

УДК 7.021.2; 782.91; 792.8

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФР. ХИЛЬФЕРДИНГА И Й. СТАРЦЕРА В ВЕНЕ В СЕРЕДИНЕ XVIII ВЕКА

*Хазиева Д. З.*¹

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

Статья посвящена австрийскому балетмейстеру Францу Антону Кристофу Хильфердингу (1710–1768), который стоял у истоков балетной реформы и был одним из первых, кто начал преобразования балетного жанра. Творчество этого мастера до сих пор остается мало изученным, а его фигура находится в тени более известных балетмейстеров XVIII века — Г. Анджолини и Ж. Новерра. Автор, опираясь на разрозненные сведения и некоторые новые данные, рассматривает деятельность Хильфердинга в 1750-е годы в Вене, анализирует особенности сотрудничества балетмейстера и композитора Й. Старцера, выявляет характерные особенности музыкально-драматургических решений балетных постановок и определяет роль балетмейстера и композитора в преддверии балетной реформы.

Ключевые слова: Ф. Хильфердинг, Й. Старцер, Вена, середина XVIII века, хореография и музыка.

THE ACTIVITIES OF F. HILFERDING AND J. STARZER IN VIENNA IN THE MIDDLE OF THE 18TH CENTURY

*Khazieva D. Z.*¹

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

The article is devoted to the Austrian choreographer Franz Anton Christoph Hilferding (1710–1768), who stood at the origins of the ballet reform and was one of the first who began the transformation of the ballet genre. The work of this master is still rather modestly studied in the research literature (both domestic and foreign), and his figure is in the shadow of the more famous choreographers of the 18th century G. Angiolini and J. Noverre. The author, relying on scattered information and some new data, examines the activities of Hilferding in the 1750s in Vienna, analyzes the peculiarities of cooperation between the choreographer and composer J. Starzer, reveals the characteristic features of the musical and dramatic solutions of ballet performances and

determines the role of the choreographer and composer in the run-up to the ballet reforms.

Keywords: F. Hilferding, J. Starzer, Vienna of the middle of the 18th century, choreography and music.

Франц Хильфердинг — одна из ярких фигур балетного искусства первой половины XVIII века. Его бурная деятельность как танцовщика и балетмейстера связана в основном с Веной и приходится на 1730–1750-е годы. Его талант и поиски в преобразовании балетного спектакля не только суммировали опыт предшествующего периода, но и предвосхитили реформу Г. Анджолини и Ж. Новерра. Предваряя анализ творческой деятельности Хильфердинга 1740–1750-х годов, необходимо хотя бы кратко воссоздать более или менее целостную картину танцевального искусства более раннего периода.

С конца XVII века небольшие танцевальные представления, состоявшие из чередования преимущественно декоративных и виртуозных танцев, завоевывали признание на сценах Европы. Постановки отличались богатым оформлением, красивыми, порой даже экстравагантными костюмами и были тесно связаны со словом, произнесенным, пропетым или напечатанным. Однако с начала XVIII века отдельные мастера стали вносить изменения в стиль исполнения танцев, пытаясь наполнить его новой эффектностью, рельефностью, эмоциональностью, особой пластичностью, содержательностью и даже драматизмом.

Одним из первых, кто начинал преобразовывать танцевальное искусство, был английский танцовщик и постановщик Дж. Уивер (1673–1760). Владеющий поразительной техникой исполнения, он стремился связать ее с содержанием, наполнить выразительной мимикой, отказавшись от масок, продумать позы, движения. Хореографические драмы постановщика отличались единством действия, точностью в раскрытии сложного характера образа, в опоре на танец как главной формы спектакля. Его мастерство повлияло не только на развитие балета, но отчасти и на «танцевальные развлечения», вставленные между актами в драматических представлениях, например на постановки английской труппы Дж. Ричи (1691–1761). Театральный деятель и артист, основатель и руководитель «Ковент-Гардена», прославившийся трагическими постановками и веселой пантомимой, впервые задействовал в своих представлениях балетных артистов.

Дальнейшие попытки преобразования танцевального искусства продолжались на французской сцене в творчестве Ф. Прево (1680–1741), исполнительское мастерство которой отличалось изяществом, грацией, одухотворенностью и патетичностью. Она принимала участие в создании *pas d' action* — «Трагиче-

ское па» на сюжет четвертого действия «Горациев» Корнеля.

Франсуаза Прево значительно повлияла на свою ученицу — танцовщицу и балетмейстера Мари Салле (1707–1756), которая еще девочкой начала выступать сначала в ярмарочных театрах и в Опере Парижа, позже и в пантомимах Ричи в Лондоне, где сотрудничала с артистами Уивера, и, возможно, сотрудничала с самим балетмейстером. Находясь под влиянием старших артистов и постановщиков, М. Салле продолжила их поиски в своем творчестве, укрепляя связи танцевального движения и мимики, еще больше углубляя выразительность и осмысленность танца. Она предприняла попытку облегчить сценический костюм и выступать не только без маски, но и с распущенными волосами.

Все эти мастера начала XVIII века развивали балетное искусство и предъявляли новые требования к его содержательности, композиции, основой которой стали танец и пантомима, наполненные продуманными и изящными движениями и позами тела, богатой мимикой. Впервые они подчиняли технику исполнения раскрытию характера образа, а не общего характера танца. И значение этих элементов — мимики, жестов, поз — настолько возросло, что выявило необходимость обучать этому искусству не только исполнителей, но и зрителя подготовить к восприятию. Так, стали появляться пособия (например, Дж. Уивера, И. Декарта, Ш. Брюка) сначала только для актеров, а впоследствии, когда закрепились символика каждого жеста и в других видах искусства, то и для риториков, проповедников и художников.

Но все эти поиски воплощались не на больших театральных сценах (не в Опере), где ценилось только высокое виртуозное исполнение, а в маленьких театрах Франции — площадках дель арте и комической оперы, иногда даже в тавернах или в других городах Европы.

В небольших французских театрах, начиная с 1720-х годов, часто ставились балеты-пантомимы, в которых экспериментировали с композицией балетного представления, с темами и выразительностью. Именно на сцене этих театров начинали свою деятельность и достигли известности такие балетмейстеры, как А. Питро, Ж. Гессе и Ж. Новерр. В постановках итальянских трупп уделялось больше внимание именно драматическим пантомимам, в которых виртуозное исполнительское искусство подчинялось сюжетному развитию. Все эти эксперименты находили отражения не только в самих постановках, но и в изложении этих мыслей на бумаге (напр., Дж. Уивер, Л. Каюзак и др.), в полемике французских просветителей, а впоследствии в программах, письмах и эссе будущих балетмейстеров-новаторов Г. Анджолини и Ж. Новерра.

Таким образом, к середине XVIII века сформировался новый драматический танцевальный стиль, который возник из «балетного интермеццо», исполняемого между актами итальянской серьезной оперы. Но постепенно в балете проявлялись «выразительность, вкус и здравый смысл; он приобретал

независимость от вербальной коммуникации и оказался одним из наиболее эффективных средств для экспериментов, требовавшим максимальной концентрации формы и содержания» [1, р. 159]. Новый тип балетного представления приобретал всю большую популярность и начал конкурировать с оперой, к которой был привязан. Но сформировался новый танцевальный вид балетного спектакля не во Франции — ведущей танцевальной стране первой половины XVIII века, а в местах с сильными оперными традициями. Большую роль в развитии балетного искусства сыграла сначала Вена, где уже в 1750-х годах сложился интеллектуально-художественный климат, наиболее благоприятный для развития балетного искусства, потом был Штутгарт, где в 1760-х годах Н. Йомелли работал бок о бок с Ж. Новерром, другие немецкие города и Россия.

Все изменения, которые происходили в хореографическом искусстве во второй трети XVIII века, нашли отражение и в творческой биографии Хильфердинга. Он получил прекрасное балетное образование в Вене, и благодаря своим способностям в 1734 году при поддержке императорского двора был направлен для дальнейшего совершенствования в Париж. Здесь он освоил виртуозный французский стиль танца, проявил себя как талантливый исполнитель и замечательный актер¹; в то же время смог наблюдать за творческими поисками М. Салле в операх Рамо, за игрой одного из лучших актеров того времени Ф. Риккобони и за танцами и постановками Ж.-Ф. Эссе.

Однако, вернувшись в Вену, Хильфердинг был вынужден придерживаться исполнительских традиций, то есть танцевать в маске, в парике и тяжелых костюмах. Начиная с 1740-х годов, он, продолжая выступать как артист, начал ставить свои первые представления, в которые вводил элементы нового. Для этого ему приходилось много анализировать, искать, пробовать, читать и вращаться в художественных кругах Вены, расширяя свои познания. В результате своих экспериментов он отказался от грубых комических элементов в хореографии, от пустой, «акробатической» виртуозности, от масок и причудливых костюмов в серьезных постановках, но сохранил их в фантастических сценах, заменив популярные образы Арлекина, Пульчинеллы и других фигур реальными персонажами, например молотильщиков, угольщиков, венгерских цыган, тирольцев.

Сначала Хильфердинг ставил небольшие балетные номера, сцены, этюды, но постепенно его замыслы превращались в более продолжительные представления с логически связанным сюжетом, ярким красочным пластическим языком, усложненными характерами образов, которые включали в себя и наци-

¹ Хильфердинг родился в театральной семье и получил не только балетное, но и «универсальное», по словам Анджелини, театральное образование.

ональные танцы. При повторении спектакля он мог вносить изменения и тем самым не только совершенствовал свой замысел, но и учитывал способности задействованных артистов. В отличие от балетмейстеров-современников Хильфердинг не стремился теоретически обосновывать свою деятельность, свои преобразования и поиски. Он вообще отвергал значимость слова в балетном искусстве, лишь за редким исключением, когда возникала острая необходимость, обращался к программному пояснению. Деятельность балетмейстера привлекала пристальное внимание венской публики; иногда его критиковали, но чаще хвалили. В одном из писем 1755 года поэт и оперный либреттист П. Метастазιο, сравнивая оперные и балетные постановки, отмечал невероятную силу воздействия творчества Хильфердинга на публику: «Искусство певцов поражает своей виртуозностью, но значительно уступает танцовщикам, задействованным в интермеццо по эмоциональной выразительности, которая трогает сердце» [1, с. 155].

Работа Хильфердинга как танцовщика, композитора и балетмейстера вызвала большой интерес и у венского двора, и у руководителей театров В. Кауница и графа Дж. Дураццо. В 1751 году его назначали балетмейстером венских театров. До недавнего времени считалось, что из творчества этого мастера практически ничего не сохранилось: ни музыка к балетам, ни либретто (напомним, что он отвергал слово в любом его проявлении, даже в виде комментариев или программы балета). Но в последние годы стали доступны новые источники — дневники, партитуры, которые позволяют дополнить сведения о творческой деятельности Хильфердинга в 1750-е годы. Некоторые сведения можно почерпнуть из записей А. Гумпенхубера, К. Цинцендорфа [1, р. 149–158; 2, р. 152–153, 3, р. 80–89], рукописных журналов венских театров, в которых указывались репертуар каждого сезона, имена задействованных артистов и иногда партии, которые они исполняли. Известно, что партитуры балетов, поставленных Хильфердингом, хранятся в Государственном архиве города Тршбоне (Чехия) и в Национальной библиотеке Турина.

Весь этот материал требует серьезного изучения, кропотливой работы. Лишь малая часть партитур проанализирована зарубежными авторами.

С начала XVIII века в Вене действовали два театра — «Бургтеатр» и «Кертнтортеатр». Первый был придворным, и в нем шли представления на итальянском или французском языках для аристократической публики, а иногда только для императорской семьи, второй — национальным. Представления в последнем шли на немецком языке и в основном носили комический характер.

Оба театра содержали независимые друг от друга балетные труппы и состояли из первоклассных исполнителей, среди которых были итальянские и немецкие артисты. Отличались они лишь репертуаром: в «Кертнтортеатре», по словам современников, ставили «повседневные» и «живописные» балетные

постановки, а в «Бургтеатре» чаще обращались к мифологическим и пасторальным сюжетам. Но с 1740-х годов на Австрию усиливалось влияние французской культуры, вызванное политическими и культурными связями между странами. Дипломатическая и театральная переписка между Веной и Парижем, а именно канцлера В. Кауницы и интенданта придворной оперы графа Дж. Дураццо, позволила наладить взаимоотношения с французскими театрами и непосредственно с директором «Опера комик» Ш.-С. Фаваром. Вопросы, которые были затронуты в письмах, касались репертуара, а также исполнителей, которых с удовольствием приглашали к сотрудничеству.

В венских театрах постепенно менялся состав трупп. Если в первой четверти XVIII века в столице работали преимущественно итальянские и немецкие деятели культуры, то к 1750-м годам в Вену устремились музыканты, танцовщики, балетмейстеры, художники и поэты со всех уголков Европы, но особое предпочтение было отдано приезжающим из Франции. Вследствие этого в 1750–1760-е годы в труппах венских театров значительно увеличивается количество французских танцовщиков. Среди целой плеяды ярких и талантливых исполнителей современники выделяли А. Робера (танцовщик), М. Левуара (балетмейстер), Ж. Грегуара (танцовщик), Ж.-Б. Граншана (танцовщик), А. Питро (балетмейстер), М. Фавье (танцовщица), В. Сонье (или Солонье, танцовщик), Ж. Дюпре (танцовщик), М. Леклерк (танцовщица), Т. Фоглиацци и Л. Жофруа-Боден (танцовщицы, которых по мастерству и выразительности сравнивали с М. Салле и М. Камарго), Г. Анджелини (танцовщик и композитор), семейство Соломони (отец — танцовщик и помощник Хильфердинга с 1745 по 1756 год, сын — танцовщик).

Дальнейшие изменения коснулись репертуара театров. В «Бургтеатре» шли постановки, которые переносились на сцену сразу же после парижских премьер. Все они были холодно встречены венской публикой, к тому же в них приходилось вносить изменения, адаптировать их под требования зрителей (например, все оперные постановки сначала шли на французском языке, после их стали переводить на немецкий, а это вело к изменению и в музыкальном материале; в балетных номерах, заимствованных из Парижа, акцент делался только на технике исполнения, а не на раскрытие содержания). Позже появились полностью самостоятельные балетные произведения в различных жанрах, которые исполнялись сначала в Вене, а затем — во Франции. Немецкий театр внимательно изучал постановки «Бургтеатра», ставил пародии на них, а впоследствии тоже стал ставить оригинальные представления, независимые от придворного театра и французских спектаклей.

Следует отметить, что в начале 1750-х годов руководство венских театров обратилось к балетному жанру только для того, чтобы «привлечь внимание тех [зрителей], которые недостаточно хорошо понимали французский язык.

Но к середине 50-х годов отношение к балету изменилось, он постепенно стал ведущим жанром венских театров, в котором ярко проявились революционные устремления новой культурной политики Австрии» [4, р. 63].

Деятельность Хильфердинга как ведущего балетмейстера венских театров (с 1751 по 1758 год) сыграла в этом огромную роль. Он продолжил свои эксперименты с жанрами, формами, сюжетами и композицией балетных спектаклей, и в этом ему помогала творческая команда, в которую входили композитор (возможно, и сценарист) Й. Старцер, Дж. Дураццо, часто выступавший в роли вдохновителя, куратора и отчасти сценариста, иногда и художники, оформлявшие спектакли.

Опираясь на программы постановок 1752–1765 годов, можно проследить, как менялись балетные представления: за вечер могли показать два спектакля, например большой («grand») и небольшой («petit»), или несколько небольших, часто контрастных по содержанию. В них постепенно исчезла зависимость от произнесенного или пропетого слова. Они стали полноценными танцевальными постановками [1, р. 161].

В начале 1750-х годов Хильфердинг начал сотрудничать с К. Глюком², который как музыкальный руководитель венских театров проводил все оперные и балетные репетиции. В этот период балетмейстер работал с разными композиторами (И. Гольцбауэром, Ф. Аспельмайером), но более продолжительным было его сотрудничество со Й. Старцером, который работал в «Бургтеатре» с 1752 года в должности первого скрипача, а с 1754 года стал заведующим балетной частью и фактически определял репертуарную политику театра. С 1754 по 1758 год Старцер становится единственным композитором, с которым тесно работает Хильфердинг.

Таблица 1. Балетные спектакли, поставленные Ф. Хильфердингом на музыку Й. Старцера

Названия балетов (оригинальные)	Названия балетов (перевод)	Жанр / тема балета	Дата постановки	Место постановки
Psyché et l'Amour	«Психея и Амур»	мифологический	12.11.1752	«Бургтеатр»
Poliphème et Galaté	«Полифем и Галатея»	мифологический	03.1752	«Бургтеатр»
Les Américains	«Американцы»	национальный	03.1752	«Бургтеатр»
Orphée et Euridice	«Орфей и Эвридика»	мифологический	03.1752 или 06.1755	«Бургтеатр»
Les Vendangeurs	Сборщик винограда	(Métiers) ремесла	24.10.1753	«Бургтеатр»

² К. Глюк в 1752 году был назначен музыкальным директором в венских театрах. В этот период композитор больше работал в жанрах серьезной и комической оперы, жанр балета привлечет его внимание немного позднее.

Названия балетов (оригинальные)	Названия балетов (перевод)	Жанр / тема балета	Дата постановки	Место постановки
Les Jardiniers ou la Statue	«Садовники, или статуя»	ремесла	24.10.1753	«Бургтеатр»
La Vengeance de Mars	«Мечь Марса»	мифологический	04.1753	«Бургтеатр»
L`Origine de tous les êtres	«Происхождение существ»	мифологический	04.1753	«Бургтеатр»
L`Origine des temps ou les Saisons	«Происхождение времен года»	мифологический	04.1753	«Бургтеатр»
Narcise et la nimphe Echo	«Нарцисс и нимфа Эхо»	мифологический	05.1754	«Бургтеатр»
Ariane et Bacchus	«Ариадна и Бахус»	мифологический	05.1754	«Бургтеатр»
L`Espagnol ou la Serenade	«Испанский, или серенада»	национальный	26.05.1754	Лаксенбург
L`Hongrois	«Венгерский»	национальный	05.1754	«Бургтеатр»
Vertumne et Pomone	«Вертумн и Помона»	мифологический	05.1754	«Бургтеатр»
Les Moissonneurs	«Жнецы (Сборщики урожая)»	ремесла	05.1754	«Бургтеатр»
Les Bucherons	«Дровосеки»	ремесла	05.1754	«Бургтеатр»
Le Adieux des matelots	«Прощание матросов»	фантазия (d`invention – точный перевод изобретение).	05.1754	«Бургтеатр»
Le Matin	«Утро»	фантазия	29.04.1755	Лаксенбург
Le Midi	«День»	фантазия	30.04.1755	Лаксенбург
Le Soir	«Вечер»	фантазия	01.05.1755	Лаксенбург
La Nuit	«Ночь»	фантазия	04.05.1755	Лаксенбург
Atlante et Hippomène	«Атлант и Гипомена»	мифологический	06.1755	«Бургтеатр»
Les Maures vaincus	«Побежденные мавры»	национальный	06.1755	«Бургтеатр»
Le Retour des matelots	«Возвращение моряков»	фантазия	06.1755	«Бургтеатр»
La Pêche	«Рыбалка»	ремесла	06.1755	«Бургтеатр»
Les Savoiards	«Савояры»	национальный	26.04.1756	Лаксенбург
Les Chinois	«Китайцы»	национальный	02.06.1756	Лаксенбург
L`Oiseleur	«Ловля птиц»	ремесла	07.1756	«Бургтеатр»
Les Trois Sœurs rivales	«Три сестры- соперницы»	фантазия	07.1756	«Бургтеатр»
Cirsé et Ulisse	«Цирцея и Улисс»	мифологический	07.1756	«Кернертортеатр»

Названия балетов (оригинальные)	Названия балетов (перевод)	Жанр / тема балета	Дата постановки	Место постановки
L' Enlèvement de Proserpine	«Похищение Прозерпины»	мифологический	07.1756	«Бургтеатр»
Le Campagnard berné	«Одураченный селянин»	фантазия	07.1756	«Бургтеатр»
La Guirlande enchantée	«Зачарованная гирлянда»	фантазия	11.12.1757	«Бургтеатр»
La Force du sang	«Сила крови»	фантазия	24.08.1757	«Бургтеатр»
La Ruse d' amour	«Хитрость любви»	фантазия	22.09.1757	«Бургтеатр»
Le Triomphe des bergers, ou le Serpent	«Триумф пастухов, или Змея»	фантазия	08.1757?	«Бургтеатр»?

Рассмотрим некоторые общие тенденции, которые проявились в балетах 1750-х годов. К сожалению, хореография не сохранилась, но балетные партитуры позволяют проследить поиски новых выразительных возможностей в композиции спектакля и музыкальной драматургии.

В некоторых партитурах сохранились пометки балетмейстера, которые отражают, как менялся музыкальный, а значит, и хореографический материал: порядок следования номеров или вообще переносили некоторые номера в другие по замыслу и содержанию представления. Все зависело от окончательного сценария.

Балетные представления обычно были не очень развернутыми, но именно в 1750-е годы появляются большие спектакли, которые длились от 20 до 30 минут. В отдельных случаях, обычно после премьеры, вызывавшей большой интерес у публики, венские и французские балетмейстеры расширяли материал.

Балетные партитуры Старцера состоят из 10–25 номеров, последний из которых иногда называли «финалом». Композиция, основанная на чередовании танцев с пантомимой, выстраивалась в единое сквозное целое с помощью мотивов, тональных связей, динамического и фактурного контраста. Во многих балетах хореография отталкивалась от музыкального материала. Хильфердинг и Старцер работали в тесном сотрудничестве, обсуждая сцены и выбирая наиболее удачное хореографическое и музыкальное решение.

Балетный спектакль открывался чаще всего увертюрой, называемой симфонией, в которой раскрывался характер будущего представления. Но иногда в нем могла отсутствовать симфония, что указывало на исполнение танцевального спектакля в антрактах оперы. Опера и балет были близки по сюжету и тематическому материалу.

Большую роль в композиции приобретал кордебалет, названный в партитуре как «концерт». Иногда он имел определенное место в представлении: после

симфонии или через несколько номеров после нее. Массовые сцены призваны были оттенить или подчеркнуть выразительность сольного танца. Выход кордебалета мог быть заявлен как отдельный танец, оттеняющий выход соло или дуэта, а иногда как сюита танцев, что вносило разнообразие в построение как отдельной сцены, так и общей композиции балетного спектакля.

В балетных партитурах Старцер опирался на танцы разного характера, но при этом чаще в названии номера он указывал лишь темп исполнения, а не название конкретного танца, за исключением, может быть, наиболее популярных, таких как менуэт, марш, гавот, иногда контрданс и финал.

Современники отмечали, что Старцер легко и быстро сочинял музыку для многих балетов. Он тщательно продумывал музыкальный материал будущего спектакля и стремился к тому, чтобы созданное соответствовало новому типу танца и играло определяющую роль в хореографии спектакля. Но если работа композитора была ограничена во времени, то он мог заимствовать номера других композиторов, при этом чаще всего обращался к произведениям Ж.-Ф. Рамо [1, с. 147].

Старцер одним из первых композиторов в XVIII веке стал продумывать тональный план спектакля. Обычно в его партитурах начало и финал балетного представления шли в одной тональности, а середина, в которой нарастало напряжение или происходили драматические события, звучала в другой тональности. Это было характерно для большинства партитур. Но были постановки, которые основывались на чередовании танцев, то есть на сюитах, и в них представлено другое тональное решение, как, например, в балете «Сезоны»: Зима (G/g), Весна (D/d), Лето (E/e) и Осень (снова G/g).

Хильфердинг и Старцер иногда отказывались от традиционного для XVIII века счастливого финала. И если это было логично по сюжетному развитию в трагических или мифологических балетах, то произведение могло завершиться в миноре.

Большую роль приобрела у Старцера инструментовка. Типичным для театральных постановок и танцевальных вечеров начала XVIII века было использование оркестра, который состоял из струнных, разделенных на группы скрипок, виолончелей, и духовых: флейт, гобоев, фаготов, иногда шалюмо³.

В самых первых своих балетах композитор тоже придерживался этих традиций, однако вскоре он начал экспериментировать. Он ввел новые тембры — альты, валторны — расширил использование шалюмо и др. В каждом балете Старцер старался находить свои выразительные средства, исходя из драматургии спектакля, например, в некоторых номерах балета «Психея и Амур» он использовал альты, которые иногда разделял на две группы и даже поручал

³ Шалюмо — музыкальный инструмент, предшественник кларнета, который часто вводили в оркестр на танцевальных вечерах.

им ведущую мелодическую линию. Время от времени он использовал флейты и шалюмо. В балете «Цирцея и Улисс» он расширил духовую группу: ввел валторны, флейты, английский рожок, шалюмо (последний изображал пение сирен). В таких балетах как «Зачарованная гирлянда», «Прощание матросов» и «В марсельском порту» он расширил ударную группу: ввел барабан, тарелки, кастаньеты, которые были оправданы не только сюжетом, но и новаторским музыкальным решением сцен.

Таким образом, Старцер значительно расширил состав оркестра, связал тембры не только с характеристикой персонажа, но и обрисовкой событий; тщательно продумал штрихи исполнения, мелодический рисунок, усилил красочность звучания и проявил себя как тонкий мастер оркестровки.



Илл. Сцена из балета Ф. Хильфердинга «Великодушный турок». Б. Беллотто

Гравюра Б. Беллотто, изображающая сцену из балета Хильфердинга «Великодушный турок», дает представление о новаторстве его хореографии: выразительные позы, жесты и композиция сцены (см.: 5, с. 285). Художник настолько подробно изобразил оркестровую яму, что можно рассмотреть, помимо музыкантов, играющих на струнных, валторнах, тарелках, турецком барабане, еще и К. Глюка, сидящего за клавесином.

Так как многие партитуры недоступны, мы вынужденно опираемся на отдельные фрагменты, представленные в зарубежных исследованиях, а также найденные нами в рецензиях, письмах и дневниках современников. В своих балетах Старцер был чрезвычайно внимателен и к фактуре изложения материала — унисонного или гомофонно-гармонического; использовал различные возможности динамического, ритмического контраста, техники изложения, отдавая явное предпочтение имитационной. Ярким был и гармонический язык его произведений: он часто использовал повышенную IV ступень, диссонирующие созвучия, модуляции в доминантовую сферу. Нередко Старцер обращался к подлинным народным мелодиям, широко использовал не только вариационную форму и рондо, но и сонатную. Все эти средства приобретали еще большее значение в моменты кульминаций и напряженного развития. Многие его приемы повлияли не только на современников, например, на Глюка, но и оказали в целом значительное влияние на развитие инструментальной музыки XVIII века.

Все эти средства в каждом балете приобретали индивидуальные решение и зависели от замысла всего спектакля. В качестве примера приведем схемы трех наиболее известных балетов Хильфердинга и Старцера. В таблицах отмечаются особенности общей композиции, тонального и тембрового решения.

Таблица 2. Особенности музыкального строения балетов. Балет «Психея и Амур», 1752

Номера	Тональность	Метр	Такты	Инструменты
Sinfonia/Presto	F	C	41	Vn. 1-2, B. c.
1.	F	2/4	12	Vn. 1-2, B. c.
2.	C	2/4	10	Vn. 1-2, B. c.
3.	F	2/4	12	Vn. 1-2, B. c.
4. Andante	F	2/4	26	Vn. 1-2, Va., B. c.
5. Adagio	F	3/4	40	Vn. 1-2, Va. 1-2, B.c., Fl. 1-2, Chal.
6. Allegro moderato/ Allegro molto/ Adagio	d-V/F F-d V/F	2/4 3/4 3/4	40 42 2	Vn. 1-2, B. c. Plus Fl. 1-2., Chal. Minus Chal.
7.	f	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
8. Allegro molto	F	2/4	32	Vn. 1-2, B. c., Fl. 1-2
9. Menuetto	C	3/4	18	Vn. 1-2, B. c., Fl.
10. Minore	c	3/4	16	Vn. 1-2, Va. 1-2, B. c.
11.	c	3/4	16	Vn. 1-2, B. c.
12. Sig Mioni	F	2/4	24	Vn. 1-2, B. c., Fl.
13.	F	2/4	16	Vn. 1-2, B. c., Fl. 1-2
14. =12 Da Capo	F	2/4	24	

Таблица 3. Балет «Пигмалион», 1758

Номера	Тональность	Метр	Такты	Инструменты
Sinfonia/Allegro ma non troppo	D	C	55	В партитуре 1829 года присутствуют только партии первых скрипок. musiksammlung, ÖNB
1.	D	2/4	20	Vn. 1-2, B. c.
2.	D	2/4	12	Vn. 1-2, Va., B. c.
3.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
4. Adagio	G-V/G	3/4	18	Vn. 1-2, Va., B. c.
5. Un poco Allegro	G-D	2/4	18	Vn. 1-2, Va., B. c.
6. Adagio	G/g-V/g	3/4	44	Vn. 1-2, Va, B. c.
7.	G	3/8	32	Vn. 1-2, Va. 1-2, B. c.
8. Adagio	D	3/4	16	Vn. 1-2, Va, B. c., Ob.
9. Allegro	G	2/4	36	Vn. 1-2, Va, B. c.,
10.	G	2/4	16	Vn. 1-2, Va, B. c.
11.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
12.	A	2/4	12	Vn. 1-2, Va, B. c.,
13.	D	6/8	24	Vn. 1-2, B. c.
MMineur	d/D	6/8	32	Vn. 1-2, B. c.
1. Finale	D	2/4	36	Vn. 1-2, Va, B. c.
2.	G	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
3.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.

Таблица 4. Балет «Великодушный турок», 1758

Номера	Тональность	Метр	Такты	Инструменты
Sinfonia	D-V/D	2/4	66	Vn. 1-2, Va., B. c., Hn. 1-2
1. Allegro	D	2/4	24	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
2.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
3.	b	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
4.	D	2/4	32	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
5.	A	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
6.	D	2/4	16	Vn. 1-2, Va., B. c.
7.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
8. Mons: Louis [Mécour]	d/D	2/4	38	Vn. 1-2, B. c.
9. Allegro	G	2/4	28	Vn. 1-2, Va., B. c.
10.	g-B	2/4	12	Vn. 1-2, Va., B. c.
11.	G	3/4	24	Vn. 1-2, Va., B. c.
12.	D	2/4	60	Vn. 1-2, Va., Vc., Ob., Hn. 1-2

Номера	Тональность	Метр	Такты	Инструменты
13.	D	2/4	20	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2, cymb., Turk. drum
14.	d	2/4	20	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
15. Angiolini/Andante	D	2/4	18	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2,
16. Finale	D	2/4	20	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2, cymb., Turk. drum

Принятые сокращения:

Vn. — скрипки

Va. — альты

Vc. — виолончели

Fl. — флейты

Ob. — гобои

Hn. — валторны

B. c. — бассо континуо (клавесин)

Cymb. — тарелки

Turk. Drum. — турецкий барабан

Таким образом, Хильфердинг с 1740-х по 1750-е годы в своей творческой деятельности смог не только опереться на традиции балетного искусства, но и на новые эффектные средства, найденные Дж. Уивером, Ф. Прево и М. Салле. Досконально освоив их, он не только дополнил, но и значительно расширил эти возможности и приемы. Небольшие танцевальные сцены и интермедии Хильфердинг постепенно превратил в полноценные спектакли с ясным сюжетом, в основе которых лежали мифологические, аллегорические, исторические, комические или реальные современные, а иногда и драматические источники.

Хильфердинг опирался не только на достижения балетных мастеров — предшественников, но и на опыт серьезной и комической оперы. Это нашло отражение и в тематике его постановок (попытка работать с историко-героическими сюжетами и переход к традиционной сказочно-мифологической тематике балетного жанра), и в создании возвышенных, одухотворенных образов с глубокими чувствами и сильными характерами. Углубление эмоциональности в раскрытии характера способствовало тому, что Хильфердинг создал свой собственный новый тип балетного спектакля — лирическую поэму.

Балетмейстер завершил процесс преобразования хореографического языка: отказался от совершенной, но лишенной художественной наполненности техники исполнения, стремился к красочности, эмоциональности, отточенности в движениях, позах и мимике. Танец и пантомиму он трактовал как основные формы балетного спектакля, широко применял национальные танцы для усиления красочности и оригинальности постановок.

На обновление хореографического языка повлияло и то, что Хильфердинг сближает пантомиму и танец с оперными формами. Так, пантомима перекликается с речитативом, а танец становится близким к сольным или ансамблевым оперным номерам, например арии, дуэту и другим формам. В балетном адажио и аллегро он осознанно усиливал плавность, выразительность и экспрессивность, что было заимствовано из оперного искусства бельканто. Большое внимание он уделял музыкальному решению, тесно сотрудничая с композиторами в создании хореографии сцен, картин и всего спектакля.

Все это способствовало тому, что постановки Хильфердинга получили широкое признание и за пределами Вены. Его балеты ставились в Париже, в разных городах Австрии, Германии и Италии, особенно были популярны в Милане⁴.

В самой Вене до 1758 года существовало понятие «стиль Хильфердинга», основными чертами которого были возвышенность и строгость сюжетов, хореографии и исполнительского мастерства балетных трупп «Бургтеатра» и «Кернтортеатра» [6, р. 113].

После отъезда Хильфердинга в Россию в 1758 году этот стиль начал исчезать, а с 1760-х годов начинается новая глава в развитии балетного театра Вены, связанная уже с именами Глюка и Анджолини. Этот новый творческий союз не только подхватил многие идеи, приемы и решения, но и завершил балетную реформу, которую начал Хильфердинг, и превратил балет в самостоятельный жанр музыкального театра.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Brown B.* Gluck and the French theatre in Vienna. Oxford University Press, 1991. 489 s.
2. *Dahms S.* Vienna as a Center of ballet reform in the late Eighteenth century // Rudolph R. L., Cherlin M., Filipowicz H. The Great Tradition and Its Legacy: The evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe. Berghahn books, 2004. P. 152–160.
3. *Zinzendorf K.* Aus den Jugendentagebüchern: 1747, 1752 bis 1763 / Ed. by Breunlich M., Mader M. Vienna: Böhlau, 1997. 239 s. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.books.google.ru> (дата обращения: 15.07. 2020).
4. *Warrick R. H., Brown B. A.* The Grotesque Dancer on the Eighteenth-century Stage. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2005. 383 p.
5. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: ot istokov do serediny XVIII veka. SPb.: Lan'; PLANETA MUZYKI, 2008. 320 s.
6. *Winter M. H.* Pre-Romantic ballet. London: Pitman, 1975. 306 p.

⁴ Этому способствовала театральная традиция обмена артистами между театрами Вены и итальянскими городами.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хазиева Д. З. — доцент; uchsecr14@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khazieva D. Z. — Ass. Prof.; uchsecr14@mail.ru