

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 782.91; 78.085.5

МЕТОДЫ МУЗЫКАЛЬНО-РЕДАКТОРСКОЙ РАБОТЫ САЛЬВАТОРЕ ВИГАНО: МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ ТРАГЕДИИ-БАЛЕТА «ВЕСТАЛКА»

*Безуглая Г. А.*¹

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

Статья посвящена рассмотрению музыки, составляющей сборную партитуру балета С. Вигано «Весталка». Вопросы музыкальной драматургии освещаются в контексте театрально-балетной традиции, предполагающей самостоятельную работу балетмейстера по подбору и составлению музыкальной композиции спектакля. Анализируется музыкальный текст композиции, выявляются источники, изучаются приемы музыкально-редакторской работы Вигано. Делается вывод о новаторских достижениях в области музыкальной драматургии: совершенствуя свои композиции, хореограф выработал систему оригинальных методов, ставших приметами авторского музыкального стиля. В спектаклях Вигано музыкальная драматургия служила воплощению авторского замысла и была теснейшим образом переплетена с танцевальным и драматическим содержанием хореодрамы.

Ключевые слова: Сальваторе Вигано, «Весталка», Дж. Россини, Г. Спонтини, хореодрама, музыка, музыка балета, музыкальная драматургия балета, танец, балет.

METHODS OF MUSICAL AND EDITORIAL WORK BY SALVATORE VIGANÒ: THE TRAGEDY-BALLET «LA VESTALE»

*Bezuglaya G. A.*¹

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

The article is devoted to the consideration of music, comprising the compiled score of S. Viganò's ballet «La Vestale». The issues of musical drama are highlighted in the context of the theatrical and ballet tradition, which involves the independent work of the choreographer in selection and adaptation of the music for the ballet. The musical text of the composition is analyzed, sources are identified, and techniques of Viganò's musical and editorial work are studied. The conclusion is done about innovative achievements in the field of musical drama: improving his compositions, the choreographer developed a system of original methods that became signs of his author's musical style. In the performances of Viganò, musical drama served to embody the author's intention and was intimately intertwined with the dance and dramatic content of the choreodrama.

Keywords: Salvatore Viganò, «La Vestale», G. Rossini, G. Spontini, choreodrama, music, ballet music, ballet musical drama, dance, ballet.

История балета сохранила немало свидетельств музыкальных достижений мастеров балета прошлого. В ряду выдающихся хореографов, проявивших свой талант в области музыки, особое место занимает гениальный создатель жанра хореодрамы Сальваторе Вигано (1769–1821) (см.: рис.).

Вигано родился в артистической и музыкальной семье. Его отец Онорато Вигано (1739–1811) был известным и успешным балетмейстером, мать Мария Эстер Вигано (урожденная Боккерини), сестра композитора Луиджи Боккерини (1743–1805), — талантливой танцовщицей и музыкантшей, дед Леопольдо Боккерини — контрабасистом и педагогом. Брат Сальваторе, балетмейстер Джулио Вигано, тоже владел композиторским ремеслом и нередко ставил балеты на собственную музыку.

Получая музыкальное образование под руководством своего дяди, Сальваторе рано проявил талант композитора: «В дополнение к танцам, он изучал музыку с особым успехом, и, будучи еще совсем юным, в возрасте десяти лет он занимался в Риме написанием интермедии для театра» [1, s. 24]. Первая театральная работа Вигано, опера-интермедия, получила название «Фарсетта, Доверчивая вдова». В последующие годы Сальваторе неоднократно писал музыку для постановок своего отца (например, для балета «Кефал и Прокри» (итал. «Cefalo e Procri»), поставленного Онорато Вигано в 1786 году) [2].

В дальнейшем в своей деятельности хореографа-постановщика Вигано широко применял свой композиторский дар. Исследователи творчества хореографа считают, что, по меньшей мере, десять из более чем сорока поставленных им балетных спектаклей содержат акты или отдельные номера его собственного сочинения [3; 4, s. 22]. Музыковед и журналист Анри

Прюньер, высоко оценивая авторский стиль Сальваторе Вигано, отмечал, что его музыка «...бесконечно превосходит музыку композиторов, с которыми он работал, например, Айблингера или Галленберга», что ей присущи «...утонченная гармоническая выразительность и мелодические идеи, чуждые тривиальности обычных балетных мелодий» [5].

Но, тем не менее, большую часть музыкальной деятельности Вигано составляла его работа в качестве редактора и аранжировщика. Балетмейстер создавал партитуры многих своих спектаклей в виде композиций из фрагментов театральных и симфонических произведений.

Как известно, адаптация музыки для формирования партитуры спектакля была родом балетмейстерской работы, типичным для европейской театральной практики XVIII–XIX столетий. Однако большая распространенность компилятивных партитур не всегда обеспечивала их высокий художественный уровень: «Разумеется, многое зависело от музыкальной грамотности, вкуса и таланта балетмейстера. Хореографы-ремесленники создавали причудливую смесь музыкальных отрывков, кое-как подогнанных к действию спектакля. Выдающиеся мастера умело и осторожно пользовались таким способом работы», — так характеризовала это явление В. Красовская [6, с. 24].

Благодаря музыкальному вкусу и таланту, а также мастерству аранжировщика и редактора Сальваторе Вигано добился высоких результатов в этой области. Музыкальные композиции, составленные художником, демонстрировали совершенное владение музыкальной драматургией: «Сам незаурядный композитор, он объединял в своих спектаклях произведения классической музыки, добиваясь, по словам современников, невиданных эффектов цельности» [6, с. 24].

В отличие от коллег, использовавших при составлении партитур преимущественно театральные сочинения, Вигано широко применял и образцы симфонической музыки.

Совместная работа с Л. Бетховеном над балетом «Творения Прометея» (1801) оказала серьезное влияние на формирование мировоззрения Вигано, став одним из «важнейших моментов творчества» [6, с. 141]. Однако впоследствии хореограф утратил интерес к сотрудничеству с композиторами-совре-

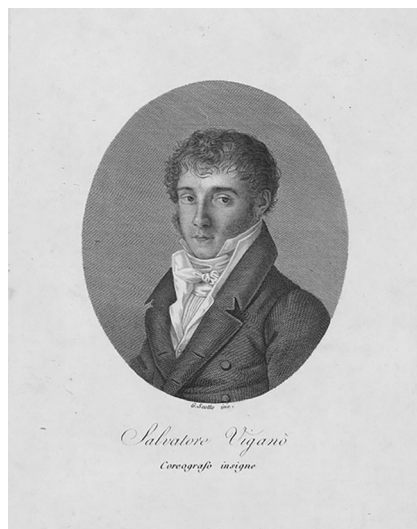


Рис. Портрет С. Вигано

менниками¹. Получив опыт общения с гениальным симфонистом, хореограф в дальнейшем «...предпочитал балетной музыке второстепенных композиторов готовую музыку симфоний и опер» [6, с. 141].

В эпоху, когда работа по подготовке музыки балета относилась к компетенции хореографа, ей уделялось большое внимание (в том числе и при оценке художественной стороны спектакля). Владение музыкальной стороной постановки высоко ценилось в профессиональном балетном сообществе. По мнению многих авторитетных мастеров танца, умение грамотно, логично и убедительно выстроить структуру сборной партитуры свидетельствовало о большом мастерстве постановщика. Для этого хореографу был необходим «изящный вкус», сочетающийся с практическими умениями из области музыкального искусства: «Балетмейстер, несведущий в музыке, будет плохо фразировать свои мелодии; он не способен будет проникнуть в их дух и характер; согласовывая движения танца с ритмом, он не сумеет проявить ту точность и тонкость слуха, которые здесь совершенно необходимы...» [7, с. 90–91].

Хореографы и знатоки балета оценивали достоинства компилятивных партитур по нескольким критериям:

- по проявлениям музыкального профессионализма и вкуса, т. е. по качеству выбранной музыки, корректности ее соединения и т. п. Например, 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.» [4];

- по способности соединять музыку разных авторских стилей (например, старую и новую). В качестве примера приведем одобрительный отзыв Новерра о музыкальных компиляциях балетмейстера Жана-Бартеlemi Лани², учителя Максимилиана Гарделя и Жана Доберваля: «Г-н Лани не только заставил исполнять старые мотивы с подлинным вкусом, но присоединил новые мотивы к старым операм и заменил простые однообразные напевы музыки Люлли музыкальными произведениями, полными выразительности и разнообразия» [8, с. 185];

- по соответствию сценическому замыслу и развертыванию сюжетной драматургии. Л. Блок в своем исследовании классического танца приводит цитату из рецензии о постановке спектакля «Доктор Фауст» (“Dr. Faustus”) 1724 года в Лондоне: «Всякое действие исполнялось под различную приятную музыку,

¹ Для новой постановки «Творений Прометея», осуществленной Вагано в Ла Скала в 1813 году, он подготовил композицию из произведений Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Дж. Вайля в собственной аранжировке, дополненную своей музыкой.

² При этом в общем и целом Новерр считал Лани малоталантливым балетмейстером.

так верно подобранную, что она точно выражала, что будет представлено» (цит. по: [9, с. 189]). Ценители творчества Сальваторе Вигано отмечали в его балетах «...идеальную адаптацию выбранных мелодий к представленным сюжетам» [5].

Самостоятельное формирование музыкальных композиций для готовящегося спектакля позволяло хореографу реализовывать собственное представление о форме и структуре балета, логике развития его драматургии. Вследствие этого некоторые хореографы, вопреки потенциальным возможностям сотрудничества с талантливым балетным композитором, предпочитали создавать партитуру балета самостоятельно, используя для этой цели широкий спектр театральной и симфонической музыки. И нередко музыку таких спектаклей отличал высокий профессионализм и отличный вкус.

Особенности хореодрам Вигано

В поисках новых выразительных средств Вигано создал новый тип драматического балета — «хореодраму». Такое название балетам Вигано дал его биограф Карло Риторни: «От пантомимы-драмы XVIII века с индивидуализированными персонажами и имитацией трагедийных жестов мы переходим, благодаря Вигано, к хореодраме, <...> где героями являются группы людей, массы, общество» [1, р. 20].

Балеты Вигано считались уникальными по стилю и по силе воздействия на публику. Хореограф стремился освободить балет от строгого следования принципу подражания природе, свойственного основоположникам действенного балета, сводящего профессиональный танец к простым пантомимическим действиям. Вигано активно использовал лексику профессионального театрального (т. е. насыщенного виртуозными движениями) танца, создавая танцевальные сцены и сценические эпизоды, в которых «комбинировал пантомиму и танец “во французском стиле”» [10, р. 5]. Он включал в постановки полноценные танцевальные номера и сцены, которые служили драматургическим целям постановки: «Он находил смыслы для введения танцев в соответствующие места [спектакля] и таким образом заставлял их внести свой вклад в изложение его историй. В его балетах вы не увидите в конце каждого акта сцену, без видимой причины заполненную танцорами» [3].

При этом балетмейстер активно применял художественный язык «действенного балета». Однако в отличие от Ж.-Ж. Новерра, Г. Анджолини и их последователей, использовавших в своих трагических спектаклях достаточно условный язык стилизованных жестов и поз, Вигано стремился к естественности и жизненности мимики и пантомимы, «...уйдя далеко вперед от базового словаря жестов, освоенных балетом этого времени» [10, р. 6].

Балетмейстер строил хореографию каждой сцены по планам, задавая каждой группе танцовщиков отдельный пластический ритм, соотнесенный

с ритмом музыки: «...все движения каждого лица, появлявшегося на сцене, от премьеров до статиста, все движения были разработаны на основании музыки и утверждены в мельчайших подробностях» [9, с. 235]. Соединяя группы участников, Вигано создавал «...грандиозное полотно, тщательно отработанное в деталях, с тонко выстроенной динамикой движений персонажей» [11, р. 56]. В сложной одушевленной картине, где слаженно и в точном соответствии с драматическим замыслом постановщика взаимодействовали солисты и группы кордебалета, раскрывалась картина «совершенных пропорций и гармонии между всеми частями», где сценическое действие развивалось в динамическом ритме многослойного взаимодействия музыки, пластических поз, виртуозных движений, пантомимы и мимики.

Музыкальные источники

При подборе музыки для балетов Вигано обращался к широкому кругу композиторов, авторов театральной и симфонической музыки. Имея обширные связи с венскими деятелями театра и музыки [12], хореограф получал в свое распоряжение издания многих музыкальных новинок. Не обладая непомерными амбициями в отношении собственного музыкального творчества, Вигано опирался на интонационный материал композиторов-симфонистов, подобных Гайдну и Бетховену, а также широко пользовался яркостью и образным богатством театральной музыки своего времени.

Изучение составных партитур балетов Вигано является непростой задачей в силу малой доступности и неполноты сохранившихся оркестровых голосов, хранящихся в архивах «Ла Скала». Однако решение этой проблемы облегчает наличие изданий клавирных и квартетных переложений музыки некоторых балетов итальянского хореографа, опубликованных издательством «Рикорди». В связи с большим успехом постановок Вигано были изданы отрывки из «Большого Прометея» (1813)³. Позже вышли клавирные переложения сцен из «Мирры», «Отелло», «Весталки», «Жанны д'Арк» и «Дидоны».

Изучение совокупности этих текстов позволяет получить представление о панораме музыкальных источников Вигано. Установление авторства всех составных частей партитур балетов Вигано является непростой задачей вслед-

³ Для публикации музыки нового «Прометея» издатель Рикорди отобрал шесть фрагментов, два из которых — авторства Л. Бетховена, один — Дж. Вайля. Авторы трех оставшихся номеров пока установить не удалось [13, р. 233].

ствие неполноты указаний имен композиторов⁴. Однако просвещенная публика, регулярно посещающая миланскую оперу в эту эпоху, могла на слух узнавать многие музыкальные произведения театральной и симфонической музыки, забытые или редко исполняемые сегодня. Так, например, в своих дневниках Джакомо Мейербер упоминает об услышанном им в партитуре балета Вигано «Отелло» фрагменте из кантаты Й. Гайдна «Ариадна на Наксосе»⁵.

«Весталка»

Уделим более пристальное внимание музыке балета-трагедии «Весталка» (“La Vestale”), как наиболее доступной для изучения благодаря сохранившимся подробным описаниям самой постановки⁶, а также и дошедшим до нас нотным материалам. Балет был поставлен в миланской «Ла Скала» 9 июня 1818 года и признан величайшим трагическим творением гениального Вигано⁷. Главную партию исполнила балерина Антония Пеллерини, равно успешно справившаяся с мимическими и виртуозно-танцевальными составляющими своей партии.

Вигано, как и его коллеги-современники, неоднократно обращался к сю-

⁴ Так, в клавирном издании музыки к «Жанне д’Арк» (1821) были представлены имена авторов лишь для отдельных номеров. И если в тексте 1-го акта указана авторская принадлежность музыки первого (Иоганн Каспар Айблингер), четвертого (Пьетро Джерерали), а также шестого — десятого номеров (шестой — Джованни Паизиелло, седьмой — Йозеф Гайдн, восьмой — Сальваторе Вигано, девятый и десятый — Ян Дюссек), то во 2-м акте упомянуто лишь одно имя Джоаккино Россини (в связи с номером 8). Установить авторскую принадлежность анонимных произведений, составляющих партитуру, пока не удалось [12].

⁵ «Публика, однако, вновь затребовала “Отелло”, несмотря на то, что эта постановка шла на протяжении всего Поста. Только чудесно скомпонованный 5-й акт (где Лихенталь очень метко представляет гайдновскую кантату “Ариадна на Наксосе”, со всеми ее речитативами), возвышенная игра Паллерини и Молинари в ролях Дездемоны и Отелло, <...> и особенно нежная и оригинальная фурлана (популярный танец из Триеста), исполненная учениками балетной школы в соответствующих костюмах, способствовали признанию балета ... публикой (несмотря на то, что он не произвел впечатление во время премьеры)» [14, p. 352].

⁶ В своих «Комментариях...» Риторни посвящает описанию этой трагедии-балету более двадцати страниц [1].

⁷ Дж. Мейербер упоминает об этой триумфальной премьере в своем дневнике: «“Ла Скала” никогда не испытывал такого фурора. Пока балет шел на сцене, Вигано каждый спектакль вызывали. Огромный театр заполнялся каждый вечер за час до начала, а в конце сезона энтузиазм был настолько велик, что они (организаторы) были вынуждены в новом сезоне <...> продлить показы балета еще один месяц. ...однажды вечером, когда Вигано вошел в ложу, чтобы посмотреть свою драму, публика узнала его и закричала, аплодируя: “Смотрите, это настоящий автор” (“Ecco il vero autore”). В последний вечер в “Ла Скала” на сцену высыпали поклонники, которые прочитали стихи в честь Вигано и Паллерини, а затем увенчали обоих» [14, p. 352].

жетам опер: «Отелло» Дж. Россини, «Весталки» Г. Спонтини. Однако трагедии-балеты Вигано, формально представляющие собой образцы «перевода» оперы «на танцевальный язык» [15, с. 94], обладали многими свойствами оригинальных авторских работ, отличающими их от подобных спектаклей.

Отличия «Весталки» Вигано от одноименной оперы Спонтини (поставленной в Париже в 1807 году, а в Италии, во Флоренции, — в 1817-м) довольно существенны. Во-первых, фрагменты музыки Спонтини составляют малую часть партитуры балета Вигано (три фрагмента). Во-вторых, в отличие от оперы, завершающейся счастливой развязкой с чудесным спасением героини⁸, финал у Вигано трагичен. Отдавшись любовному чувству, весталка Эмилия нарушает обет поддержания священного огня и подвергается мучительной казни через погребение заживо; Децио, безуспешно пытающийся спасти возлюбленную, умирает на могиле Эмилии.

Взятый за основу античный сюжет не повлиял на трактовку жеста, пантомимы и хореографии Вигано: стремление к реалистичности и «телесной правде» в подаче жеста и поз сочеталась в этом произведении с романтическим пафосом в отображении чувств и драматургических коллизий сюжета. По словам очевидцев, трагический исход сценического действия производил столь ошеломляющее воздействие на аудиторию, что по окончании спектакля зрители, вместо того, чтобы начать аплодировать, застывали в трагическом молчании [1].

Музыка

Музыкальный текст балета «Весталка» сохранился в публикациях избранных фрагментов в переложениях для клавира [17] и струнного квартета [18] и в виде рукописной партитуры⁹ спектакля, восстановленного Джулио Вигано, братом балетмейстера, в 1828 году в венецианском театре «Ла Фениче». Изучение текста партитуры и переложений, соотнесение их с либретто позволили идентифицировать большинство источников и выяснить, что партитура балета-трагедии была составлена из произведений Л. В. Бетховена, В. А. Моцарта, Г. Спонтини, Дж. Россини, Дж. Вайля, П. Лихтенталя и Ф. Кин-

⁸ Отметим, что попытки осуществить балетную версию оперы Спонтини, основанную на более точном следовании сюжету, с включением значительного объема заимствований музыкального текста Спонтини неоднократно предпринимались, к примеру, в 1830-е годы в неаполитанском театре «Сан Карло», предположительно, в постановке Пьера Гарделя [16, р. 30].

⁹ Находится в подлиннике в архиве Бостонского университета (Boston University's Howard Gottlieb Archival Research Centre), а также в виде фильмокопий в Нью-Йоркской публичной библиотеке (New York Public Library). Оркестровка была выполнена Николло Мирабелла, предположительно для постановки 1828 года.

ски, а также собственной музыки Вигано [16; 19]. Исследования Э. Терциан и Р. Дальмонте были дополнены Матильдой Эрц [3; 20], проследившей связи, образующиеся между разворачивающимися драматическим и танцевальным действиями и музыкой. Исследования показали, что при всей своей неполноте клавирное издание следует композиционной логике партитуры и представляет наиболее значительные по содержанию и драматургическому значению эпизоды трагедии-балета. Поэтому изучение текста балета, а также сравнение его с оригинальными версиями музыкальных произведений, вошедших в состав партитуры балета, позволяют получить достаточно полное представление о методах музыкальной работы Вигано.

Жанровая палитра музыки балета разнообразна. В партитуру включены: театральная музыка (оперные арии, дуэты и речитативы); музыка танца (контрданс, тарантелла, менуэт); музыка изобразительного характера (марши, процессии, фанфары, звукоизобразительность, передающая шум толпы и многолюдных празднеств); музыка действия, иллюстрирующая содержание пантомимических сцен (гнев весталок, сцена суда, сопротивление, бой и смерть Децио и т. д.); музыка, отображающая речевые интонации пантомимических монологов и диалогов; музыка, выражающая чувства и переживания героев.

Композиция и драма

Композиция спектакля ощущалась как гармоничная и уравновешенная вследствие искусного распределения эмоциональных и драматических моментов, а также больших зрелищных сцен. Происходящее на сцене привлекало внимание зрителей: эпизоды активного сценического движения сменялись лирическими сценами, монологами и пантомимическими диалогами главных героев, которым «аккомпанировала волшебная пронзительная музыка» [1, s. 215]. В большие массовые сцены была изобретательно вплетена хореография: в первом акте — в танцевальный эпизод 2-го акта «Ballabile al Banchetto in casa di Desio» (па-де-де «во французском духе» [10, p. 5] на музыку Кински), в 3-м акте — в сцену в храме Весты.

Ощущение классического равновесия создавалось также и благодаря «зеркальной симметрии» в противопоставлении 5-го акта 1-му. Великолепию, торжественности и монументальности картины спортивных состязаний в римском Колизее, с многолюдными процессиями, роскошью костюмов и сценографии, насыщенностью танца,¹⁰ соответствовала грандиозность трагического финала,

¹⁰ «Первая сцена этого балета представляет собой прекрасную картину. Показаны игры в честь победившего консула. С одной стороны виден ринг с боксерскими играми, с другой — метание диска, и в середине, в задней части огромной сцены, — рвущиеся к финишу колесницы, запряженные арабскими лошадьми» [14, p. 352].

в котором погибающему Децио сострадала огромная масса людей¹¹.

Музыкальная драматургия и связь с хореографией и пантомимой

Партитуры Вигано демонстрируют два типа изложения материала. Первый можно расценить как традиционный для музыки европейских балетов-пантомим первой четверти XIX столетия. Он характеризуется чередованием замкнутых музыкальных номеров, сопровождающих танцевальные эпизоды и мимические сцены. Эти номера представлены в партитурах как достаточно длинные и устойчивые в отношении фактуры и ритма. Им часто сопутствуют развернутые сцены с массовыми танцами. «Танцевальные номера, или такие последовательности сценического действия, как процессии или массовые движения, создают некоторую передышку в активном развертывании сюжета, имеют тенденцию быть более протяженными, с большим количеством повторов составляющих их частей и определенными замыкающими кадансами в конце (часто в форме расширенных полных каденций)» [20, р. 282].

Второй, изобретенный Вигано прием музыкального развертывания, можно охарактеризовать как «нанизывание» коротких разомкнутых построений, формирующих законченные «структуры-цепи»¹². Эти музыкальные структуры ритмически совмещаются с комбинациями движений и жестов и придают им интонационно-смысловое наполнение. Подобный способ реализации музыкальной формы преобладает в моментах напряженного движения (фрагменты мелодий, речитативов или фигураций сопровождают моменты стремительно развивающегося действия, подчеркивая его непрерывность) и применяется в монологах или пантомимических диалогах. «Вместо того, чтобы усилить эффект лоскутного одеяла, который могла бы производить аранжировка, сделанная “по случаю” [“ad hoc”], музыкальная редакция выполняет свою основную цель. Главная ее особенность — *непрерывное развертывание коротких номеров, чередующихся без пауз*. <...> Фрагменты-цепи здесь встречаются чрезвычайно короткие, особенно там, где нет танцеваль-

¹¹ «Кто может описать сцену, в которой перемешано так много фигур, и где сто лиц и жестов выражают одну только боль? Весталки либо воздевают руки к небу, либо опускают к земле; либо прячут лица. Дети, девочки в страхе и ужасе ... даже среди воинов, привыкших к резне, видны лица полные сострадания. Весь задний план сцены заполнен простыми людьми, которые самыми разными жестами и мимикой выражают чувства, соперничая в миг страдания и гибели» [1, р. 213].

¹² Термин предложен Р. Дальмонте [19, р. 178]. «Звенья цепи» — последовательность коротких музыкальных тем, мотивов, аккомпанирующих сценическому действию, пантомиме в драмах Вигано» [3]. Также об этом типе развертывания упоминает К. Ханзел [21, р. 262].

ных номеров», — отмечает Матильда Эрц [20, р. 282]¹³.

Применяемый Вигано метод формообразования раскрывал новые выразительные возможности музыкального тематизма, поскольку во многом был основан на повторении характерных интонационно-тематических элементов, предвосхищая тем самым последующие открытия оперной драматургии: «Вигано использовал повторяющиеся музыкальные темы... во многих своих миланских балетах, таким образом, предощущая эту тенденцию в театральной музыке последующей эпохи» [3]. Музыковед Клаудиа Чели прямо указывает на то, что подобные тематические элементы выполняли в музыкальных композициях Вигано функцию, аналогичную роли лейтмотивов [22, р. 372].

Прием «нанизывания» мотивов-звеньев, отображающих череду жестов и пантомимических движений, стал определяющим жанровым свойством музыки хореодром: «Подобные особенности отличают эту балетную музыку как жанр, поскольку они наиболее заметны там, где присутствует пантомима. Эта гибкая, податливая, речитативного склада музыка является ключевой особенностью итальянских балетов, начиная с Вигано и до самого конца столетия» [20, р. 258–259].

Редакционные изменения, аранжировка

Непрерывности драматургического развертывания служили композиторский талант хореографа, а также и его умения редактора-аранжировщика¹⁴. Эпизодов, самостоятельно сочиненных Вигано, в партитуре «Весталки» немного. Они невелики по объему и имеют связующий характер. Не повторяя тематизм и ритмический строй музыки, помещенной в соседних разделах, они, тем не менее, используют близкие интонационно-ритмические обороты, способствуя более цельному восприятию музыки в масштабах каждого акта. Так, эпизод в начале 3-го акта, иллюстрирующий монолог-размышление Эмилии («Эмилия готовится к исполнению обряда в храме Весты»), имеет характер инструментального речитатива (струнные и валторны) и заканчи-

¹³ Аналогичный принцип выстраивания материала демонстрируют и клавирные издания фрагментов из «Титанов», «Жанны д'Арк», «Дидоны». Например, в балете «Жанна д'Арк» череда коротких фрагментов (авторы музыки не установлены) отображает происходящее на сцене следующим образом: № 5, такты 1–10 — «...соло тромбона, сообщающее о появлении Черного рыцаря»; такты 11–22: «...фа-мажорный раздел, иллюстрирующий крики вызова, возмущения»; такты 23–35 — «...столкновение, бой»; такты 35–36 (№ 6) — «...момент, когда рыцарь касается Жанны. Он произносит предсказание и исчезает в темноте» [12].

¹⁴ Предполагается, что в работе над партитурой Вигано могли помогать, выполняя аранжировку некоторых ее частей, Пьетро Лихтенталь или Николя Мирабелла [20, р. 282].



Прим. Г. Фрагмент текста клавирного переложения музыки из «Весталки» С. Вигано¹⁵

вается на половинной каденции (см. прим.).

Согласующие свойства проявляет и оркестровка. В большинстве случаев она близка первоисточникам, но благодаря тому, что во многих фрагментах оперной музыки исполнение вокальных партий поручено кларнетам и флейтам [20, с. 273], звучание этих инструментов обретает особое значение, сходное по функции с лейттемами¹⁶.

Сравнение оригинальных источников (т. е. материалов заимствованной театральной и инструментальной музыки) со сценическими версиями, приведенными в издании балета, дает представление о том, что, komponуя фрагменты чужой музыки, Вигано в одних случаях переносил их в свою партитуру в неприкосновенности, в других — с внесением редакционных изменений. Так, в 1-м действии изменено окончание терцета из «Сороки-воровки» Россини: здесь применена цепь модуляций, уводящих в тональность, подготавливающую тональность следующего эпизода на музыку Вайля. Финальный раздел 3-го акта, иллюстрирующий сцену в храме Весты (музыка взята из одноименной оперы Спонтини), был расширен за счет повторения темы, иллю-

¹⁵ Авторы номеров С. Вигано и Дж. Россини (фрагмент дуэттино Дездемоны и Эмили из 1-го акта «Отелло» («Worrei, che il tuo pensiero»)).

¹⁶ Здесь уместно упомянуть об интересной тембровой находке Вигано, осуществленной в балете «Титаны» (1819), а именно: о применении клавицилиндра, изобретенного Эрнстом Хладни в 1799 году, — инструмента, имеющего стеклянный таинственный тембр, близкий к еще не изобретенной на тот момент челесте.

стрирующей смятение и гнев весталок, обнаруживших погасший священный огонь (26 тактов, начиная с *Allegro con forza*). В соответствии с развертыванием этапов сценического движения, трех «приливов и отливов волн эмоций» [22, р. 365], воплощенных в танце и пантомиме, этот раздел был повторен, в результате чего композиция, отражая драматический накал эмоций, обрела трехчастную репризную форму.

Трансформирован был и фрагмент увертюры из «Сороки-воровки», также вошедший в партитуру 3-го акта. За шестьдесятю девятью тактами оригинального россиниевского текста следуют модуляция в ми минор и эпизод в характере сцены-речитатива, сопутствующий мимическому диалогу Эмилии и Децио.

Стилевая драматургия и «говорящие арии»¹⁷

Еще один оригинальный композиционный прием, применяемый в музыкальных партитурах Вигано, заключался в особой подаче стилизованных элементов, включаемых в партитуру. Музыка определенных композиторов применялась на протяжении спектакля ситуативно. Так, для обрисовки характеров персонажей и передачи возвышенных чувств используются фрагменты произведений Моцарта и Бетховена, для танцевальных сцен — Кински и Лихтенталя. Музыка изобразительная или передающая действия взята преимущественно у Спонтини и Вайля. И особую значимость в контексте спектакля приобретает музыка Россини. Тематически связанные фрагменты россиниевских опер сопровождают встречи главных героев, обрисовывают развитие их чувств и отношений, выполняя тем самым, особую драматургическую роль: «Нельзя не заметить, что отрывки Россини отобраны для наиболее важных эпизодов, таких как «*innamoramento*» (зарождение любви) между Эмилией и Децио... В «Весталке» музыка Россини, по-видимому, зарезервирована для таких случаев, и музыкальный выбор уже играет роль индикатора драматического значения» [3].

Немаловажное смысловое значение здесь приобретал и исходный сюжетно-драматический контекст театральной музыки, заимствованной для балета-трагедии Вигано. В 1-м акте «Весталки» звучал терцет из 1-го акта «Сороки-воровки» Россини («*Oh Nume benefico*»). Заключительная часть того же терцета использовалась в эпизоде 4-го акта («Эмилия приговорена к смертной казни»). По сюжету оперы Россини главная героиня, тоже погруженная в любовные чувства, обвинена в преступлении и осуждена на смерть (но будет спасена, в отличие от Эмилии у Вигано). Нужно отметить, что премьера «Сороки-воровки»

¹⁷ Семантическому значению и роли оперных цитат в музыке балетов посвящена статья Г. Безуглой [23].

состоялась в Милане 31 мая 1817 года, то есть за год до премьеры «Весталки», и публике были хорошо знакомы и сюжет, и музыка этого произведения.

В 3-м акте музыка дуэтино Дездемоны и Эмилии из 1-го акта «Отелло» Россини (*“Worrei, che il tuo pensiero”*) (см.: рис.) сопровождает момент, когда Эмилия пребывает в смятении, разрываясь между долгом и любовным чувством к Децио. Музыка заставляет слушателя сопереживать героине; ее история ассоциируется с трагической историей Дездемоны¹⁸. Музыка из «Сороки-воровки» (Увертюра) аккомпанировала любовной сцене героев и в 3-м акте балета. Позднее, в тот момент, когда Эмилия падала без чувств и Децио подхватывал ее, он мимически обращался к ней под бетховенское *Andantino* из музыки к «Эгмонту»¹⁹, вызывая у просвещенного слушателя воспоминания о трогательном образе несчастной гётевской Клерхен.

Таким образом, в спектаклях Вигано музыкальная драматургия служила воплощению авторского замысла и была теснейшим образом переплетена с танцевальным и драматическим содержанием хореодрамы. Совершенствуя свои композиции, балетмейстер выработал систему оригинальных методов, ставших приметами авторского музыкального стиля.

Вдумчивая работа Вигано с музыкальными текстами вкупе с проработкой либретто начиналась задолго до осуществления репетиционного процесса. Каждый спектакль он готовил по несколько месяцев, подбирая и сочиняя музыку, не обращая внимания на установленные сроки, добиваясь тонкости и точности воплощения своего замысла. Большие сцены балетмейстер репетировал с оркестром, занимая одновременно более сотни участников — танцоров и музыкантов: «Стендаль живописует его нам в окружении восьмидесяти танцоров на сцене “Ла Скала” и оркестра из десяти музыкантов, сочиняющим, и беспощадно начинающим снова, каждое утро, репетировать новые десять тактов своего балета, которые, как ему кажется, недостаточно хороши» [5].

Результаты упорной работы и горения творческого гения Вигано впечатляли необычайно. Стендаль сравнивал трагедии великого хореографа с шекспировскими²⁰, А. Прюньер называл его балеты «изумительным зрелищем», «идеальным союзом пантомимы и танца в драматическом действии, ведомом

¹⁸ Премьера «Отелло» Дж. Россини прошла в 1816 году в Неаполе.

¹⁹ У Бетховена в оригинале — *Allegretto* (Музыка к драме «Эгмонт», ор. 84, *Zwischenaktmusik* III, начиная с 5-го такта).

²⁰ «Я видел в Лондоне Кина в “Отелло” и “Ричарде III”; я подумал тогда, что театр не может дать более острых ощущений; но лучшая трагедия Шекспира не производит на меня и половины того впечатления, что балет Вигано. Это гений, который унесет свое искусство с собой, и на которого ничто во Франции не походит» (цит. по: [24, с. 55]).

музыкой» [5]. Левинсон писал об обретении «высшей и синтетической формы театральности» [24, с. 69].

Балеты миланского периода творчества Вигано стали примером уникального соединения средств музыки, драмы и хореографии, где каждой из составляющих созидаемого единства балетмейстер придавал особую, специально для этого найденную форму. Опередив тенденции композиторского творчества балете, высокохудожественные результаты музыкальной работы Вигано оказали влияние на методы его коллег-современников: Гаэтано Джойя, Пьера Гарделя, Сальваторе и Филиппо Тальони²¹. Успех новаторских балетов Вигано был столь резонансным в театральном искусстве Италии, что волна подражаний великому балетмейстеру охватила ее театральные сцены в последующие десятилетия. И нет никакого сомнения в том, что многие методы его музыкальной драматургии получили развитие также и в композиторском театральном творчестве.

И в этой связи, вероятно, настает время, когда становится необходимым пересмотреть сложившуюся в отечественном балетоведении и музыкознании систему взглядов на традицию сборных партитур, как представляющую лишь исторический интерес. Не обладая в полной мере свойствами подлинных музыкальных произведений, составные партитуры представляли собой важный компонент синтетического содержания балетных произведений, и, конечно, они представляют интерес, как раскрывающие секреты творческой музыкальной лаборатории балетного искусства, для изучения в этом контексте. Изучение музыкальных новаций, заключенных в сборных партитурах хореодрамы, помогает уяснить источник тех качественных изменений, что произошли в музыкальном театре во второй половине XIX столетия, а также оценить степень воздействия художественных идей, воплощенных в музыкальном творчестве хореографов, на композиторское творчество.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ritorni C.* Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e delle coreografia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni reggiano. Milano: Guglielmini e Radaelli, 1838. 413 p.
2. *Derra De Moroda F., Woitas M.* Viganò Salvatore. Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=vigano&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 25.04.2020).

²¹ М. Эрц указывает на то, что аналогичными свойствами обладают партитуры таких балетов, как «La Nioba» («Ла Скала», 1816) Гаэтано Джойи на сборную музыку из произведений Карлини и Галленберга, и других, «Sesastri» («Ла Скала», 1824) Сальваторе Тальони на музыку Карлини и др. [20, с. 282].

3. Ertz M. A. 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: 30.06.2018).
4. *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 s. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f112.image.texteImage> (дата обращения: 06.05.2019).
5. *Prunières H.* Salvatore Viganò. / Le Ballet au XIX Siècle // La Revue Musicale, 3/2 (December 1921). Paris: Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921. P. 71–94. (167–190). URL: <https://archive.org/details/leballetau19esi00pariuoft/page/94/mode/2up> (дата обращения: 27.03.2020).
6. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. 432 с.
7. *Компан III.* Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства: С критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам / Пер. с фр. М.: Унив. тип. у В. Острокова, 1790. 437 с.
8. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце / пер. А. А. Гвоздевой, примеч. И. ст. И. И. Соллертинского. Л.: Academia, 1927. 316 с.
9. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
10. *Poesio G.* Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture // Historical Dance. 1998. Vol. 3. No 5. P. 3–8.
11. *Onesti S.* Un ballo senza ballo. Salvatore Viganò e il coreodramma / Il Castello di Elsinore // Semestrale di teatro. 2020. No. 81(1). P. 49–60.
12. *Rizzuti A.* Viganò's 'Giovanna d'Arco' and Manzoni's 'March 1821' in the Storm of 1821 Italy // Music & Letters. 2005. Vol. 86. No. 2 (May). Oxford University Press. P. 186–201. URL: <http://www.jstor.org/stable/3526534> (дата обращения: 01.04.2020).
13. *Smart M. A.* Prometheus and his Creatures in Vienna and Milan // The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism / Ed. By Mathew N., Walton B. New York: Cambridge University Press, 2013. 384 p.
14. *Meyerbeer G.* The Diaries of Giacomo Meyerbeer: 1791–1839 / Ed. by R. I. Letelier. London: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1999. 578 p.
15. *Груцынова А. П.* Романтический балет. М: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2009. 96 с.
16. *Terzian E.* Salvatore Viganò: His Ballets at the Teatro La Scala (1811–1821). University of California, Riverside. 1986. 218 p.
17. La Vestale. Gran Ballo Tragico. Inventato e posto sulle scene del R. Teatro Alla Scala

- Dal Sig.r Salvatore Viganó. Ridotto per Cembalo solo. Dall'Editore Dedicato a Eleonora de Seyfert. Milano: Ricordi, 1818. 47 p.
18. La Vestale. Gran Ballo Tragico. Inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla Scala dal signor Salvatore Viganò Ridotto a quartetto per due violini, viola e violoncello, ed allo stesso impareggiabile coreografo dedicato da Alberico Vitali". Milano: Ricordi, 1819. 4 (27; 27; 25; 23) parti. p. 102.
 19. *Dalmonte R.* 'Une écriture corporelle': la musica e la danza // Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto / Ed. E. Raimondi. Bologna: Il Mulino, 1984. 379 p.
 20. *Ertz M. A.* Revisiting Viganò's La Vestale with the manuscript musical score // Ritorno a Viganò a cura di J. Sasportes, P. Veroli. Aracne: Danza da leggere. 2017. 1 Febbraio. P. 255–287.
 21. *Hansell K. K.* Theatrical Ballet and Italian Opera // Opera on Stage. The History of Italian Opera. Part II: Systems / Ed. L. Bianconi, G. Pestelli. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 432 p.
 22. *Celi C.* La Vestale, ballo tragico de Salvatore Viganò Un montage en fondu entre l'ancien et le romantique // Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760–1830). Le dix-huitième siècle, n° 24. Classiques Garnier, 2018. 363–373.
 23. 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.
 24. *Левинсон А.* Мастера балета. Очерки истории и теории танца. СПб: Издание Н. В. Соловьева, 1914. 135 с.

REFERENCES

1. *Ritorni S.* Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e delle coreografia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni reggiano. Milano: Guglielmini e Radaelli, 1838. 413 r.
2. *Derra De Moroda F., Woitas M.* Viganò Salvatore. Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=vigano&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (data obrashheniya: 25.04.2020).
3. *Ertz M. A.* 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: 30.06.2018).
4. *Saint-Léon A.* La sténographié, ou L'art d'écrire promptement la danse / par Arthur Saint-Léon, Chez l'Auteur et chez Brandus & Cie, Paris. 1852. 40 s. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f112.image.texteImage> (data obrashheniya: 06.05.2019).

5. *Prunières H. Salvatore Viganò. / Le Ballet au XIX Siècle // La Revue Musicale, 3/2 (December 1921). Paris: Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921. R. 71–94. (167–190). URL: <https://archive.org/details/leballetau19esi00pariuoft/page/94/mode/2up> (data obrashheniya: 27.03.2020).*
6. *Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletny`j teatr. Ocherki istorii. Preromantizm. L.: Iskusstvo, 1983. 432 s.*
7. *Kompan Sh. Tanczoval`ny`j slovar`, sodержashhij v sebe istoriyu, pravila i osnovaniya tanceval`nogo iskusstva s kriticheskimi razmy`shleniyami i lyubopy`tny`mi anekdotami, otnosyashhimisya k drevnim i novy`m tanczam. M.: Tipografiya u Okorokova, 1790. 438 s.*
8. *Noverr Zh. Zh. Pis`ma o tance / per. A. A. Gvozdevoj, primech. i st. I. I. Sollertinskogo. L.: Academia, 1927. 316 s.*
9. *Blok L. D. Klassicheskij tanecz. Istoriya i sovremennost`. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.*
10. *Poesio G. Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture // Historical Dance. 1998. Vol. 3. No 5. P. 3–8.*
11. *Onesti S. Un ballo senza ballo. Salvatore Viganò e il coreodramma / Il Castello di Elsinore // Semestrale di teatro. 2020. No. 81(1). P. 49–60.*
12. *Rizzuti A. Viganò's 'Giovanna d'Arco' and Manzoni's 'March 1821' in the Storm of 1821 Italy // Music & Letters. 2005. Vol. 86. No. 2 (May). Oxford University Press. P. 186–201. URL: <http://www.jstor.org/stable/3526534> (data obrashheniya: 01.04.2020).*
13. *Smart M. A. Prometheus and his Creatures in Vienna and Milan // The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism / Ed. By Mathew N., Walton B. New York: Cambridge University Press, 2013. 384 p.*
14. *Meyerbeer G. The Diaries of Giacomo Meyerbeer: 1791–1839 / Ed. by R. I. Letelier. London: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1999. 578 p.*
15. *Grucynova A. P. Romanticheskij balet. M: Mos. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo, 2009. 96 s.*
16. *Terzian E. Salvatore Viganò: His Ballets at the Teatro La Scala (1811–1821). University of California, Riverside. 1986. 218 p.*
17. *La Vestale. Gran Ballo Tragico. Inventato e posto sulle scene del R. Teatro Alla Scala Dal Sig.r Salvatore Viganó. Ridotto per Cembalo solo. Dall'Editore Dedicato a Eleonora de Seyfert. Milano: Ricordi, 1818. 47 p.*
18. *La Vestale. Gran Ballo Tragico. Inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla Scala dal signor Salvatore Viganò Ridotto a quartetto per due violini, viola e violoncello, ed allo stesso impareggiabile coreografo dedicato da Alberico Vitali". Milano: Ricordi, 1819. 4 (27; 27; 25; 23) parti. P. 102.*
19. *Dalmonte R. 'Une écriture corporelle': la musica e la danza // Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto / Ed. E. Raimondi. Bologna: Il Mulino, 1984. 379 p.*
20. *Ertz M. A. Revisiting Viganò's La Vestale with the manuscript musical score // Ritorno a Viganò a cura di J. Sasportes, P. Veroli. Aracne: Danza da leggere. 2017. 1 Febbraio. P. 255–287.*

21. *Hansell K. K.* Theatrical Ballet and Italian Opera // Opera on Stage. The History of Italian Opera. Part II: Systems / Ed. L. Bianconi, G. Pestelli. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 432 p.
22. *Celi C.* La Vestale, ballo tragico de Salvatore Viganò Un montage en fondu entre l'ancien et le romantique // Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760–1830). Le dix-huitième siècle, n° 24. Classiques Garnier, 2018. 363–373.
23. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «Airs parlants» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. 5(58) S. 6–17.
24. *Levinson A.* Mastera baleta. Ocherki istorii i teorii tancza. SPb: Izdanie N. V. Solov`eva, 1914. 135 s.

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