

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 782.91+78.085.5

АВГУСТ БУРНОНВИЛЬ В КРУГУ КОМПОЗИТОРОВ

*Безуглая Г. А.*¹

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

Статья освещает вопросы сотрудничества датского хореографа Августа Бурнонвиля (1805–1879) с композиторами, авторами музыки его балетов: Й. Ф. Фрелихом, Г. С. фон Левенскольдом, Й. П. Э. Хартманом, Э. Хельстедом, Х. С. Паулли, Н. Гаде, Г. Х. Лумбю, К. К. Мёллером. Обладание музыкальными способностями, подкрепленными обширным музыкальным опытом и знаниями, обусловило возможность взаимопонимания и плодотворной совместной работы балетмейстера с музыкантами.

В совместной работе с композиторами Бурнонвиль широко использовал приобретенные им в годы учебы музыкально-исполнительские (игра на скрипке, вокал) и импровизаторские возможности для точного и детального показа, разъяснения своих замыслов, касающихся музыки. Балетмейстер также активно применял профессиональные музыкально-редакторские навыки, осуществляя самостоятельный подбор музыки для применения в сборных композициях, а также для включения в авторские композиторские партитуры. Бурнонвиль практиковал и особый «бригадный метод», привлекая к работе над партитурой нескольких композиторов одновременно. Ясно представляя общий конструктивный замысел балета, хореограф координировал слаженную работу музыкантов, добиваясь композиционной цельности, интонационного и стилистического единства музыкального ряда.

За свою долгую творческую карьеру Бурнонвиль осуществил более шестидесяти успешных постановок на музыку целой плеяды композиторов — мастеров Золотого века датской культуры. Работая с создателями музыки на условиях равноправного художественного партнерства, Бурнонвиль постепенно изменил тем самым установления театральной

балетной традиции и способствовал формированию первоклассной национальной композиторской школы.

Ключевые слова: музыка балета, композиторское творчество, А. Бурнонвиль, Й. Ф. Фрелих; Г. С. фон Левенскольд, Й. П. Э. Хартман, Э. М. Хельстед, Х. С. Паулли, Н. Гаде, Г. Х. Лумбю.

AUGUST BOURNONVILLE IN THE RANGE OF COMPOSERS

*Bezuglaia G. A.*¹

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

The article highlights the collaboration of the Danish choreographer August Bournonville (1805–1879) with the composers who wrote the music for his ballets: J. F. Froelich, H. S. von Levenskold, J. P. E. Hartmann, E. M. Helsted, H. S. Paulli, N. Gade, H. S. Lumby, K. K. Möller. Possession of musical abilities, supported by extensive musical experience and knowledge, led to the possibility of mutual understanding and fruitful collaboration between the choreographer and the musicians.

In joint work with composers, Bournonville made extensive use of the musical performance (violin, vocal) and improvisational capabilities acquired during his studies for an accurate and detailed demonstration and explanation of his ideas regarding music. The choreographer also actively used professional musical and editorial skills, carrying out independent selection of music for use in composite compositions, as well as inclusion in the author's composer scores. Bournonville also practiced a special "team method" involving several composers at the same time to work on the score. Clearly presenting the general constructive idea of the ballet, the choreographer coordinated the well-coordinated work of the musicians, achieving compositional integrity, intonational and stylistic unity of the musical series.

During his long creative career, Bournonville has performed more than sixty successful productions to the music of a whole galaxy of composers - masters of the Golden Age of Danish culture. Working with the creators of music on the terms of an equal artistic partnership, Bournonville thus gradually changed the establishment of the theatrical ballet tradition and contributed to the formation of a first-class national school of composers.

Keywords: ballet music, composer's work, A. Bournonville; J. F. Frøhlich, H. S. von Løvenskioldm, J. P. E. Hartman, E. M. Helsted, H. S. Paulli, N. Gade, H. C. Lumbyu.

«Если вы спросите датских танцовщиков, что является самым характерным для стиля Бурнонвиля, они могут упомянуть об особенности использования пространства, но гораздо чаще они отвечают, что это проявление музыкальности, это способ фразировки/произнесения музыки» [1, р. 34].

Одним из самых заметных свойств хореографии выдающегося датского балетмейстера Августа Бурнонвиля (1805–1879) является ее органичная музыкальность. И это неудивительно, поскольку сам балетмейстер обладал талантом и знаниями музыканта и посвятил музыке многие сотни или даже тысячи часов увлеченных занятий (см. об этом: [2]).

Любовь к музыке освещала творчество Бурнонвиля на протяжении всей профессиональной карьеры. Его ранний музыкальный опыт включал в себя обучение вокалу и игре на скрипке. Владение скрипкой пригодилось в дальнейшем в работе балетмейстера и педагога, а детский певческий опыт участия в музыкальных спектаклях обернулся пылким и неослабевающим на протяжении всей жизни интересом к музыкальному театру, опере, вокальному исполнительству.

Обретение разностороннего музыкального опыта и обилия музыкальных впечатлений, полученных благодаря интересу к различным сферам музыки, обогатило процесс профессионального становления и творческой реализации Бурнонвиля-хореографа. И конечно, редкое сочетание музыкальной одаренности и компетентности, воплощением которой был датский мастер, принесло плоды в творческой работе с композиторами.

Годы подготовки. В балетмейстерской практике первой трети XIX столетия музыке, сопровождающей сценическое действие балетов-пантомим, уделялось особое внимание и владение музыкальной стороной спектакля высоко ценилось в профессиональном сообществе хореографов. Многие балетмейстеры-постановщики, продумывая замысел, либретто и хореографию будущего спектакля, нередко и сами подбирали подходящие музыкальные произведения, составляя сборную партитуру¹, а в совместной работе с композиторами над музыкальной стороной спектакля они подчас полностью контролировали процесс сочинения музыки, добиваясь максимально выразительных эффектов при озвучании жеста и пантомимы, пластики и образности танца. Так, например,

¹ «Эта техника пастиччо (нанизывание отдельных кусков из разнообразных источников множества композиторов) была общепринятой практикой для театральной танцевальной музыки середины восемнадцатого века и продолжала оставаться вполне действенной и в веке девятнадцатом» [3, р. 253].

одним из популярных драматургических приемов этой эпохи было особое использование музыкальных цитат: включение в текст композиторской партитуры балета фрагментов вокальной музыки, «объясняющих» смысл пантомим и подкрепляющих восприятие драматического действия (см. об этом: [4]).

Выдающийся французский балетмейстер Пьер Гардель — один из наставников юного Августа в годы его учебы и стажировки в Парижской опере (1824–1830), обладавший успешным опытом в сфере музыкальной работы, направлял интересы Бурнонвиля в этой области. В пору своего парижского обучения Август активно обогащал музыкальный опыт, овладевая музыкальным репертуаром. Он с большим интересом знакомился с произведениями различных композиторов, слушая их в концертах, на спектаклях или самостоятельно исполняя на скрипке, а также копируя ноты балетного репертуара. В воспоминаниях, опубликованных через несколько десятилетий [5], Бурнонвиль писал о том, что особое его восхищение вызывала музыка опер Дж. Россини, Д. Обера, Дж. Мейербера, а также и популярные салонные скрипичные пьесы.

Сотрудничество с аранжировщиками-композиторами. По возвращению на родину, получив полномочия ведущего танцовщика и балетмейстера Королевского театра Копенгагена, Бурнонвиль стал активно применять полученный опыт и знания в постановочной работе. Партитуры балетов-дивертисментов он нередко полностью составлял сам². В других случаях хореограф обращался к композиторам-аранжировщикам и поручал им оркестровку отобранных произведений³.

В монографии А. Фридеричиа [6], посвященной творчеству датского мастера, в числе ближайших музыкальных сотрудников первых лет его балетмейстерской карьеры упоминаются Ф. Л. Кек и Л. Цинк. Совместно Филиппом Людвигом Кеком, гобоистом, аранжировщиком и композитором, была осуществлена работа над партитурой первой самостоятельной постановки Бурнонвиля — «пантомимической идиллии» «Солдат и крестьянин» (1829)⁴, а также балетов «Свадьба победителя» (1831) и «Фауст» (1832)⁵. Хормейстер и композитор Людвиг Цинк — один из первых учителей Бурнонвиля, давший ему начальные знания в области вокала и теории музыки, создал партитуру

² «Бурнонвиль [к 1836 г.] обладал большим опытом работы с поэтическими драматургическими произведениями на оригинальную музыку, которую аранжировал он сам» [6, с. 136].

³ «Аранжировку, выразительные мелодии и национальные темы я сам определяю в соответствии с потребностями балета», — отмечал балетмейстер [5].

⁴ «...с музыкой Кека и несколькими номерами Карафы, Лефевра и Романи...» [5].

⁵ Музыка с музыкальными номерами Шнейцхоффера, Карлини, Сора, Спонтини, Вебера и Россини была частично написана Кеком [5].

для одноактной постановки «Ветеран, или Гостеприимный дом» (1833), а также оркестровал подготовленные в совместной работе музыкальные композиции балетов «Дон Кихот на свадьбе Камачо» (1836) и «Остров фантазий» (1838).

К. Н. Шаль. К музыкантам, повлиявшим на формирование навыков музыкальной работы Бурнонвиля, следует причислить Клауса Шаля (несмотря на то, что хореограф не поставил ни одного собственного балета на музыку этого композитора)⁶.

Сын учителя танцев и скрипача, Клаус Нильсен Шаль (1757–1835) за годы своей театральной и музыкальной карьеры прошел путь от статиста и скрипача оркестра до главного капельмейстера Датской Королевской оперы. Именно ему было суждено стать самым плодовитым и исполняемым композитором датских балетов последней трети XVIII века. Творческое наследие этого музыканта оставило заметный след в музыкальных впечатлениях юного Бурнонвиля (поскольку в его детстве практически весь репертуар Королевского театра Копенгагена составляли балеты Винченцо Галеотти, и танцевались они на музыку Клауса Шаля). «Его мелодии все еще звучат в моих ушах и ведут меня к детству, к первым шагам на поприще искусства» [5], — отмечал балетмейстер. Бурнонвиль очень любил и самого Шаля, и его мелодичные произведения, проникнутые духом моцартовского классицизма⁷: «В темах как веселых, так и богатых чувствами, он представил много прекрасного и уникального как в ритме, так и в мелодии» [5].

Хореограф причислял себя к ученикам Шаля⁸ и, стремясь оставить в памяти потомков портрет этого своеобразного художника, написал о нем краткие воспоминания. В годы зрелости, обсуждая музыкальные замыслы новых балетов с композиторами, Бурнонвиль любил наигрывать им мелодии Шаля, «дабы вдохновить» [6, с. 41].

Й. Ф. Фрёлх. Вынашивая замыслы сложных в драматическом отношении спектаклей, Бурнонвиль ощущал потребность в более полноценном и глубоком взаимодействии с композитором. Подобно другим последователям идей Ж. Ж. Новерра, развивавшим традицию «*ballet d'action*», хореограф нуждался не только в сотруди́нике-аранжировщике, но и в привлечении талантливого композитора для совместного погружения в процесс детальной музыкальной

⁶ Лишь однажды Бурнонвиль возобновлял балет «Ромео и Джульетта» (1833) на музыку Шаля — постановку своего предшественника на посту главного балетмейстера Датской оперы Винченцо Галеотти.

⁷ «Преклонение, которое Шаль питал к гению Моцарта, постоянно обновлялось и укреплялось воспоминанием о том, что он видел несравненного мастера и беседовал с ним» [5].

⁸ «Я сам наслаждался обучением у него в течение нескольких лет», — писал балетмейстер [5].

работы над каждой сценой, каждым поворотом сюжета. Начинающему балетмейстеру требовалась музыка, которая, следуя его замыслу, гибко и выразительно сопровождала бы развертывание драматических и танцевальных сцен, наполняя их экспрессией и пластической характеристичностью. И подобный род сотрудничества начал складываться у Бурнонвиля с молодым и талантливым музыкантом Йоханнесом Фредериком Фрелихом (1806–1860).

Композитор, скрипач и мультиинструменталист Йоханнес Фрелих в тридцатилетнем возрасте сменил К. Шаля на посту ведущего капельмейстера Датской оперы и выдвинулся как талантливый композитор. Он написал симфонию (*Es-dur*, op. 33), обеспечившую ему достойное место в истории датской музыки в качестве «одной из самых благородных фигур зарождающегося датского романтизма» [7]. С Бурнонвилем Фрелих познакомился в Париже во время своей учебной поездки в Европу в 1829–1831 годах, а по возвращении в Копенгаген начал сотрудничать с ним. Однако сочинение балетов поначалу тяготило⁹ Фрелиха: «Потом мне понадобилась его помощь, — вспоминал балетмейстер, — и я попросил его совместно поработать над балетами “Нина” и “Тиролецы”¹⁰. Отчасти из-за своего темперамента, а отчасти под влиянием предубеждений других, он мало симпатизировал этому виду искусства; поэтому взялся за эту работу полусуто, как бы для того, чтобы доказать, как далеко может зайти нелепость балетмейстера в музыкальном отношении. Но вскоре он обнаружил, что моя концепция сущности балета предлагает широкое поле для раскрытия тем, соответствующих его особому стилю. Поэтому публика с радостным удивлением восприняла богатство мелодии и полноту инструментовки, которые свидетельствовали о том, что здесь он обнаружил свою подлинную природу» [5].

Состояние здоровья композитора не позволило сотрудничеству стать постоянным и продолжительным. Тем не менее на протяжении десяти лет в совместной работе были осуществлены балеты «Вольдемар» (1835), «Фестиваль в Альбано»¹¹ (1839) (о музыке которых балетмейстер отзывался с большим пиететом¹²), а также спектакли «Детство Эрика Менведса» (1843) и «Рафаэль» (1845).

⁹ «В Париже он познакомился с Бурнонвилем и по просьбе последнего, для его новой работы в театре написал музыку к двум балетам, «Нина» и «Тиролецы», сначала только для того, чтобы оказать другу любезность, хотя он со своим утонченным вкусом не чувствовал симпатии к этому Искусству; но в 1835 году он создал свое главное произведение, музыку к «Вольдемару», вызвавшую большой и заслуженный успех своей мелодичностью и свежестью» [8, с. 478].

¹⁰ «Тиролецы» (1835) — музыка Фрелиха и Россини [5].

¹¹ Музыка балетов «Тиролецы» (избранные отрывки), «Вольдемар», «Фестиваль в Альбано» была опубликована в виде авторских клавирных переложений.

¹² «Это были, пожалуй, самые прекрасные его работы, в которых чувствовалась свежесть и изящество», — отмечал Бурнонвиль [5].

Музыку балетов Фрѐлиха отличает романтическая порывистость и эмоциональная наполненность. Структура его партитур неоднородна: в соответствии с развертыванием сюжетов здесь соседствуют пантомимические сцены действенного характера; музыка — изобразительная, создающая образы природы или движение процессов; речитативы, отображающие пластические диалоги персонажей; танцевальные номера.

В некоторых случаях Фрѐлих выполнял для Бурнонвиля и работу аранжировщика, занимаясь оркестровкой уже подобранной музыки (например, для дивертисмента «Предложение Герты», 1838)¹³. В оригинальных партитурах Фрѐлих тоже иногда использовал цитаты, предложенные Бурнонвилем. Так, например, в музыкальный текст «Рафаэля» по настоянию балетмейстера была включена тема популярной пьесы бельгийского скрипача и композитора Франсуа Прюма «Меланходия»¹⁴.

Выработанные в сотрудничестве с Фрѐлихом приемы музыкальной работы Бурнонвиль применял и позднее. Основывались они на дружеском партнерстве и тесном взаимодействии как при первоначальном совместном обсуждении либретто спектакля, так и в процессе дальнейшей работы над каждым элементом постановки. Обладая природной музыкальностью, хореограф не только ясно представлял образ необходимой ему музыки и стремился передать его музыканту, но также был способен осуществить эту «передачу» максимально полноценно и экспрессивно. Балетмейстер не только объяснял и показывал детали своего замысла композитору, но также напевал и/или наигрывал на скрипке подходящие по характеру и ритму мелодии, довольно часто импровизировал их сам. Позднее Бурнонвиль описал этот процесс так: «Я обращаюсь к композитору, который получает отдельный набросок для каждой сцены, соответствующей музыкальному номеру; затем он приходит к соглашению со мной относительно ритма и характера. Обычно с помощью [показа] жестов и па мне удается дать ему приблизительное представление о том, что должно быть сочинено. Я импровизирую для него мелодию; иногда эта мелодия содержит полезную тему, которую можно поправить, оформить и развивать» [5].

Таковы были особенности участия Бурнонвиля в работе над музыкой многих его балетов. И именно так он работал с Левенскольдом над партитурой «Сильфиды».

¹³ Бурнонвиль: «...Музыка по произведениям нескольких композиторов в обработке Фрѐлиха» [5].

¹⁴ «Его *Rondo mélodieux*, Военные вариации, Героический Концертино и, прежде всего, его навязчивая “Меланхолия” сопровождали меня в моем путешествии и утешали меня в моем одиночестве. <> Я просидел далеко за вечер со своей скрипкой, импровизируя на ту самую тему, которую я позже использовал в “Рафаэле”», — вспоминал балетмейстер [5].

Г. С. фон Левенскольд. «Ему был всего 21 год, когда его звездный час в качестве композитора пробил: первое исполнение одного образцового произведения сохранило его имя в истории датского театра — балет Бурнонвиля «Сильфида» (1836)» [9]. Как известно, вдохновившись постановкой тальониевской «Сильфиды», премьера которой состоялась в Парижской опере в 1832 году, Бурнонвиль обратился к молодому музыканту с предложением осуществить работу над балетом с тем же сюжетом. Герман Северин фон Левенскольд (1815–1870), ученик Ф. Кулау, Й. П. Э. Хартмана, Ф. Вексшалля и И. Зейфрида, обладал на момент сочинения «Сильфиды» очень скромным композиторским опытом и всецело полагался на патронаж Бурнонвиля. Оба художника работали «с удовольствием и доброй волей, без духа рутины, исключительно во благо ожидаемого результата» [9]. Атмосфера взаимопонимания и взаимного уважения позволила молодому музыканту, побуждаемому вдохновенным энтузиазмом балетмейстера, создать свое самое оригинальное и яркое сочинение.

Многие свидетельства подтверждают, что балетмейстер, работая с Левенскольдом, пел и наигрывал на скрипке различные мелодии¹⁵. В поисках вдохновения Бурнонвиль опирался отнюдь не только на интонационный и ритмический материал оригинального балета Шнейцхоффера (в той мере, в какой он мог его запомнить, присутствуя на спектаклях в Париже). В качестве источников, образцов-моделей Бурнонвиль обращался к произведениям композиторов, знакомых ему по театральному репертуару Парижской оперы 1820–1830-х годов: Дж. Россини («Осада Коринфа» (1826), «Моисей» (1827), «Вильгельм Телль» (1829), Д. Ф. Э. Обера («Немая из Портичи» (1828), «Чужестранка» (1830), Дж. Мейербера («Роберт-дьявол» (1831)). К перечисленным авторам многие исследователи добавляют имя К. М. Вебера: «...чье влияние на “бурнонвильский тон” бросается в глаза, независимо от того, какое композиторское имя значится на титуле партитуры» [6, с. 139]. Шотландская народная мелодия «*Auld lang Syne*» была включена в партитуру балета по собственной инициативе композитора.

При том, что музыкальные интересы Левенскольда отнюдь не ограничивались балетом, композитор работал с воодушевлением: «Он чувствовал себя очень увлеченным и вдохновенным отношениями между музыкой и танцем» [9]. В свою очередь Бурнонвиль высоко оценил работу молодого автора, сочинившего «мелодичную и блестящую музыку, которая очень помогла в воплощении танца и пантомимы» [5].

¹⁵ «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» [6, с. 139], — отмечал А. Фридеричиа.

Впоследствии Бурнонвиль привлекал Левенскольда к сотрудничеству еще дважды, и композитор создал музыку к балетам «Сара» (1839) и «Новая Пенелопа, или Афинский весенний фестиваль» (1847). Однако эти работы не достигли ни уровня, ни успеха «Сильфиды».

В мемуарах, публиковавшихся в зрелые годы, балетмейстер довольно подробно рассказал об ушедших мастерах Шале и Фрёлехе, желая сохранить о них память. Но о тех музыкантах, с кем он продолжал работать плодотворно и долговременно (о Й. П. Э. Хартмане, Э. Хельстеде и Х. Паулли), он упоминал лишь изредка, но всегда с большой симпатией. Три этих имени впервые появляются в списке авторов музыки балетов Бурнонвиля в 1838 году и далее регулярно упоминаются на протяжении более чем тридцати пяти лет [10]. Бурнонвиль с огромным пиететом относился к этим «первым музыкантам» Дании и, по свидетельству его дочери, «был благодарен за счастье сотрудничать» с ними [11, с. 49].

Й. П. Э. Хартман. Один из самых почитаемых датских композиторов XIX столетия, Йоханн Петер Эмилиус Хартман (1805–1900), представитель «скандинавского романтизма», автор двух симфоний и ряда произведений для музыкального театра, был также музыкальным деятелем, чья роль в культурной жизни Дании была весьма значительна. Хартман основал Музыкальное общество Копенгагена (*Musikforeningen*) и возглавлял его на протяжении всей своей творческой карьеры, а совместно с Н. Гаде руководил Королевской музыкальной академией (*Københavns Musikkonservatorium*).

Театр занимал центральное место в творчестве композитора: он сочинил три оперы, а также музыку ко многим драматическим произведениям, осуществленным на датской сцене. Для Бурнонвиля Хартман создал балеты «Валькирия» (1860/61), «Песнь о Триме» (1867/68), «Аркона» (1873–1875). Партитуры еще двух балетов («Остров фантазий» (1838, первый акт), «Народное предание» (1853–1854, совместно с Н. Гаде)) были написаны композитором в соавторстве.

Ровесник Бурнонвиля, Хартман был близок ему по духу и творческим устремлениям. Совместное увлечение скандинавской мифологией объединяло композитора и хореографа в работе над спектаклем «Валькирия», основанным на древней скандинавской саге. Хартман воплотил здесь сумрачные образы Валгаллы в эпическом звучании Сцены битвы на Бровалла-Хеде, Танца валькирий, Марша в Валгалле. Балет «Песня о Триме» продолжил линию «скандинавских» произведений в сотворчестве хореографа и композитора: источником для его либретто послужил цикл мифологических поэм Готлиба Элешлегера под общим названием «Боги Севера». Эти две театральные работы, представляющие собой грандиозные четырехактные спектакли, способствовали утверждению новых принципов взаимодействия сценической и музы-

кальной драматургии, став важным этапом для участников творческого тандема. Балеты воссоздавали суровые «нордические» образы старины и во многом выражали сущность художественных исканий композитора. По мнению Бурнонвиля, они точно подходили «всему направлению его таланта» [5].

Историко-поэтическая тематика последующих совместных работ, созданных в содружестве Бурнонвиля и Хартмана, тоже соприкасалась с образностью романтической старины. И важно отметить, что созвучие творческого воображения хореографа и композитора особым образом проявлялось не только в «безграничном» взаимном восхищении, но и в глубокой ментальной связи, распространяющейся на сферу музыкальной интонации: «Как бы он ни был доволен другими своими сотрудниками, никто не вдохновлял его так, как Хартман», — вспоминала дочь хореографа. «Было также интересно видеть, с какой легкостью Хартман воспринимал идеи моего отца; когда он просто указывал ритм и напевал к нему импровизированную мелодию, Хартман тотчас же схватывал его мысли, и отец радовался, что он так быстро и так полно воспринял и понял. Время от времени Хартман подхватывал на лету одну из этих импровизированных мелодий и говорил: “Хорошо, мы ее запишем”» [11, с. 52].

Х. С. Паулли. Хольгер Симон Паулли (1810–1891) — композитор, скрипач, дирижер, ученик К. Шалы и Ф. Векшалля. Как капельмейстер Паулли руководил всем балетным, а с 1861 года еще и оперным репертуаром Королевского театра Копенгагена. В этом качестве он осуществил постановки выдающихся произведений современного ему музыкального театра: Ш. Гуно («Фауст»), Верди («Трубадур»), Вагнера («Лоэнгрин», «Тангейзер», «Нюрнбергские мастерзингеры»).

В сотрудничестве с Бурнонвилем Паулли создал музыку к балетам «Беллман» (1844), «Белая роза» (1847), «Ярмарка в Брюгге» (1851), «Зульма, или Хрустальный дворец» (1852), «Свадебный поезд в Хардангере» (1853), «Абдалла» (1855), «В Карпатах» (1857). Благодаря многолетнему опыту капельмейстера балета Паулли в совершенстве овладел профессиональным знанием специфики танца¹⁶. Подобно своим старшим современникам, балетным композиторам-капельмейстерам Ф. Герольду и Ц. Пуни, Паулли обладал совершенной способностью сохранять в памяти и воплощать пластический материал хореографии. В своем творчестве Паулли достаточно широко применял заимствования, умело

¹⁶ «Паулли много лет был концертмейстером и дирижером балета, и отец утверждал, что в этой роли не было его лучше во всей Европе; ибо, в дополнение к его большому мастерству скрипача и музыкального дирижера, он обладал удивительной памятью, так что знал сцены и танцы в балетах лучше, чем десять исполнителей; а если случалось отвлечение внимания или танцоры сбивались с ритма, то Паулли следовал за ними и прикрывал ошибку “плащом любви”, чтобы публика не знала, в чем дело», — писала Ш. Бурнонвиль [11, с. 62].

вплетая интонации и темы авторской или народной музыки в канву собственной ткани партитуры, искусно объединяя их в собственной аранжировке¹⁷.

Нередко Паулли работал в сотрудничестве с другими музыкантами, в частности, он осуществлял подготовку партитур для балетов «Неаполь» (вместе с Н. Гаде и Э. Хельстедом), «Консерватория» (совместно с Г. Х. Лумбю, 1849), «Фестиваль цветов в Дженцано» (совместно с Э. Хельстедом, 1858). Мастерство Паулли — композитора и оркестровщика — придало музыкальной канве этих балетов качество некоей «стилистической стабильности» [12]: впитываемая интонационная и ритмическая богатство из разнообразных источников, она обретала обобщенный романтически-театральный облик без демонстрации «ярко выраженных индивидуальных черт» и тем самым точно выражала «только намерения балетмейстера» [12].

Э. М. Э. Хельстед. Сотрудничество со скрипачом, капельмейстером, композитором Эдвардом Маддсом Эббе Хельстедом (1816–1900) совпало с самыми плодотворными годами творчества балетмейстера. Август Бурнонвиль был дружен с отцом Эдварда и после его смерти заботился о молодом музыканте¹⁸. Хельстед, в свою очередь, был самым преданным и трудолюбивым (невзирая на слабое здоровье) сотрудником хореографа, который создал для него музыку к балетам «Тореадор» (1840)¹⁹, «Кирстен Пил, или Два праздника летнего солнцестояния» (1845), «Старые воспоминания» (1848), «Психея» (1850)²⁰. Хельстед также участвовал в качестве одного из соавторов в написании партитур балетов «Остров фантазий», «Неаполь», «Праздник цветов в Дженцано». «Хельстед работал небыстро, потому что по меньшей мере ему было нелегко поспевать за отцом; но его музыка была настолько пробуждающей фантазию и так искусно сделанной, что отец всегда был в восторге от нее, когда наконец получал ее», — вспоминала дочь балетмейстера [11, с. 58].

¹⁷ «Хольгер Симон Паулли сочиняет и аранжирует музыку, беззастенчиво беря музыку других композиторов и добавляя собственные ноты из своей юности. Чтобы проиллюстрировать отрывок с участием Карелиса и Элеоноры, он повторяет “Романеску”, танцевальную мелодию XVII века.<> Довольно длинные фрагменты сцены рыночного танца в первом акте взяты из отрывков из комической оперы “Граф Ори” Россини (1828), <> В других сценах используются отрывки из оперы “Зампа” Герольда и финал оперы Россини “Осада Коринфа”» [12].

¹⁸ Дочь балетмейстера отмечала, что Бурнонвиль «не только выказал ему самое сердечное участие, но и пробудил в нем надежду и мужество», «дал ему перспективы будущей работы», пообещав всегда быть рядом «с советом и помощью» [11, с. 61].

¹⁹ Как уточняет Ж.-Л. Карон, «...Позже, в 1929 г. новая инструментальная обработка Ф. Хемме (1871–1961) обогатила партитуру» [12].

²⁰ «Музыка, сочиненная и аранжированная Эдвардом Хельстедом, была прекрасна и выразительна», — отмечал балетмейстер [5].

Подобно партитурам Паулли, работы Хельстеда отличаются романтическая образность, жизнерадостная танцевальность, применение тематических «реминисценций», а также и некая «стилистическая нейтральность», позволяющая компоновать их, соединяя с музыкой других балетных композиторов середины XIX в. А. Фридеричиа в этой связи отмечал, что «зритель вряд ли сможет определить, где кончается музыка Хельстеда и вступает Паулли» [6, с. 161–162].

Вдохновляя композиторов на создание интонационной и ритмической ткани спектакля с помощью собственных примеров, балетмейстер никогда не требовал от них пассивного выполнения его воли. Он ожидал и получал от музыки новый импульс для творчества: «В его глазах концепция танца была неотделима от музыки, из которой он черпал всю свою сущность. Она наделяла огромной силой и создавала волшебный и завораживающий мир, в котором иррациональное, соединяясь с телесным, придавало свободу воображению» [12]. Вдохновляя хореографа, музыка пробуждала его фантазию, заставляя по-новому осмысливать характер и пластику персонажа, искать и находить новый смысл мизансцены, или даже всего балета. «Я слышу... это полностью отличается от моей первоначальной концепции. Мне нужно лучше ознакомиться с этим, это прекрасная и хорошая музыка. <> Моя собственная разработка балета теперь принимает новую форму. Из музыки я черпаю идеи для деталей, о которых сам композитор не помышлял» [5], — признавался хореограф.

«*Бригадный метод*». Задумывая новый спектакль, Бурнонвиль стремился получить музыку для его осуществления как можно скорее и поэтому нередко предлагал ее создание сразу нескольким композиторам, распределяя работу над партитурой: «Бурнонвиль мог регулярно заказывать музыку целой плеяде местных композиторов, которые писали балеты и поодиночке, и “бригадным методом”» [13, с. 52]. Именно так, например, была осуществлена работа над музыкальной составляющей балета «Остров фантазий» (на музыку Й. П. Хартмана, И. Бредала, Э. Хельстеда, Г. Левенскольда и Л. Цинка²¹), где окончательную компоновку материала и оркестровку осуществил Л. Цинк.

Замыслом нового балета, привезенным из поездки по Италии, Бурнонвиль поделился со своими ближайшими сотрудниками Хольгером Паулли и Эдвардом Хельстедом. К работе над «Неаполем» он также привлек молодого Нильса Гаде — восходящее светило датской музыки, и мастера жизнерадостных темпераментных финалов Ганса-Христиана Лумбю.

²¹ «Музыка для первого акта Хартмана (с музыкальным произведением Обера); Музыка для второго акта Хартмана, Бредала, Цинка, Хельстеда и Левенскольда. Аранжировщик Людвиг Цинк» [5].

По своему обыкновению Бурнонвиль активно участвовал в работе над партитурой, не только разъясняя свои намерения в отношении музыкальной драматургии, но и предлагая, напевая и наигрывая тематический материал. Окончательный текст балета включал в себя ряд неаполитанских и сицилийских народных тем, латинский гимн *O Santissima*, арию о клевете из «Севильского цирюльника» Дж. Россини, а также «реминисценции» из «Приглашения к танцу» К. М. Вебера. Таков был метод балетмейстера: он «не мог отделить известные ему мотивы от действия, которое он видел своим внутренним взором» (цит. по: [6, с. 162]).

Августа Бурнонвиля с полным основанием можно считать движущей силой, обусловившей успешную работу творческой группы композиторов. Именно он координировал слаженную работу музыкантов, соединяя фрагменты в предустановленном порядке. Он обсуждал с композиторами ритмы и интонации, детали музыкального развития, приемы оркестровки²², сообщающие мозаичной картине интонационное и стилистическое единообразие. «Уместно ли сравнивать эту музыку с более однородными произведениями Чайковского или Глазунова?» — вопрошал музыкальный критик Ж.-Л. Карон, подчеркивая способность Бурнонвиля «соединить все эти источники» [12] воедино. «Следует восхищаться глубиной музыкальной интуиции балетмейстера: номера блестяще связаны один с другим» [6, с. 162], — подчеркивал в этой связи А. Фридеричиа.

Н. В. Гаде. Особое значение для музыкальной работы над партитурой «Неаполя» имело участие в ней самого именитого композитора Дании — Нильса Гаде (1817–1890). В силу большой занятости и академически серьезного амплуа композитора получить согласие мастера такого уровня на совместную работу было для Бурнонвиля «фантастической» [6, с. 161] удачей.

Выдающийся симфонист, мастер оркестрового колорита, Гаде — главная фигура датской композиторской школы. Его дарование высоко ценил Ф. Мендельсон. Р. Шуман, восхищаясь богатством его фантазии, видел в молодом датском композиторе «новый тип художника» (цит. по: [14, с. 190]). Гаде сочинил двадцатипятиминутную²³ часть для второго акта «Неаполя» — сцену в «Голубом гроте». Воплощение поэтической идеи Бурнонвиля (показать способность преданной любви преодолеть чары потусторонних сил) поручено здесь (наряду со сценическими и драматическими средствами) самому звучанию оркестровой ткани. Ее насыщенный колорит, подобно свечению

²² «Отдельные номера, скрепляясь в случайной последовательности по мере готовности и одобрения, по-видимому, сразу же подвергались обработке хореографа и возвращались композитору уже для оркестровки» [6, с. 162].

²³ Позднее Бурнонвиль сократил протяженность этой картины.

волшебных вод, пронизывал пространство фантастического царства наяда и тритонов, контрастируя с более «земным» обобщенно-сдержанным тембровым тоном других частей балета.

«Народное предание». Сотрудничество Бурнонвиля с Нильсом Гаде, а также Йоханном Петером Хартманом продолжилось в 1853–1854 годах. Балет «Народное предание» создавался методом параллельной работы хореографа одновременно с двумя композиторами²⁴, что позволяло подготовить премьеру спектакля в сжатые сроки²⁵. Гаде сочинял музыку для первого (№ 1–5) и третьего актов (№ 14–20), иллюстрируя действие, происходящее на земле, в Буковом лесу. А музыкальные характеристики персонажей подземного царства горных троллей (II акт, № 6–13) создавал Хартман.

При том, что работа с композиторами проходила интенсивно и в постоянном взаимодействии («записи в дневнике говорят об их многочисленных встречах» [6, с. 216]), Бурнонвиль предоставил каждому музыканту полную свободу в подборе выразительных средств и тематизма: «Гаде и Хартман работали совершенно самостоятельно и следовали — конечно, в рамках поставленной задачи — только собственным творческим идеалам» [6, с. 216]. Однако некое стилистическое взаимное «чувство такта», основанное на духовной близости, объединяло композиторов в разработке музыкальной драматургии. «Я досконально знакомлюсь с сочиненным ими, <> а затем, после того как балет отрепетирован, он представляется таким, как будто оба композитора соединились и стали единоклассниками в каждой ноте» [5], — писал, передавая свои впечатления балетмейстер. «Никто больше меня не ценил то поэтическое одушевление, которую они [Хартман и Гаде] придали моим картинам» [5].

Музыкально-композиционное единство здесь было достигнуто благодаря ясно выстроенной драматургии, реализованной в симметричном развертывании трехактного повествования, а также и в результате чуткого соблюдения пропорций при соединении эпизодов-номеров в крупные сцены. В качестве еще одного компонента, скрепляющего чередование различных музыкально-ритмических паттернов, выступала крупная пульсация метра высшего порядка, объединяющая временное пространство каждого акта. И нужно отметить, что последний компонент единства во многом был обусловлен ритмом пластическим, реализованным в чередовании танцевальных и мимических сцен.

Оригинальное творение двух выдающихся мастеров-симфонистов, созданное почти за двадцать пять лет до «Лебединого озера» Чайковского, получило

²⁴ Впоследствии, при возобновлениях в XX веке, в партитуру была добавлена музыка Николая Хансена (1855–1932) и Людвиг Гаде (1823–1897) [12].

²⁵ Двенадцать лет спустя А. Сен-Леон с той же целью поручит работу над партитурой «Ручья» одновременно Людвигу Минкусу и Лео Делибу.

высокую оценку современников и заняло почетное место в пантеоне датской музыки. Но неопенима была и роль Бурнонвиля, вдохновителя и координатора столь замечательного содружества, своим деликатным и почтительным участием обеспечившего плодотворный его результат — долгую и успешную сценическую жизнь «Народного предания».

Отдельного упоминания в этой связи заслуживает финальный номер этого балета — Свадебный вальс Н. Гаде, «героически спасенный»²⁶ Бурнонвилем из мусорной корзины, и получивший впоследствии всенародную любовь датчан.

Г. К. Лумбю и К. К. Мёллер. Ганс Кристиан Лумбю (1810–1874) — «датский Иоганн Штраус» — дирижер, композитор, руководитель оркестра легкой музыки, автор сотен популярных полек и галопов, исполняемых по всей Европе. Лумбю писал музыку для сцены, и Бурнонвиль, высоко ценивший его мелодический дар²⁷, включал его сочинения в свои балеты. Музыка Лумбю звучит в финале «Неаполя», а также в балетах-водевилях «Далеко от Дании» (1860) и «Вольные стрелки из Амагера» (1871).

Карл Кристиан Мёллер (1823–1893) — датский капельмейстер и композитор, младший коллега Г. Х. Лумбю, получивший свой профессиональный опыт, играя в его оркестре. Организовав свой ансамбль танцевальной музыки, Мёллер включал в его репертуар галопы, вальсы и польки собственного сочинения. Для Бурнонвиля Мёллер создал партитуру балета «От Сибири до Москвы» (1876), и хореограф «был в восторге от его мелодий» [11, с. 66].

За долгую творческую карьеру Бурнонвиль осуществил более шестидесяти успешных постановок на музыку целой плеяды датских композиторов. Благодаря активному и неустанному стремлению хореографа привлекать все новых талантливых музыкантов к работе в балетном жанре ему удалось собрать вокруг себя лучшие музыкальные силы Дании. В зависимости от обстоятельств и масштаба творческого потенциала того или иного композитора Бурнонвиль по-разному осуществлял свое участие в работе над музыкальной стороной спектакля. В одних случаях он полностью брал на себя художественное руководство, вникая во все детали музыкальной работы (вплоть до отбора тематического материала и использования определенных приемов музыкальной

²⁶ Напев этого вальса композитор посчитал «тривиальным» и хотел переписать, «... но отец был в восторге от него и боролся, как любовник, чтобы сохранить его неизменным. <> К счастью, отец ушел с победой, и таким образом была сохранена эта прекрасная мелодия» [11, с. 51], — вспоминала Шарлотта Бурнонвиль.

²⁷ Приведем еще одно свидетельство дочери хореографа: «Старый Лумбю всегда настаивал на том, что отец был первый, кто открыл и оценил его талант, и когда со своего дирижерского места в концертном зале Тиволи он видел лишь мельком моего отца, то давал знак своему оркестру и он исполнял галоп “Салют Августу Бурнонвилю”» [11, с. 67].

драматургии), в других — лишь деликатно направлял музыканта, радуясь плодотворным результатам его работы и вдохновляясь ими. И всегда хореограф проявлял огромное уважение к его мастерству.

Работой с создателями музыки на условиях равноправного художественного партнерства Бурнонвиль постепенно изменил установления театральной балетной традиции и способствовал формированию первоклассной национальной композиторской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Aschengreen E.* Bournonville Style and Tradition // *Dance Research*. 1986. Vol. 4. No. 1. P. 45–62 [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.2307/1290673>. (дата обращения: 08.04.2023).
2. *Безуглая Г. А.* Август Бурнонвиль и музыка: музыкальный опыт и впечатления датского хореографа. // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2023. № 2. С. 43–54.
3. *Harris-Warrick R.* The grotesque dancer on the eighteenth-century stage: Gennaro Magri and his world / R. Harris-Warrick, B. A. Braun. Madison: University of Wisconsin Press, 2005. XIV. 383 p.
4. *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. С. 6–17.
5. *Bournonville A., McAndrew P. N.* My Theatre Life. Wesleyan University Press, 1979. Project MUSE. doi:10.1353/book.77778.
6. *Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль: балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века / пер. с дат. В. А. Тейдера. М.: Радуга, 1983. 272 с.
7. *Johannes Frederik Frøhlich.* Dansk komponist og koncertmester. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gravsted.dk/person.php?navn=froehlich> (дата обращения: 09.05.2023).
8. *Bricka G. St.* Frøhlich Johannes Frederik // *Dansk biografisk Lexicon Tillige omfattende Norge for Tidsrummet 1537–1814*. Udgivet af C. F. Bricka. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag F. Hegel & Søn Græbes Bogtrykkeri, 1887–1905. p. 477–479.
9. *Caron J.* Musique de ballet du Danois Løvenskiold (1815–1870) Le 2 avril 2012 [Электронный ресурс] URL: <https://www.resmusica.com/2012/04/02/les-danois-xiv-la-sylphide-de-lovenskiold/> (дата обращения: 01.05.2023)
10. *Jensen N.* Danske Forfatterlexikon ved. [Электронный ресурс]. URL: <https://danskforfatterleksikon.dk/1850bib/bantonaugustbournonville.htm> (дата обращения: 19.05.2023).
11. *Bournonville Ch.,* August Bournonville: spredte minder i anledning af hundredaarsdagen. Samlede og udg. af Charlotte Bournonville. Gyldendal, 1905. 178 s. [Электронный

- ресурс]. URL: https://archive.org/stream/augustbournonvil00bour/augustbournonvil00bour_djvu.txt (дата обращения: 03.03.2023).
12. Caron J.-L. Musiques danoises pour les ballets de Bournonville. Le 14 avril 2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.resmusica.com/2013/04/14/les-danois-xviii-musiques-danoises-pour-les-ballets-de-bournonville/> (дата обращения: 19.05.2023).
 13. Королек Б. Танец и танцевальная стихия в музыке Карла Нильсена // Opera musicologica. 2016. № 2 (28). С. 48–59.
 14. Бемянский Д. В. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2021. 297 с.

REFERENCES

1. Aschengreen E. Bournonville Style and Tradition // Dance Research. 1986. Vol. 4. No. 1. P. 45–62 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://doi.org/10.2307/1290673>. (data obrashcheniya: 08.04.2023).
2. Bezuglaya G. A. Avgust Burnonvil' i muzyka: muzykal'nyj opyt i vpechatleniya datskogo horeografa. // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2023. № 2. S. 43–54.
3. Harris-Warrick R. The grotesque dancer on the eighteenth-century stage: Gennaro Magri and his world / R. Harris-Warrick, B. A. Braun. Madison: University of Wisconsin Press, 2005. XIV. 383 r.
4. Bezuglaya G. A. O dramaturgicheskoy roli citat v muzyke baletov pervoj poloviny XIX veka: «AIRS PARLANTS» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2018/ №. 5. S. 6–17.
5. Bournonville A., McAndrew P. N. My Theatre Life. Wesleyan University Press, 1979. Project MUSE. doi:10.1353/book.77778.
6. Friderichia A. Avgust Burnonvil': baletmejster, otrazivshij v svoem tvorchestve idealy i bor'bu veka / per. s dat. V. A. Tejdера. М.: Raduga, 1983. 272 s.
7. Johannes Frederik Frøhlich. Dansk komponist og koncertmester. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.gravsted.dk/person.php?navn=froehlich> (data obrashcheniya: 09.05.2023).
8. Bricka G. St. Frøhlich Johannes Frederik // Dansk biografisk Lexicon Tillige omfattende Norge for Tidsrummet 1537–1814. Udgivet af C. F. Bricka. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag F. Hegel & Søn Græbes Bogtrykkeri, 1887–1905. r. 477–479.
9. Caron J.-L. Musique de ballet du Danois Løvenskiold (1815–1870) Le 2 avril 2012 [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.resmusica.com/2012/04/02/les-danois-xiv-la-sylphide-de-lovenskiold/> (data obrashcheniya: 01.05.2023)
10. Jensen N. Danske Forfatterlexicon ved. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://danskforfatterleksikon.dk/1850bib/bantonaugustbournonville.htm> (data obrashcheniya: 19.05.2023).

11. Bournonville Ch., August Bournonville: spredte minder i anledning af hundredaarsdagen. Samlede og udg. af Charlotte Bournonville. Gyldendal, 1905. 178 s. [Elektronnyj resurs]. URL: https://archive.org/stream/augustbournonvil00bour/augustbournonvil00bour_djvu.txt (data obrashcheniya: 03.03.2023).
12. Caron J.-L. Musiques danoises pour les ballets de Bournonville. Le 14 avril 2013. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.resmusica.com/2013/04/14/les-danois-xviii-musiques-danoises-pour-les-ballets-de-bournonville/> (data obrashcheniya: 19.05.2023).
13. Korolek B. Tanec i tanceval'naya stihiya v muzyke Karla Nil'sena // Opera musicologica. 2016. № 2 (28). S. 48–59.
14. Belyanskij D. V. Zolotoj vek kul'tury Danii. Muzyka v ryadu iskusstv: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2021. 297 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. — д-р искусствоведения, доц.; bezuglaya@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezuglaia G. A. — Dr. Habil. (Art Criticism), Ass. Prof.; bezuglaya@inbox.ru