

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91; 78.085.5

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЫДАЮЩИХСЯ ХОРЕОГРАФОВ XIX ВЕКА

Безуглая Г. А.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена рассмотрению различных сторон музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века – исполнительской, композиторской, редакторской, музыкально-организационной и т. д. Изучение и анализ особенностей музыкального творчества осуществляется в русле исторического, историко-типологического и интертекстуального методов исследования. Освещаются малоизвестные факты, касающиеся исполнительской и композиторской работы мастеров балетного искусства. Раскрываются характерные особенности методов подбора музыки и создания авторских музыкальных композиций, приемов музыкально-редакторской работы. Выявляются специфические особенности процесса музыкального взаимодействия хореографа и композитора в совместной работе над созданием партитуры балета. Исследуется роль и значение музыкальной деятельности хореографов в композиторском формировании образа балетного спектакля, становлении его музыкальной драматургии, формировании интертекстуальных свойств музыки балетов.

Ключевые слова: С. Вигано, А. Сен-Леон, А. Бурнонвиль, Л. Иванов, музыкальность хореографии, музыка балета, интертекстуальность, межтекстовое взаимодействие.

MUSICAL ACTIVITY OF OUTSTANDING CHOREOGRAPHERS OF THE 19TH CENTURY

Bezuglaia G. A.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi st., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the consideration of various aspects of the musical activities of the outstanding choreographers of the 19th century –

performing, composing, editing, musical management, etc. The study and analysis of the features of musical creativity is carried out in line with the historical, historical-typological and intertextual research methods.

Not well known facts concerning the performing and compositional work of masters of ballet art are covered. The characteristic features of the methods of music selection and creation of author's musical compositions, techniques of musical and editorial work are revealed. The specific features of the process of musical interaction between the choreographer and the composer in the joint work on the creation of a ballet score are revealed. The role and significance of the choreographers' musical activity in the composition of the image of the ballet performance, the development of its musical dramaturgy is investigated.

Keywords: S. Viganò, A. Saint-Léon, A. Bournonville, L. Ivanov, musicality of choreography, ballet music, intertextuality, intertextual interaction.

Известно, что многие хореографы прошлого обладали выдающимися музыкальными способностями. История балетного искусства располагает достаточно многообразными сведениями о музыкальной деятельности мастеров балета XIX столетия, их достижениях в сфере инструментального исполнительства, композиции, аранжировки. Эти сведения чаще всего представляют собой отрывочные и разрозненные упоминания, содержащиеся в различных исторических и литературных источниках. Данная статья посвящена описанию разносторонней картины музыкальной практики выдающихся хореографов XIX века, выявлению наиболее интересных и значительных ее особенностей.

Музыкальное исполнительство

История балетного искусства сохранила немало сведений об исполнительской деятельности мастеров хореографии. Многие балетмейстеры и педагоги владели умением играть на различных музыкальных инструментах, а некоторые к тому же умели петь. Так, например, датский хореограф Август Бурнонвиль в двенадцатилетнем возрасте не только успешно играл на скрипке, но и исполнил мальчишеским сопрано вокальную партию Адонии в музыкально-драматическом спектакле «Суд Соломона» [1, с. 58]. Французский балетмейстер Жан-Батист Блаш в равной степени владел мастерством

скрипача и виолончелиста: «Прекрасный музыкант, хорошо знакомый с трудностями игры на скрипке, он также умел извлекать чарующие звуки на виолончели...» [2, р. 31]. Замечательный русский хореограф Лев Иванов поражал современников разносторонностью своих музыкальных дарований: «От природы Иванов обладал исключительными данными: он играл на рояле и скрипке... Он и сам сочинял музыку, участвовал в концертах в качестве композитора, исполнителя и дирижера» [3, с. 48-49]. Тем не менее, в силу профессиональной специфики, наиболее популярным родом музыкальной деятельности в балетной среде было скрипичное исполнительство.

Скрипка звучала в европейских балетных классах и репетиционных залах на всем протяжении XVIII и XIX веков повсеместно. Практически все балетные педагоги прошлого приходили в класс со скрипкой в руках: «Семи лет я начал обучаться танцевальному искусству в классе отца моего, переломившего о мои руки не один смычок для ознакомления меня с тайнами хореографии», — писал Мариус Петипа, вспоминая годы своей учебы [4, с. 10]. Август Бурнонвиль, ученик Гаэтано Вестриса, рассказывал о том, как шестидесятилетний маэстро вел урок, «держа в руках скрипку» [5, с. 53]. Скрипичный аккомпанемент широко практиковался как во Франции, других европейских странах¹, так и в России².

Владение скрипичным мастерством помогало балетмейстеру и в его работе над музыкальной стороной спектакля, в ознакомлении с музыкой. В первой половине XIX столетия еще довольно широко был распространен обычай применения в балетных спектаклях сборных партитур, и многие хореографы подбирали музыку и составляли музыкальные композиции к собственным постановкам самостоятельно. Хорошее умение играть на скрипке давало возможность знакомиться с произведениями балетной, оперной и симфонической музыки. Балетмейстеры могли изучать содержимое театральных нотных библиотек, читая партии оркестровых голосов или проигрывая музыку балетного спектакля по скрипичному репетитору. Поэтому такие мастера как, например, Максимиллиан Гардель, Жак Доберваль, Пьер Гардель, Шарль Дидло, Гаэтано Джойя, Сальваторе Вигано, практи-

¹ Например, выдающаяся балерина Люсиль Гран вспоминала, как в детстве, вместе с другими детьми, выполняла «различные движения под музыку, исполняемую на скрипке учителем танцев» [1, с. 128].

² «Он [Иогансон] приходил в класс со скрипкою у плеча» [6, с. 137].

ковавшие метод создания композиций из подобранной музыки, были отличными профессиональными скрипачами.

История скрипичного исполнительства сохранила имена хореографов, успешно выступавших и в публичных концертах. Имеются сведения, например, о концертной деятельности Пьера Гарделя (1758–1840), Августа Бурнонвиля (1805–1879), обучавшегося у выдающегося датского скрипача Фредерика Вексгалля³, Артура Сен-Леона (1821–1870).

По свидетельству Сен-Леона, Пьер Гардель, будучи балетмейстером Парижской оперы, с большим успехом выступал в концертах в Лондоне, а в Париже исполнял скрипичное соло прямо в собственном спектакле «Дансомания» (1800): «В Париже его слушали в балете Дансомания, где он исполнил соло на скрипке. Его вкус к музыке и его глубокие знания видны во многих пьесах, которые он отобрал для своих балетов» [2, р. 24].

Сам Сен-Леон тоже был великолепным разносторонне одаренным⁴ музыкантом и имел репутацию блестящего скрипача. В юности этот выдающийся балетмейстер учился у знаменитого в то время скрипичного педагога Йозефа Майзедера (1789–1863), а позднее брал уроки и у самого Н. Паганини. Впервые Сен-Леон предстал перед публикой в качестве скрипача в 1834 году в Штутгарте, исполнив Второй концерт Ф. П. Роде (1774–1830) [8, р. 10]. В дальнейшем этот мастер, невзирая на большую занятость в качестве танцовщика и хореографа-постановщика, упорно совершенствовал свое скрипичное мастерство, не оставляя вниманием исполнительскую деятельность. «М-р Сен-Леон, которого весь Париж знает как хореографа и первоклассного танцора, известен в Вене, Лондоне и по всей Италии как самый выдающийся виртуоз на скрипке. В Вене г-н Сен-Леон давал концерты. <...> Как скрипач, м-р Сен-Леон продолжил школу Паганини», — писал А. Адан в газетной рецензии [9].

По мнению современного исследователя скрипичного искусства Энн Пенеско, собирательный портрет скрипача-виртуоза XIX столетия был бы неполным без фигуры А. Сен-Леона: «Подобно Паганини, Сен-

³ «Когда Августу исполнилось тринадцать лет, его учителем стал знаменитейший датский скрипач Фредерик Вексгалль» [1, с. 58].

⁴ «Одаренность Сен-Леона была из ряда вон выходящей — он сочетал в себе мастерство скрипача-виртуоза, композитора, дирижёра оркестра, танцовщика, балетмейстера, преподавателя танцев, либреттиста, теоретика и историка балета и, кроме того, свободно владел чуть ли не десятью европейскими языками» [7, с. 114].

Леон чередует пиццикато обеими руками, соединяет звуки, взятые смычком и щипком, придавая им звучание флейты, исполняет их в аккордах и глissандо» [10, р. 24].

Как и Пьер Гардель, А. Сен-Леон не только выступал в концертах, но и исполнял скрипичные соло в поставленных им балетах. Известно, например, что он сочинил танцевальный номер со скрипичным соло для своей «Маркитантки». Позднее он создал целый балет-пантомиму «Скрипка дьявола»⁵, посвященный судьбе музыканта Джузеппе Тартини, где сам и исполнил виртуозную скрипичную партию, воплощая демонический образ главного героя спектакля. «Необходимо принять во внимание крайнюю сложность для исполнителя — взять свою скрипку в середине сцены и играть сразу, не успев подготовиться, потерять руки, настроить струны», — поражался А. Адан великолепному владению Сен-Леона инструментом [9] (рис).



Рис. А. Сен-Леон и Ф. Черрито в спектакле «Скрипка дьявола»

В годы своего пребывания в России (с конца 1850-х до 1869 г.) Сен-Леон продолжал восхищать своих современников исполнительским мастерством. Так, например, о его выдающихся музыкальных талантах вспоминала в своих мемуарах русская балерина Екатерина Вазем: «Сен-Леон

⁵ Первоначально — «Скрипач Тартини» (1848), затем, в 1849, — «Скрипка дьявола или Заколдованная скрипка».

был отличным скрипачом и выступал в концертах в целом ряде европейских городов. У нас он играл на скрипке на сцене в своем балете «Сальтарелло», исполняя мимическую роль скульптора, восхищенного созданной им статуей музы Терпсихоры. При сочинении танцев он всегда исходил от музыки, в чем было его безусловное превосходство над его соперником по работе, балетмейстером Петипа⁶, лишенным музыкальности» [11, с. 102].

А. Сен-Леон даже внес особый вклад в скрипичный инструментарий. Исследователям истории музыкальных инструментов Сен-Леон известен как изобретатель скрипичной органной сурдины⁷. Это приспособление применялось для создания во время игры эффекта дополнительного, гудящего звука. Изобразительно-тембровые возможности сурдины хореограф применял в своей игре, в скрипичных пьесах собственного сочинения⁸.

Поскольку речь зашла об инструментарии, отметим еще один интересный пример использования необычного музыкального инструмента хореографом. Исследователи творчества Сальваторе Вигано (1869–1821) упоминают об интересе этого выдающегося хореографа к колористическим свойствам «клавицилиндра»⁹. Этот клавишный инструмент, «своего рода, предшественник челесты»¹⁰ [13, с. 188], был изобретен Эрнстом Хладни в 1799 году. Он создает особое таинственное, «стеклянное» звучание (предвосхищающее тембровые краски многих страниц партитуры «Щелкунчика» П. Чайковского) и был применен Вигано в фантастическом балете «Титаны» (1819).

Особого упоминания заслуживает исполнительское мастерство замечательного русского балетмейстера Льва Иванова (1834–1901)

⁶ Петипа тоже умел играть на скрипке, поскольку учился в Брюссельской консерватории Франсуа Жозефа Фетиса. В 1832–1835 гг. его педагогом был Ф. Ж. Шуберт, сделавшего о нем следующую запись: «Способностей не проявил. Оставляется по особым соображениям» [5, с. 39]. Примечательно, что одновременно с Мариусом там учился Анри Вьетан. (В 1849–1850-е годы они встретились в Петербурге).

⁷ «Сен-Леон изобрел в Дрездене в 1859 “органную сурдину”» [10, p. 29].

⁸ Это пьесы «La Voix du regret», «Romance sans paroles», «Sons alpestres», «Sainte-Cécile ou le violon orgue», «Le Violon de Crémone» [10, p. 29].

⁹ «Клавицилиндр содержит набор ключей, а за ними стеклянный цилиндр диаметром 7 см. (около 3 дюймов), который поворачивается с помощью педали, и нагруженное колесо. Этот цилиндр... производит звук трением на внутреннем механизме. Звуки могут быть любой продолжительности со всеми градациями crescendo и diminuendo... Этот инструмент никогда не теряет настройки. Он содержит 4,5 октавы» [12, p. 315].

¹⁰ Исследователь балета А. Прюнье даже полагал, что Вигано сам изобрел этот инструмент [13, p. 188].

— автора всемирно известного «белого» акта «Лебединого озера». Незаурядный скрипач¹¹, он демонстрировал поистине феноменальные дарования в области фортепианного исполнительства: «Однажды, помнится, Антон Григорьевич Рубинштейн проигрывал в Репетиционном зале свой балет “Виноградная лоза”. Не успел композитор покинуть зал, как Иванов сел за рояль и по слуху воспроизвел почти всю музыку Рубинштейна. Вернувшийся в зал композитор в изумлении остановился на пороге двери: он не мог поверить, чтобы человек, прослушавший всего только один раз его новый балет, мог запомнить так хорошо всю музыку» [15, с. 59].

Композиторское творчество

К числу довольно известных французских композиторов второй половины XVIII – начала XIX века следует причислить танцовщика, балетмейстера и скрипача Проспера-Дидье Деше (1752–1815). Его творческая судьба была уникальна. Дебютировав в 1764 в парижской «Комеди-Франсез» в качестве танцовщика, в последующие годы он стал ставить балеты и сочинять театральную музыку. А после премьеры своей оперы «Лжесвидетельство или Матрона Гонесса» (1785) Деше продолжил карьеру уже в роли оперного композитора, сочинив за последующие тридцать лет восемнадцать опер и лишь один одноактный балет «Delie» (1787).

Однако более распространенным родом композиторской деятельности балетмейстеров, конечно, было сочинение музыки к собственным спектаклям. Весьма успешным композитором был создатель жанра «хореодрамы», гениальный итальянский балетмейстер Сальваторе Вигано (1869–1921). Хореограф изучал музыкальное искусство под руководством своего дяди, знаменитого композитора Луиджи Боккерини (1743–1805). Вигано создал музыку для многих своих балетов, а в юности даже сочинил одну комическую оперу — «Обнаруженная вдовушка» (1786). Исследователи творчества хореографа считают, что по меньшей мере десять из тридцати поставленных им балетных спектаклей содержат акты или отдельные номера собственного сочинения [16, р. 496]. Музыковед и журналист А. Прюньо, высоко оценивая авторский стиль С. Вигано, отмечал, что его музыка «бесконечно превосходит музыку композиторов, с которыми

¹¹ «Лев Иванович сам аккомпанировал на скрипке и, как мне иногда казалось, любил ее больше, чем нас» [14, с. 45].

он работал (например, Айблингера или Галленберга)», что ей присущи «утонченная гармоническая выразительность и мелодические идеи, никогда не проявляющие тривиальность обычных балетных мелодий» [15, р. 188].

В своем трактате «Сценохореография» А. Сен-Леон рассказывает об ученике П.-Д. Деше — Ж.-Б. Блаше. Жан-Батист Блаш был замечательным хореографом и музыкантом, работавшим в Парижской Опере, а также в Марселе, Бордо и Лионе. Сменивший Ж. Доберваля на посту главного балетмейстера Большого театра в Бордо, Блаш был равно успешен в ролях танцовщика, балетмейстера и автора (иногда аранжировщика) балетной музыки. Наибольшую известность получил его комический балет «Мельники» (1806), поставленный в Бордо. «Не прибегая ни к кому, он формировал музыку почти всех своих произведений сам, и единство его сцен, совершенная гармоничность, которая царила между его па и музыкой, которая их сопровождала, Гармония, которая их сблизила, была естественным следствием его одновременного гения музыканта и танцора», — отмечал А. Сен-Леон [2, с. 31]. В зрелые годы Блаш сочинял музыку для балетных постановок («Гарун-Аль Рашид и Зобеида» /1817/, «Луиза Миллер, Дочь солдата» /1718/) своего сына — хореографа Фредерика Огюста Блаша.

Столь же универсальным талантом обладал итальянский балетмейстер Джованни Казати (1809–1895). Известно, что за свою долгую и плодотворную карьеру в «Ла Скала» Казати «проявил себя как танцовщик, репетитор, балетмейстер и композитор, создатель многих партитур, соединивший период в “Ла Скала” между танцевальными драмами Вигано и эпохой больших балетов Манзотти» [17, р. 25].

Особо следует отметить и композиторские дарования А. Сен-Леона. Для первой версии постановки «Скрипки дьявола» он сам сочинил музыку первого акта, используя также и фрагменты произведений Джованни Фелиза¹². Балет «Сальтарелло, или страсть к танцам» (Париж, 1853, Санкт-Петербург, 1859) тоже был поставлен хореографом на музыку собственного сочинения.

Получить более полное представление об объеме и разнообразии композиторского творчества Сен-Леона можно благодаря опубликованному выдающимся историком балета Айвором

¹² В дальнейшем (1849) он поставил этот балет на музыку Ц. Пуни, включившего в партитуру балета фрагменты музыки Дж. Фелиза и А. Сен-Леона.

Гестом Своду музыкальных сочинений хореографа¹³. Помимо музыки к балетам, в списке, насчитывающем более 70 наименований, представлены произведения инструментальной (преимущественно скрипичной) и вокальной музыки [10, р. 152].

Создание авторских музыкальных композиций, аранжировка, редактура

Очевидно, однако, что занятия композицией не являлись основным родом деятельности хореографов XIX столетия. Наиболее часто музыкальная работа хореографа состояла либо в подборе и адаптации музыкальных произведений для формирования партитуры спектакля, либо в сотрудничестве с создающим ее композитором. Рассмотрим особенности балетмейстерской работы по подбору музыки для компилятивной партитуры.

Нужно отметить, что владение музыкальной стороной спектакля высоко ценилось в профессиональном сообществе хореографов. По мнению многих авторитетных мастеров балета, умение грамотно, логично и убедительно выстроить структуру сборной партитуры свидетельствовало о большом мастерстве постановщика. Так, например, А. Сен-Леон, отмечая органичность созданных Пьером Гарделем композиций, писал: «Арии, которые он заимствовал из шедевров Глюка, Гайдна, Моцарта, Чимарозы, Паизиелло и др., были превосходно связаны с теми, что были предоставлены ему Мегюлем, Керубини, Крейцером и др.» [2, р. 24].

Самостоятельное формирование музыкальных композиций для готовящегося спектакля позволяло хореографу реализовать собственное представление о форме и структуре балета, логике развития его драматургии. Вследствие этого некоторые хореографы, невзирая даже на потенциальные возможности сотрудничества с хорошим профессиональным балетным композитором, предпочитали порой создавать партитуру балета самостоятельно, используя для этого широкий спектр театральной и симфонической музыки. И гораздо чаще, чем в предыдущем столетии, музыку таких спектаклей отличал высокий профессионализм и отличный вкус.

Наиболее интересных художественных результатов в этой области добились создатели жанра «хореодрамы» — итальянские хореографы Гаэтано Джойя и Сальваторе Вигано. Музыкальные ком-

¹³ «Письма балетмейстера» («Letters from a Ballet-master») [10, р. 152]. Перечень сделан после изучения содержимого архива А. Сен-Леона в парижской библиотеке «Grand Opera».

позиции, составленные этими мастерами, смело можно было именовать авторскими, поскольку, по мнению современников, а также историков-исследователей, они демонстрировали совершенное владение музыкальной драматургией: «Такие хореографы, как Сальваторе Вигано и Гаэтано Джойя, были гигантскими фигурами, способными полностью создать балет как сущность: не только разрабатывая сюжет и выстраивая сценарий, но также самостоятельно занимаясь подбором, аранжировкой, и даже сочинением музыки, с тем, чтобы добиваться необходимого выразительного эффекта на любом уровне создаваемого сочинения» [17, р. 24–25].

Гаэтано Джойя (1768–1826), ученик О. Вестриса и Г. Анджиолини, плодовитый хореограф, поставивший за свою творческую карьеру более двухсот балетов, редко сотрудничал с композиторами, предпочитая самому подбирать подходящий музыкальный материал. «Составляя партитуры своих балетов из пьес разных авторов» [18, с. 173], он использовал преимущественно театральную музыку (партитуры опер, музыкально-драматических спектаклей).

А. Сен-Леон восхищался оригинальностью творческого дара этого мастера: «Джойя был отличным музыкантом; когда он сочинял свои балеты, он, как правило, запирался ночью... когда он задумывал план сцены, он адаптировал его, проверял на своей скрипке музыку из опер или других вещей, долженствующую [по его замыслу] передавать ощущение сцены. Таким образом, он получал целое, единство, основанное на одной и той же мысли» [2, р. 28]. По свидетельству А. Сен-Леона, компиляции Джойи отличала не только цельность, но и оригинальность в подборе музыки: «Мастера, которым он впоследствии дал свою музыку, при окончательной постановке заботливо сохраняли мотивы, которые Джойя так изобретательно сочетал в своих сценах» [2, р. 28]. Наряду с мастерством аранжировщика, Г. Джойя владел и композиторским ремеслом: недостающие эпизоды музыкальной композиции балета он нередко сочинял сам¹⁴.

Как уже отмечалось выше, выдающийся талант композитора и аранжировщика во время работы над музыкальной стороной своих балетов проявлял и Сальваторе Вигано (1769–1821). «Сам незаурядный композитор, он объединял в своих спектаклях произведения классической музыки, добиваясь, по словам современников, невиданных эффектов цельности» [18, с. 24]. В отличие от своих коллег,

¹⁴ «Имея музыкальное образование, хореограф сам сочинял "некоторые голоса" собственных балетов» [18, с. 173].

при подборе музыки ориентированных в основном на театральные сочинения, Вигано в своей работе широко применял и образцы симфонической музыки. Творческая встреча с Л. Бетховеном, состоявшаяся в связи с совместной работой над балетом «Творения Прометея» (1801), оказала серьезное влияние на мировоззрение С. Вигано. Она стала одним из «важнейших моментов [его] творчества» [18, с. 141]. Однако, как это ни парадоксально, последствия этой встречи были таковы, что впоследствии хореограф стал значительно менее склонен к сотрудничеству с композиторами. Получив опыт общения с гениальным симфонистом, хореограф в дальнейшем «предпочитал балетной музыке второстепенных композиторов готовую музыку симфоний и опер» [18, с. 141]. В новой постановке бетховенских «Творений Прометея» («Ла Скала», 1813) Вигано соединил части сочинения Л. Бетховена с фрагментами музыки Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Дж. Вайля в собственной аранжировке (с добавлением собственной музыки)¹⁵.

Совершенствуя приемы компоновки музыки разных авторов, С. Вигано выработал оригинальный метод, ставший приметой его авторского музыкального стиля. Партитуры этого мастера демонстрируют два типа изложения материала. Первый (традиционный для многих европейских балетов-пантомим первой четверти XIX столетия) характеризуется чередованием замкнутых музыкальных номеров, сопровождающих танцевальные эпизоды и мимические сцены. Второй, новый, изобретенный С. Вигано, прием музыкального развертывания можно охарактеризовать как процесс «нанизывания» коротких разомкнутых построений, формирующих законченные «структуры-цепи». Р. Дальмонте, исследователь музыки балетов Вигано, дала им название «kettenstücke»: «“Kettenstücke” (“звенья цепи”) — последовательность коротких музыкальных тем, аккомпанирующих сценическому действию, пантомиме, стали доминирующим типом музыки итальянских балетов Вигано после 1800 года» [16, р. 116]. Подобный способ реализации музыкальной формы преобладал в поздних (например, «Весталка», 1818; «Титаны», 1819) балетах Вигано. Применяемый Вигано метод формообразования раскрывал небывалые выразительные возможности музыкального тематизма, поскольку во многом был основан на повторении характерных интонационно-тематических элементов, предвосхищая, тем самым, открытие оперной драматургии лейтмотивов: «Вигано использовал повторяющиеся музыкальные темы... во многих своих миланских

¹⁵ Не вся музыка этой постановки на сегодняшний день атрибутирована [16, р. 118].

балетах, таким образом, предощущая эту тенденцию в театральной музыке последующей эпохи» [16, р. 124].

Еще один оригинальный композиционный прием, применяемый в музыкальных партитурах-коллажах Вигано, заключался в особой подаче стилизованных композиторских свойств интонационно-тематических элементов, включаемых в партитуру. Тематически связанные фрагменты музыки одного и того же композитора использовались на протяжении спектакля лишь в определенных ситуациях (например, для обрисовки развития чувств и отношений главных героев), выделяя их, тем самым, в особую драматургическую линию. Так, например, в трагедии-балете «Весталка» этой цели служили фрагменты оперной музыки Дж. Россини: «Нельзя не заметить, что отрывки Россини отобраны для наиболее важных эпизодов, таких как зарождение любви (*innamoramento*) между Эмилией и Децио. <...> В «Весталке» музыка Россини, по-видимому, зарезервирована для таких случаев, и музыкальный выбор уже играет роль индикатора драматического значения» [16, р. 415].

Таким образом, «идеальная адаптация выбранных мелодий к представленным сюжетам» [15, р. 188], отмечаемая исследователями творчества Вигано, включала в себя вдумчивую музыкальную работу хореографа, воплощенную в ряде новаторских приемов музыкальной драматургии.

«Музыкотворчество» хореографа в сотрудничестве с композитором: привлечение музыкальных заимствований

Как известно, в театральной традиции XIX столетия творческие отношения, складывающиеся в процессе работы композитора и балетмейстера, были обусловлены лидирующим положением последнего в этом союзе. Инициатива и творческая фантазия балетмейстера, его музыкальность, вкусы и предпочтения нередко оказывали решающее воздействие на облик музыкальной составляющей балета. Композиционный план балета, отражающий замысел хореографа, ложился в основу музыкальной концепции спектакля. Музыкальная образность, драматургия, форма и структура, протяженность и последовательность номеров, характер музыки танцевальных и мимических сцен, и даже «самое число тактов»¹⁶ – все обсуждалось в ходе совместной работы.

¹⁶ «Балетмейстер составляет подробнейший проект сцен и танцев (причем указывается в точности не только ритм и характер музыки, но и самое число тактов)» [19, с. 123].

Свод музыковедческой литературы, освещающей различные стороны сотрудничества композитора и балетмейстера, весьма обширен и многообразен. В работах многих выдающихся исследователей (Б. Асафьева, Е. Дуловой, А. Груцыновой, С. Шапиро, С. Наборщиковой, Е. Куриленко, Ю. Абдокова и др.) раскрыты важные аспекты проблемы музыкально-хореографического союза, освещена сама концепция балетного произведения как особого жанра театральной музыки, феномена, рождающегося в процессе объединения творческих устремлений его создателей [20].

Рассмотрим далее лишь один, актуальный для выбранной темы, аспект музыкальной деятельности хореографа — инициирование им музыкальных заимствований в совместной с композитором работе над партитурой спектакля.

Традиционно наиболее заметными следами хореографических «интервенций» в авторскую партитуру балета были вводимые в нее вставные номера — сольные вариации, в частности. Наряду с подобной, разрушающей единство композиторского текста¹⁷ практикой XIX столетия, музыкальная инициатива хореографа проявлялась порой и как акт созидающий. Это могло происходить тех случаях, когда привлечение в партитуру балета «чужой» музыки осуществлялось самим ее создателем, выполняющим, однако, пожелание хореографа. Многие балетмейстеры (например, Ш. Дидло, П. Гардель, Ж. Мазилье, Ж.-Ж. Перро, А. Сен-Леон, А. Бурнонвиль, М. Петипа) предлагали композиторам идеи музыкальных цитат, призванных проиллюстрировать задуманные ими драматургические повороты сюжета¹⁸. Таково, к примеру, происхождение цитат в текстах «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» П. Чайковского, внесенных в соответствии с пожеланиями М. Петипа¹⁹.

¹⁷ «Если музыка какой-нибудь вариации не соответствовала средствам исполнительницы, он [М. Петипа] заменял ее другим вставным номером, пусть даже в ущерб музыкальной цельности спектакля, но не в ущерб успеху балерины» [15, с. 58].

¹⁸ Вопрос о драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века освещается в статье Г. А. Безуглой [21].

¹⁹ К таким цитатам в «Щелкунчике» П. Чайковского относятся: Гросфатер, французские песенки «Bon voyage, Monsieur Dumollet», «Cadet Rouselle». В «Спящей красавице» это: Красная шапочка и Волк — валахская песня, использованная в балете М. Грациани и Р. Маттициони «Валахская невеста или Золотая коса», Апофеоз — французский антем «Да здравствует Генрих IV». Вопрос о музыкальной инициативе хореографа, обуславливающей особенность композиторской работы с музыкальными моделями, освещается в статьях Г. А. Безуглой [22; 23].

Включение заимствований могло быть обусловлено и желанием балетмейстера воодушевить композитора, заразить его своим видением интонационного звучания движений, с тем, чтобы музыкант как можно глубже постиг стихию танца и обрел средства для ее воплощения. В подобных случаях хореографы часто напевали мелодии известных им балетов, наиболее ярко и точно передающие характер, ритм и образность задуманного танца. Известно, например, что многие страницы партитур Л. Минкуса, демонстрирующие уникальную способность композитора к убедительному и яркому воплощению образов танца, были сочинены с опорой на предложенные А. Сен-Леоном и М. Петипа музыкальные модели, иллюстрирующие то или иное музыкально-пластическое содержание. В дальнейшем уже музыка Л. Минкуса, при всей ее художественной неоднородности, служила моделью для создания новых произведений (например, при сочинении П. Чайковским Па-де-де для «Лебединого озера»). В свою очередь, балетные шедевры Чайковского породили огромное количество подражаний и интертекстуальных пересечений в музыке балетов XX века.

Порой и вся музыкальная составляющая балета целиком создавалась композитором в близком соответствии с образцами, указанными/спетыми/сыгранными хореографом. Сочинение подобной партитуры могло быть обусловлено, например, необходимостью переозвучания одного и того же хореографического сочинения (в том случае, если при возобновлении спектакля в театре (в другом городе, стране) балетмейстер не располагал возможностью воссоздать его с оригинальной музыкой). Так, например, в 1811 году, возглавлявший петербургскую балетную труппу балетмейстер Шарль Луи Дидло (1767–1837) был уволен из театра и покинул Россию. Он «потерпел крушение при переезде в Любек». Хореограф «едва спасся и потерял программы всех своих балетов и музыку к ним» [24, с. 379]. Из-за этого, прибыв в Лондон, Дидло возобновил балеты «Деревянная нога» и «Зефир и Флора» уже в сотрудничестве с местными композиторами. В результате творческих разъездов Ш. Дидло музыка к его балету «Зефир и Флора» сочинялась трижды: в 1796 году (Лондон) с музыкой Чезаре Босси (1773–1802), в 1804-м (Санкт-Петербург) с музыкой Катерино Кавоса (1775–1840). Позднее в Лондоне (1812) и Париже (1815) этот балет был озвучен музыкой Фредерика-Марка-Антуана Венюа (1788–1872).

Нередко решение о замене оригинальной музыки принималось руководством театра с целью сэкономить на композиторском гонораре. В таких случаях местному музыканту поступал заказ на сочинение нового произведения, призванного воспроизвести структуры, ритмы, интонации и образы (а порой – и музыкальный тематизм) по представленному хореографом образцу, уже созданному другим автором. Так, например, в 1836 году при осуществлении балета «Сильфида» на сцене оперы Копенгагена, Август Бурнонвиль был вынужден отказаться от первоначальной идеи воспользоваться оригинальной музыкой Жана Мадлена Шнейцхоффера (1785-1852), созданной для осуществления Филиппо Тальони, поскольку она была «слишком дорога для Королевского театра» [1, с. 136]. Бурнонвиль обратился к начинающему композитору Герману Северину фон Левенскольду (1815–1870). Музыка нового балета сочинялась в тесном взаимодействии, в процессе которого хореограф не только танцевал, показывая музыканту ритм и рисунок хореографии, но также пел и наигрывал на скрипке подходящие ему мелодии: «Если где-то в датской партитуре и проглядывают Обер и Россини, а к ним следует добавить и Шнейцхоффера, то только потому, что музыка этих композиторов была, так сказать, исходным материалом для Бурнонвиля. Он напевал или играл ее на скрипке для молодого человека, желая яснее показать, чего он хочет добиться в тех или иных сценах, образах. <...> Бедный Лёвеншелль! Во время совместной работы Бурнонвиль наверняка напел ему не одну мелодию из парижского оригинала» [1, с. 139]. Работа по восстановлению полного текста партитуры Левенскольда, сохранившейся в датских архивах, подвела исследователя Харальда Ландера к выводу о том, что структура этого произведения до малейших деталей повторяет оригинал [1, с. 139], а тематизм балета, наряду с внесенными по собственной инициативе композитора мелодиями шотландских песен, навеян музыкальными реминисценциями Бурнонвиля.

Подобный род музыкально-творческой деятельности хореографов обуславливал формирование особого свойства многих балетных партитур XIX столетия – их интертекстуальности. Под воздействием традиций пластического искусства композиторская работа (в виде намеренных отсылок к другим сочинениям предшествующих эпох и стилей или в форме неосознанной или невольной интертекстуальности²⁰) с цитатами запускала процессы новых смысловых и стиливых коммуникаций. Создатель каждой новой балет-

²⁰ «Текстовые реминисценции (ТР) — это осознанные vs. неосознанные, точные vs. преобразованные цитаты или иного рода отсылки к более или менее известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста» [25, с. 17].

ной партитуры вольно или ненамеренно опирался на выработанную систему текстовых пересечений, формируемых балетными произведениями нескольких поколений композиторов.

Подобный род интертекстуальных коммуникаций предвосхитил многие тенденции нового искусства XX века. Он приобрел особую актуальность в процессе становления художественных композиторских систем И. Стравинского, Н. Черепнина, Э. Сати, Д. Мийо, Ф. Пуленка, Б. Асафьева, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, С. Василенко, Р. Глиэра и многих других.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фридеричиа* А. Август Бурнонвиль. М.: Радуга, 1983. 272 с.
2. *Saint-Léon* A. La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse / par Arthur Saint-Léon, Chez l'Auteur et chez Brandus & Cie, Paris. 1852. 40 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f112.image.texteImage> (дата обращения: 06.05.2019).
3. *Слонимский* Ю. «Лебединое озеро» П. Чайковского. Л.: Гос. муз. изд-во, 1962. 79 с.
4. *Петипа* М. Мемуары. СПб.: Предприятие СПб. Союза Художников, 1996. 159 с.
5. *Ильичева* М. А. Неизвестный Петипа. Истоки творчества. СПб.: Композитор, 2015. 456 с.
6. *Волынский* А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Л.: Хореографический техникум, 1925. 325 с.
7. *Бахрушин* Ю. А. История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. 227 с.
8. Letters from a Ballet-master. The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Edited by Ivor Guest. Dance Horizons, NY. 1981. 158 p.
9. *Adam* A. Revue musicale / Le Constitutionnel. 1849. № 22 URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k668458v/f2.item> (дата обращения: 02.01.2019).
10. *Penesco* A. Portrait de l'artiste violoniste en virtuose. Dans Romantisme. 2005. № 2 (128). P. 19-34. URL: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-2-page-19.htm#no37> (дата обращения: 10.05.2019).
11. *Вазем* Е. О. Записки балерины. СПб.: Лань, 2009. 448 с.
12. *Walcer* E. Discoveries and Improvements in Arts. Manufactures, Philosophical Magazine, Series 1 (1798–1826), volume 34 1809 URL:

<https://ia801902.us.archive.org/8/items/jstor-30073623/30073623.pdf>
(дата обращения: 16.05. 2019).

13. *Prunières H.* Salvatore Viganò // *La Revue Musicale*, 3/2 (December 1921), 1921, p. 71–94; «Salvatore Viganò», in «*Le Ballet au xixe siècle*», numéro spécial de la *Revue musicale* du 1er décembre 1921, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921, P. 135; 167-190. URL: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/prunieres_salvatore-vigano_1921 (дата обращения: 10.05.2019).

14. *Кшесинская М.* Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2017. 416 с.

15. *Ширяев А. В.* Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. 208 с.

16. *Ertz M.* Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context. Phd. Dissertation: University of Oregon Graduate School, 2010, 627 p. URL:https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1 (дата обращения: 20.05.2019).

17. *Letellier R. I.* The Ballets of Ludwig Minkus. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 414 p.

18. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Предромантизм. Л.: Искусство, 1983. 432 с.

19. *Чайковский П. И.* О композиторском мастерстве: Избранные отрывки из писем и статей. М.: Музгиз, 1952. 156 с.

20. *Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен (Русская традиция конца XVIII – начала XX века). Минск: Четыре четверти, 1999. 378 с.

21. *Безуглая Г. А.* О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «Airs parlants» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 6–17.

22. *Безуглая Г. А.* О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 6–17.

23. *Безуглая Г. А.* Как услышать хореографию: «Музыкальный инципит» в искусстве балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2 (60). С. 72–87.

24. Русский биографический словарь: Дабелов — Дядьковский Т. 6. / Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцова. СПб.: Тип. товарищества «Общественная польза», 1905. 748 с.

25. Сунпун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. 1995. № 6. С. 17–29.

REFERENCES

1. *Fridrichia A.* Avgust Burnonvil`. M.: Raduga, 1983. 272s.
2. *Saint-Léon A.* La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse / par Arthur Saint-Léon, Chez l'Auteur et chez Brandus & Cie, Paris. 1852. 40 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f112.image.texteImage> (data obrashheniya: 06.05.2019).
3. *Slonimskij Yu.* «Lebedinoe ozero» P. Chajkovskogo. L.: Gos. muz. izd-vo, 1962. 79 s.
4. *Petipa M.* Memuary`. SPb.: Predpriyatie SPb. Soyuza Xudozhnikov, 1996. 159 s.
5. *Il'icheva M. A.* Neizvestny`j Petipa. Istoki tvorchestva. SPb: Kompozitor, 2015. 456 s.
6. *Voly`nskij A. L.* Kniga likovanij. Azbuka klassicheskogo tancza. L.: Xoreograficheskij texnikum, 1925. 325 s.
7. *Baxrushin Yu. A.* Istoriya russkogo baleta. M: Sovetskaya Rossiya, 1965. 227 s.
8. Letters from a Ballet-master. The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Edited by Ivor Guest. Dance Horizons, NY. 1981. 158 p.
9. *Adam A.* Revue musicale / Le Constitutionnel. 1849. № 22 // URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k668458v/f2.item> (data obrashheniya: 02.01.2019).
10. *Penesco A.* Portrait de l'artiste violoniste en virtuose. Dans Romantisme. 2005. N° 2 (128). P. 19-34. URL: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-2-page-19.htm#no37> (data obrashheniya: 10.05.2019).
11. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny`. SPb: Lan`, 2009. 448 s.
12. *Walcer E.* Discoveries and Improvements in Arts. Manufactures, Philosophical Magazine, Series 1 (1798–1826), volume 34 1809 // URL: <https://ia801902.us.archive.org/8/items/jstor-30073623/30073623.pdf> (data obrashheniya: 16.05. 2019).
13. *Prunières H.* Salvatore Viganò. La Revue Musicale, 3/2 (December 1921), 1921, p. 71–94; «Salvatore Viganò», in «Le Ballet au xixe siècle», numéro spécial de la Revue musicale du 1er décembre 1921, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921, P. 135; 167-190. // URL: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/prunieres_salvatore-vigano_1921 (data obrashheniya: 10.05.2019).
14. *Kshesinskaya M.* Vospominaniya. M.: Centrpoligraf, 2017. 416 s.

15. *Shiryaev A. V.* Vospominaniya. Stat`i. Materialy`. SPb: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2018. 208 s.
16. *Ertz M.* Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context. PhD Dissertation: University of Oregon Graduate School, 2010, 627 p. // URL:https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1 (data obrashheniya: 20.05.2019).
17. *Letellier R. I.* The Ballets of Ludwig Minkus. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 414 p.
18. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletny`j teatr. Ocherki istorii. Predromantizm. L.: Iskuststvo, 1983. 432 s.
19. *Chajkovskij P. I.* O kompozitorskom masterstve: Izbranny`e otry`vki iz pisem i statej. M.: Muzgiz, 1952. 156 s.
20. *Dulova E. N.* Baletny`j zhanr kak muzy`kal`ny`j fenomen (Russkaya tradiciya konca XVIII – nachala XX veka). Minsk: Chety`re chetverti, 1999. 378 s.
21. *Bezuglaya G. A.* O dramaturgicheskoy roli citat v muzy`ke baletov pervoj poloviny` XIX veka: «Airs parlants». Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 6–17.
22. *Bezuglaya G. A.* O «chuzhix» tekstax v baletny`x partiturax Chajkovskogo. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 3 (56). S. 6–17.
23. *Bezuglaya G. A.* Kak usly`shat` xoreografiyu: «Muzy`kal`ny`j incipit» v iskustve baleta. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 2 (60). S. 72–87.
24. Russkij biograficheskij slovar`: Dabelov — Dyad`kovskij T. 6. / Izd. pod nablyudeniem predsedatelya Imperatorskogo Russkogo Istoricheskogo Obshhestva A. A. Polovczova. SPb.: Tip. tovarishhestva «Obshhestvennaya pol`za», 1905. 748 s.
25. *Suprun A. E.* Tekstovy`e reminiscencii kak yazy`kovoe yavlenie / Voprosy` yazy`koznaniya. 1995. № 6. S. 17–29.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. — канд. искусствоведения, доц.; bezuglaya@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezuglaya G. A. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; bezuglaya@inbox.ru