматургах и музыкантах в письме «О Комедии» и глубоко личные переживания Сен-Санса в «Вагнеромании».

Область тем, охваченная в литературных произведениях Сен-Сансом-критиком, обширна. Помимо эссе, посвящённых работам композиторов-современников, в его литературном наследии можно найти статьи об истории музыки, политике и астрономии [5, p. 18]. Его блистательная карьера виртуозного исполнителя и мировое признание открыли перед ним двери в редакции журналов и газет, и он не преминул случаем воспользоваться возможностями прессы для выражения своих идей и взглядов.

Композитору было тридцать пять лет, когда он впервые обратился к литературному жанру. В 1872 году он стал вести раздел музыкальной критики в одном из

первых изданий, признанных Третьей Республикой – «Литературное и художественное Возрождение» («La Renaissance littéraire et artistique») – и продолжал появляться на страницах французской периодики до 1910-годов, когда семидесятипятилетний композитор был приглашён в газету «Эхо Парижа» («L'Écho de Paris») для написания статей в воскресных выпусках.

Во время работы в качестве рецензента в «Литературном и художественном Возрождении» Сен-Санс подписывался псевдонимом Фемий (Phémius)<sup>3</sup>. К своей литературной деятельности композитор относился ответственно, он понимал её роль в пропаганде искусства и музыкального театра. Несмотря на напряжённую творческую работу, концертные поездки по всему миру, общение с ведущими деятелями культуры разных стран, он не пренебрегал любой возможностью публиковать статьи в периодических изданиях.

Анализ деятельности Сен-Санса-критика показывает, что он предпочитал общедоступные печатные органы. Композитор готовил публикации для таких ежедневных изданий, как «Эстафета» («L'Estafette»), «Вольтер» («Le Voltaire»), затем «Франция» («La France») и «Эхо Парижа» («L'Écho de Paris»). Он публиковался в хорошо известных журналах: «Новое обозрение» («La Nouvelle Revue»), «Парижское обозрение» («La Revue de Paris») и «Музыкальный мир» («Le Monde musical»). Позднее, желая сохранить избранные публикации, Сен-Санс издаёт сборники статей «Гармония и мелодия» («Harmonie et mélodie», 1885), «Портреты и воспоминания» («Portraits et souvenirs», 1900), «Проделки» («École buissonnière», 1913) и другие.

Дебют Сен-Санса в литературном жанре совпал с моментом первой поста-

новки его оперы. В 1872 году на сцене Комической оперы (Opéra Comique) состоялась премьера «Жёлтой принцессы» (либретто Луи Галле). Оперу публика встретила сдержанно, а отзывы критиков были недоброжелательны. Известный музыкальный журналист Бенуа Жовин<sup>4</sup> 15 июня 1872 года в газете «Фигаро» («Le Figaro»), в разделе «Opéra Comique» опубликовал рецензию на это произведение. Жовин не скупился на краски, чтобы выставить оперу перед читателями в самом негативном свете, называя её «китайской головоломкой»<sup>5</sup>. Критик считал, что музыка Сен-Санса относится к «новой школе» (une école nouvelle), в которой композиторы «запирают мелодию в череду диссонансов». По мнению Жовина, «оркестр звучит несравненно лучше, чем певцы; симфония – королева, которой певцы подчиняются как слугители музыкальной драмы. Их партии – ответы, которые исчезают на втором плане»<sup>6</sup>. Мнение Жовина косвенно подтверждает увлечение молодого Сен-Санса приёмами системы Вагнера, которую он в то время тщательно изучал.

Используя перо критика, в 1873 году Сен-Санс косвенно выступает в защиту своей оперы в статье «Музыка: гармония и мелодия» («Musique: harmonie et mélodie»), опубликованной в издании «Литературное и художественное Возрождение». Рассуждая о различии восприятия мелодии музыкантами и журналистами, Сен-Санс пишет: «Даже Россини, которого теперь ставят в пример, подвергался критике так же, как и все. Достаточно вспомнить любопытную статью Огюстена Тьерри о “Севильском Цирюльнике”, увидевшую свет в пятом номере “Chronique musicale”. Обвинения в “расплывчатых, неясных, бесформенных набросках, странной смеси всевозможного треска,



неоконченных фразах, странных модуляциях, необычности” сыплются, как град. Всё это очень напоминает статью месье Жовина об операх “Джамиле”<sup>7</sup> и “Жёлтая принцесса”» [2, с. 122]. Очевидно, что композитор не соглашался со шквалом критики, обрушившейся на оперу «Жёлтая принцесса». В своей статье «Луи Галле» («Эхо Парижа», 1911), посвящённой автору либретто к «Жёлтой принцессе», он рассказал историю создания оперы. Сен-Санс объяснил неожиданный выбор сюжета, который, по его мнению, мог вызвать неприятие оперы публикой и рецензентами: «Япония недавно открылась для Европы. Япония была в моде, мы говорили только о Японии, это было наваждением. И тогда нам пришло в голову написать произведение в японском стиле. Мы сообщили об этом Дю Локлю<sup>8</sup>, однако о Японии говорили везде, но только не на театральных подмостках. Дю Локль предложил нам пойти на компромисс, и я думаю, это именно он предложил нам сделать сюжет наполовину голландским, наполовину японским. И именно в таком ключе и разворачивается это маленькое произведение под названием “Жёлтая принцесса”»<sup>9</sup>.

Можно заметить, что молодой Сен-Санс стремился оправдать свой стиль. В зрелом возрасте композитор воспринимал свою оперу в контексте сложного процесса расширения тематики репертуара французского музыкального театра второй половины XIX века.

При выборе сюжета для либретто молодой Сен-Санс обращался к темам, постановка которых казалась невыносимой на сцене. Наиболее ярким примером является опера «Самсон и Далила» на библейский сюжет. В 1870-х годах во Франции сюжеты из Библии принимались к постановке только в жанре ора-

тории<sup>10</sup>. По словам самого композитора, постановка «Самсона и Далилы» состоялась «не благодаря моему усердию, а благодаря счастливому стечению обстоятельств»<sup>11</sup>. Сен-Санс написал эссе, посвящённое опере, лишь в 1921 году для серии изданий под общим названием «Коллекция шедевров музыкального искусства: историко-критические этюды и музыкальный анализ», которые были изданы под редакцией музыкального критика Поля Ландорми (Paul Landormy). В качестве темы для одного из «этюдов» Ландорми выбрал оперу «Самсон и Далила» и предложил создать «этюды» французскому композитору и журналисту Анри Колле (Henri Collet). Данный выбор не был случайным, поскольку к этому моменту тот уже написал ряд критических статей, посвящённых опере «Самсон и Далила». Колле приступил к анализу либретто и партитуры, однако решил, что его рассказ будет неполным без комментариев автора. Он написал письмо Сен-Сансу, где попросил композитора рассказать об истории создания оперы. В ответ Сен-Санс прислал эссе, которое впоследствии было опубликовано, как глава «История “Самсона и Далилы”» в издании «“Самсон и Далила” Камилля Сен-Санса: историко-критический этюд и музыкальный анализ»<sup>12</sup>.

Сен-Санс приступил к работе над оперой в начале 1860-х годов спонтанно, после беседы со своим знакомым, который обратил его внимание на сюжет библейского предания о Самсоне. Изначально Сен-Санс планировал создание оратории. Этот жанр он называл одновременно «священным и светским». В это время композитор познакомился с Фердинандом Лемером (Ferdinand Lemaire) – мужем своей кузины. Знакомство впоследствии перешло в крепкую дружбу. Несмотря на то,

что Лемер считал себя поэтом-любителем, Сен-Санс увидел в его стихах «истинный талант». Композитор попросил поэта помочь ему в работе над ораторией на библейский сюжет. Однако Лемер в творческом порыве предложил Сен-Сансу написать оперу. Композитор приступил к созданию плана произведения и наметил все сцены, после чего Лемеру оставалось лишь изложить их в стихотворной форме.

Однако беседа с людьми из театральной среды заметно остудила пыл Сен-Санса. Все, к кому он обращался, однозначно отрицали возможность постановки «Самсона и Далилы». Сомнения были усилены неудачной сценической судьбой «Жёлтой принцессы». Сен-Санс писал: «...меня знали как пианиста, автора симфоний, виртуозного органиста, композитора религиозных произведений – однако никто не мог представить себе меня в качестве автора опер»<sup>13</sup>.

В конце 1860-х годов Сен-Санс совершил путешествие в Германию и навестил Ференца Листа. При встрече Сен-Санс упомянул о том, что работает над оперой на сюжет о Самсоне и спросил, не хочет ли тот услышать несколько фрагментов, чтобы поставить их в Веймаре (где Лист имел большое влияние). Ответ Листа был прост: «Я не хочу слушать фрагменты. Завершите работу над оперой, и мы поставим её в Веймаре»<sup>14</sup>.

Окрылённый предложением Листа, Сен-Санс вернулся в Париж и снова начал активно трудиться над «Самсоном и Далилой». Однако из-за начала Франко-прусской войны (1870) постановка в Веймаре состоялась лишь 2 декабря 1877 года в Театре Гранд-Дюкаль (Théâtre Grand-Ducal<sup>15</sup>). Среди немецкой публики опера имела огромный успех. За веймарской премьерой последовали спектакли в Берлине и Гамбурге. Успех

«Самсона и Далилы» в Германии не изменил мнения дирекции парижских театров. Каждый раз, когда Сен-Санс предлагал постановку оперы, он получал отказ. Лишь 3 марта 1890 года французская публика смогла увидеть «Самсона и Далилу» на сцене оперного Театра Искусств (Théâtre des Arts) в Руане [10, pp. 56–59]. В Париже опера была впервые поставлена 31 октября 1890 года в Театре Лирик дель Эден (Théâtre Lyrique de l'Éden), а 23 ноября 1892 года она, наконец, прозвучала на сцене Парижской Оперы (Opéra de Paris).



Ил. 1. «Самсон и Далила» К. Сен-Санса.  
Эскиз костюма Самсона.  
Художник Шарль Бьянкини (1892) © BNF

В ноябре 1892 года французский композитор и музыковед Ипполит Миранде (Hippolyte Mirande) написал статью об опере «Самсон и Далила», которая была опубликована в журнале «Вестник Женевы» («Tribune de Genève») [9]. В статье он превозносил «Самсона и Далилу», однако утверждал, что остальные оперы Сен-Санса не имели успеха. Сен-Санс был тронут отзывом Миранде и написал в ответ письмо, которое также было опубликовано в «Вестнике Женевы».



Сен-Санс в своём послании полемизировал с Миранде, пытаясь показать сильные стороны других созданных им опер. Композитор открыто указывал на параллели между его стилем и стилем Рихарда Вагнера, но предлагал не считать это единственной мерой оценки своих произведений: «Мою скромную музыку считали лишённой шарма и сверх того – непонятной. Меня обвиняли в том, что я слишком подражаю Вагнеру, точно так же, как теперь они обвиняют меня в том, что я недостаточно развит, и в таком положении я и нахожусь сегодня; мне грустно видеть, что критики почти всё сравнивают с Рихардом Вагнером, точно также полемика христианской церкви почти всё объясняет Священным Писанием – удобный метод для нечестной замены исследований и анализа суждениями, который может погубить любую критику, если не соблюдать осторожность.

Всё, что касается Вагнера, считается добром, всё, что отдаляется от него – злом; и они, не колеблясь, считают решённым априори, что какое-либо произведение близко стилю Вагнера или далеко от него, даже его не изучив» [9, p. 449].

Чтобы понять причину успеха «Самсона и Далилы», Сен-Санс в письме привёл принципы построения своих опер. Композитор утверждал, что все созданные к 1892 году оперы<sup>16</sup> «построены по одному методу, суть которого заключается в использовании приёмов Вагнера, которые близки моему духу, а также в сохранении многих особенностей моего видения и особенно – моего стиля – в той степени насколько это для меня возможно» [Ibid.]. В период работы над «Самсоном и Далилой» Сен-Санс, не отказываясь от приёмов Вагнера, стремился найти собственный стиль.

Говоря о «Самсоне и Далиле», Сен-Санс указывал на использование ориентализма, который усиливал колорит оперы: «Мои произведения отличаются лишь окраской и характером. И если в “Далиле” цвета выглядят ярче, а характер более чётко очерчен, то возможно лишь благодаря главным действующим лицам, и не только их ролям, но и характерным типажам далёких земель» [Ibid.].

Сен-Санс завершил ответ Миранде, выступив в защиту своих остальных опер: «...не имею ли я права на то..., чтобы признать слишком строгим... мнение о полном провале остальных моих произведений?» [Ibid., p. 450]. В числе своих слабых произведений он упомянул лишь одно: оперу «Прозерпина». Парадоксально, но причину отсутствия успеха данной оперы композитор видел в чрезмерном использовании приёмов Вагнера: «Я вижу лишь одно произведение, которое заслуживает такой оценки – это “Прозерпина”. Однако среди всех моих работ для музыкального театра именно “Прозерпина” наиболее полно использует систему Вагнера, за исключением второго акта, который имел большой успех и почти спас всё произведение, и вероятно, спас бы, если бы опера получила признание, а не была вынуждена сражаться не на жизнь, а на смерть» [Ibid.]. Сен-Санс подчёркивал важность своих собственных стилистических приёмов, а также использование ориентализма. При этом в конце письма он отметил отсутствие связи между системой Вагнера и успехом «Самсона и Далилы»: «Я думаю, что впоследствии “Далилу” будут считать моим шедевром, в котором я превзошёл самого себя, точкой пика, которую я не смогу превзойти, и влияние Вагнера, я полагаю, здесь ни при чём» [Ibid.].

С течением времени авторитет Сен-Санса-критика возрастал, и он более открыто излагал причины, побудившие написать то или иное произведение, и свои взгляды на оперное творчество. В 1904 году на сцене оперного театра Монте-Карло состоялась премьера оперы Сен-Санса «Елена». Вслед за этим, в январе 1905 года в газете «Фигаро» композитор опубликовал эссе «Елена», целиком посвящённое истории создания оперы и взглядам на миф о Троянской войне.

При работе над оперой Сен-Санс отказался от помощи либреттиста и создал произведение сам от начала до конца. Данное решение было вызвано опасениями в искажении его трактовки истории о Елене Троянской: «Вначале у меня была идея (признаюсь, навеянная ленью) найти соавтора; но тогда соавтор вероятно захотел бы добавить свои идеи к моим, что могло нарушить простоту моего замысла. Я остановился на том, чтобы работать в одиночку.

В одиночку? Не совсем. Вслед за французскими композиторами-классиками я призвал к себе на помощь Гомера, Феокрита, Эсхила, Вергилия и даже Овидия. Исследователи смогут без труда обнаружить их вклад в “Елену”. Разве без Вергилия я бы посмел дать описание дворца Приама: его позолоченных крыш, его стен, покрытых сияющей полированной бронзой и украшенных впечатляющими статуями, возможно раскрашенных, – весь этот ансамбль, рядом с которым полотна Гюстава Моро начинают казаться почти реальными?» [6, p. 612].

Постоянные обвинения в подражании Вагнеру не обошли стороной композитора и на этот раз. Комментируя высказывания критиков, Сен-Санс писал: «Отмечалось сходство между появлением Афины Паллады в “Елене” и Брунгильды во вто-

ром акте “Валькирии”. Это ощущение сходства не покидало меня, но я не мог избежать его» [Ibid., p. 613].

Идеалы зрелого Сен-Санса-композитора достаточно полно и ясно изложены в эссе «Иллюзия Вагнеризма», изданном в 1899 году в сборнике «Портреты и воспоминания». В нём Сен-Санс уделяет значительное внимание балансу между драматическим и музыкальным искусством в опере. Он пишет: «С помощью своей гениальной системы лейтмотивов (ужасное слово!) Вагнер ещё более расширил степень выразительности музыки, позволив нам узнавать самые сокровенные мысли персонажей, которые не связаны с тем, что они говорят в действительности» [7, p. 109]. Сен-Санс обвинял Вагнера в снижении роли вокального искусства в опере. Далее он развивал свою мысль: «В наши дни зрители слушают оркестр и пытаются следовать за мириадами переплетающихся партий и соблазнительной игрой звуков. В то же время они забывают, о чём поют актёры, и теряют нить повествования. Новая система почти полностью уничтожает вокальное искусство» [Ibid., p. 113].

Тем менее, в опере «Елена» Сен-Санс использовал лейтмотивную систему. Но оркестр, по его мнению, служит изображению сюжета и никогда не затмевает партии певцов. Лейтмотив «любви Елены», впервые появляясь в партии скрипки соло, создаёт образ влюблённой, но стремящейся отказаться от порочного чувства героини (пример № 1) [1]. Чтобы сфокусировать внимание зрителей на внутренней борьбе Елены, выраженной в её вокальной партии, Сен-Санс свёл оркестр к звучанию солирующей скрипки. Композитор сохранил инструментальное разнообразие Вагнера, но устранил доминирование оркестра в пользу вокальных партий.



Пример № 1 К. Сен-Санс. Опера «Елена»,  
лейтмотив «любви Елены»,  
сцена 2, т. 9 после ц. 14



Анализ статей Сен-Санса, посвящённых собственному оперному творчеству и роли вокального искусства в опере, показывает, что Сен-Санс стремился развить систему Вагнера и устранить доминирование оркестра над вокальной частью. В ранних операх композитор с юношеским пылом пробовал применить всю палитру приёмов Вагнера. При

этом он не терял творческой индивидуальности, сочетая систему лейтмотивов и ориентализм. В зрелом возрасте Сен-Санс открыто указывал в своих статьях на использование приёмов Вагнера как инструмента для выражения собственного замысла. В то же время композитор стремился следовать канонам французского национального тетра и призывал к этому молодых композиторов: «Молодые музыканты, если вы хотите быть кем-нибудь, оставайтесь французами! Будьте самими собой, принадлежите вашему времени и вашей стране. То, что вам показывают как будущее, есть уже прошедшее. Будущее с вами»<sup>17</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Bérard Léon. Les Funérailles de Saint-Saëns à Paris // *Le Monde Musical*. 1921. No. 23–24, p. 378.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Фемий – божественный певец, один из действующих лиц «Одиссеи». Впервые упоминается в I песне «Одиссеи» (I.153–55).

<sup>4</sup> Бенуа Жовин (Benoît Jouvin) (1810–1886) – критик, работавший в газете «Фигаро», псевдоним Bénédict.

<sup>5</sup> Bénédict. Opéra Comique // *Le Figaro*. 1872. No. 167, pp. 3–4.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Одноактная опера Жоржа Бизе «Джамиле» (либретто Луи Галле) шла в один вечер с оперой «Жёлтая принцесса».

<sup>8</sup> Камиль дю Локль (Camille du Locle, 1832–1903) – французский импресарио и директор оперы, либреттист. В 1862 году стал помощником своего тестя Эмиля Перрена в Парижской опере, затем перешёл в Опера-Комик, которой руководил совмест-

но с Адольфом де Левеном в 1870–1874 годах.

<sup>9</sup> Saint-Saëns C. Louis Gallet // *L'Ecole buissonnière, notes et souvenirs*. P. Lafitte, 1913, p. 58.

<sup>10</sup> Saint-Saëns C. Sans Liszt, Samson n'existerait pas // «Samson et Dalila» de Saint-Saëns, *Étude historique et critique; analyse musicale*. Collection les Chefs d'œuvre de la musique. Paris: Mellotée, 1922, pp. 31–34.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> В наши дни – Немецкий национальный театр Веймара.

<sup>16</sup> «Жёлтая принцесса», 1872; «Самсон и Далила», 1876; «Серебряный колокольчик», 1877; «Этьен Марсель», 1878; «Генрих VIII», 1882; «Прозерпина», 1887; «Асканио», 1890.

<sup>17</sup> См.: [2, с. 125].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Князь З. Н. Образ Елены Троянской в опере К. Сен-Санса «Елена» // Исследования молодых музыковедов: Всерос. науч. конф., Москва, 14–15 апреля 2016 г. М., 2016. С. 22–27.
2. Сен-Санс К. История одной комической оперы // Статьи и рецензии композиторов Франции, конец XIX – начало XX в. / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. Бушен. Л., 1972. С. 121–132.
3. Henson K. Of Voices, Hearts and Ghosts Saint-Saëns, “Mon coeur s’ouvre a ta voix” (Dalila), Samson et Dalila, Act II // Cambridge Opera Journal. 2016. Vol. 28, Issue 2, pp. 227–233. DOI: 10.1017/S095458671600029X.
4. Ratner S. Richard Wagner and Camille Saint-Saëns // Opera Quarterly. 1983. Vol. 1. No. 3, pp. 101–113.
5. Saint-Saëns C. Changes on the Moon, Optical illusions, The Stars // Camille Saint-Saëns and His World / Ed. by J. Pasler. J. Princeton University Press, 2012, pp. 17–25.
6. Saint-Saëns C. “Hélène,” Figaro, 13.01.1905, pp. 69–76 // Soret M.-G. Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 612–614.
7. Saint-Saëns C. “L’illusion wagnérienne,” Portraits et souvenirs // Saint-Saëns: On Music and Musicians / Ed. by R. Nichols. Oxford University Press, 2008, pp. 109–113.
8. Saint-Saëns C. “Musique: harmonie et mélodie,” La Renaissance littéraire et artistique, 12.10.1873 // Soret M.-G. Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 285–286.
9. Saint-Saëns C. Samson et Dalila: lettre de Saint-Saëns à un critique musical, La Tribune de Genève, 1892 // Soret M.-G. Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 449–450.
10. Soret M.-G. Saint-Saëns et Dalila: une histoire d’amour contrariée // L’Avant-Scène Opéra. 2016. No. 293, pp. 56–59.
11. Soret M.-G. Saint-Saëns, Writer // Camille Saint-Saëns and His World / Ed. by J. Pasler. J. Princeton University Press, 2012, pp. 260–265.

Об авторе:

**Князь Зоя Николаевна**, аспирантка кафедры аналитического музыкознания, Российская академии музыки им. Гнесиных (121069, г. Москва, Россия),  
**ORCID: 0000-0001-6738-1539**, art.vivus@gmail.com

## REFERENCES

1. Knyaz' Z. N. Obraz Eleny Troyanskoy v opere K. Sen-Sansa «Elena» [The Character of Helen of Troy in the Opera of Camille Saint-Saëns “Helene”]. *Issledovaniya molodykh muzykovedov: Vseros. nauch. konf., Moskva, 14–15 aprelya 2016 g.* [Research Works of Young Musicologists: All-Russian Scientific Conference, Moscow, April, 14–15, 2016]. Moscow, 2016, pp. 22–27.
2. Sen-Sans K. Istoriya odnoy komicheskoy opery [Saint-Saëns C. The History of One Comic Opera]. *Stat'i i retsenzii kompozitorov Frantsii, konets XIX – nachalo XX v.* [Articles and Reviews by Composers of France, Late 19th – Early 20th Century]. Compilation, translation, introductory article and comments by A. Bushen. Leningrad, 1972, pp. 121–132.



3. Henson K. Of Voices, Hearts and Ghosts Saint-Saëns, “Mon coeur s’ouvre a ta voix” (Dalila), Samson et Dalila, Act II. *Cambridge Opera Journal*. 2016. Vol. 28, Issue 2, pp. 227–233. DOI: 10.1017/S095458671600029X.
4. Ratner S. Richard Wagner and Camille Saint-Saëns. *Opera Quarterly*. 1983. Vol. 1. No. 3, pp. 101–113.
5. Saint-Saëns C. Changes on the Moon, Optical illusions, The Stars. *Camille Saint-Saëns and His World*. Ed. by J. Pasler. J. Princeton University Press, 2012, pp. 17–25.
6. Saint-Saëns C. “Hélène,” *Figaro*, 13.01.1905, pp. 69–76. Soret M.-G. *Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 612–614.
7. Saint-Saëns C. “L’illusion wagnérienne,” Portraits et souvenirs. *Saint-Saëns: On Music and Musicians*. Ed. by R. Nichols. Oxford University Press, 2008, pp. 109–113.
8. Saint-Saëns C. “Musique: harmonie et mélodie,” *La Renaissance littéraire et artistique*, 12.10.1873. Soret M.-G. *Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 285–286.
9. Saint-Saëns C. Samson et Dalila: lettre de Saint-Saëns à un critique musical, *La Tribune de Genève*, 1892. Soret M.-G. *Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 449–450.
10. Soret M.-G. Saint-Saëns et Dalila: une histoire d’amour contrariée. *L’Avant-Scène Opéra*. 2016. No. 293, pp. 56–59.
11. Soret M.-G. Saint-Saëns, Writer. *Camille Saint-Saëns and His World*. Ed. by J. Pasler. J. Princeton University Press, 2012, pp. 260–265.

*About the author:*

**Zoya N. Knyaz**, Post-graduate Student at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins’ Academy of Music (121069, Moscow, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-6738-1539**, art.vivus@gmail.com

