

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

СЛОВО ЯВНОЕ И СЛОВО ПОДРАЗУМЕВАЕМОЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ БАЛЕТЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Груцынова А. П.^{1, 2}

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, М. Кисловский пер., д. 6, Москва, 6125009, Россия.

² Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, ул. Б. Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

Статья посвящена проблеме существования слова во французском балете. В конце XVI века это были читаемые монологи и тексты вокальных номеров. С начала XVII века появился речитатив, но вокальные номера остались обязательной составляющей балетной партитуры. К XIX веку текст чаще всего был воплощен только в напечатанном либретто. Однако отсутствие текста компенсировалось двумя способами. Во-первых, это было точное следование в музыке пантомимных сцен слову текста либретто, во-вторых, – использование в музыке цитат, подразумевающийся текст которых вызывал ассоциации у зрителей. На рубеже XIX–XX веков французский балет входит в полосу упадка. Однако композиторы не прекращали обращаться к нему, создавая все новые партитуры. В то время во французских балетах встречаются все упомянутые способы интеграции слова в музыкальную драматургию. Присутствие в партитуре французского балета слова не является его недостатком. Это дополнительное средство выразительности, которое делает понимание музыки балета более глубоким

Ключевые слова: балет, музыка балета, либретто, музыкальная цитата, пантомима.

THE EVIDENT WORD AND THE IMPLIED WORD IN FRENCH BALLET OF THE 19th – EARLY 20th CENTURIES

Grutsynova A. P.¹

¹ Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 6, M. Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russia.

² The Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia.

The article is devoted to the problem of the existence of verbal text in French ballet. At the end of the 16th century, these were recited monologues and texts of vocal numbers. Recitative appeared from the beginning of the 17th century. But vocal numbers remained an obligatory component of the ballet score. By the 19th century, the text was most often embodied only in the printed libretto. However, the text missing from the ballet score was compensated for in two ways. Firstly, it was the exact following of the words of the libretto text in the music of the pantomime scenes. Secondly, the use of quotations in the music, the implied text of which evoked associations in the audience. At the turn of the 19th and 20th centuries, French ballet entered a period of decline. However, composers did not stop turning to it, creating new scores. At this time, all the aforementioned methods of integrating words into musical dramaturgy were encountered in French ballets, and vocal episodes (solo and choral) also began to be used in ballet music. The presence of words in the score of a French ballet is not its disadvantage. This is an additional means of expression that makes the understanding of ballet music more multifaceted.

Keywords: French ballet, ballet music, musical dramaturgy of the ballet, libretto, musical quotation, singing voice, pantomime.

В наше время искусство балета традиционно воспринимается как искусство немое, в котором главные средства выразительности – жест, танец, музыка, а слово присутствует скорее опосредованно. Слово – это название, слово – это изложение содержания (иногда развернутое до объема небольшой повести, иногда сокращенное до одной строки), но чаще всего не большее. В нашей статье мы не будем касаться тех случаев, когда в наше время хореографы пользуются проговариваемым словом на сцене как одним из элементов воздействия на зрителей, нередко заставляя танцовщиков что-либо читать или говорить (современный хореографический театр предлагает огромное разнообразие авторских решений). Сначала мы обратимся к более раннему периоду существования жанра, прослеживая, каким образом слово (неважно, явное или подразумеваемое) присутствовало в нем в разные эпохи, чтобы затем наибольшее внимание уделить слову во французском балете



Прим. 1. «Комедийный балет королевы». Страницы изданного либретто¹

конкретной эпохи – XIX и самого начала XX столетия. Тем более, что в каждую из эпох формировался новый взгляд на проблему, связанный с особенностями бытования жанра в целом.

Как известно, первый пример балета как самостоятельного жанра – это «Комедийный балет королевы», поставленный в 1581 году во дворце Пти-Бурбон по случаю свадьбы любимого миньона короля Генриха III – герцога де Жуайёза и сестры королевы – Маргариты Лотарингской.

Не останавливаясь подробно на особенностях этой постановки, лишь отметим то, какое место в ней занимало слово. И надо признать, что слово это было более чем явным, связанным не столько с пересказом содержания, сколько с присутствием декламируемых монологов, а также текстов вокальных номеров.

Начинался балет с пространной торжественной речи придворного (по сюжету спасшегося от чар Цирцеи), обращенной к королю, продолжался также декламируемой жалобой самой волшебницы и далее продолжался сольными, дуэтными и ансамблевыми вокальными эпизодами, которые сменялись декламируемыми монологами, и лишь в финалах обеих частей постановки следовали балетные (то есть, танцевальные) эпизоды (прим. 1), служившие своего рода послесловием по отношению к уже увиденному зрителями действию.

¹ Ballet comique de la Royne, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur. A Paris, Par Adrian le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy. M.D.LXXXII. P. 8 r. P. 11 v. P. 27 v.

Таким образом, слово в первом балете было не просто явным, оно оказалось своего рода скрепляющим материалом постановки, подобно тому, как оно же составляло основу любого драматического действия. Более того, автор «Комедийного балета...» Бальтазар де Божуайё в либретто постановки, изданном в 1582 году, специально подчеркивал: «Я заключил, что не будет неподобающим смешать то и другое вместе, и музыку разнообразить поэзией, и поэзию переплести с музыкой, а более всего, смешать то и другое вместе: подобно тому, как античность никогда не декламировала свои стихи без музыки, а Орфей никогда не звучал без стихов. <...> Таким образом, я оживил и заставил балет говорить, а комедию петь и звучать» [1, р. eііj v].

Впрочем, разговорные тексты в балетах довольно быстро были замещены поющим речитативом. Это произошло после того, как в 1601 году в Париж приехали Оттавио Ринуччини и Джулио Каччини – знаменитые авторы жанра итальянской оперы. И, по меткому замечанию Анри Прюньера, уже поставленный в 1610 году «балет “Альсина” ...показал, что замена декламации пением стала свершившимся фактом» [2, р. 110].

Образовавшуюся при этом историческую связь оперы и балета весьма остроумно подметил Филипп Боссан: «при наличии одинаковой отправной точки в Париже химическая смесь поэзии, музыки и танца породила придворный балет, в то время как во Флоренции смесь тех же ингредиентов породила оперу» [3, с. 152].

Однако, присутствовал ли в балете текст в виде произносимых монологов, или он полностью переходил в формы речитатива (*recit*) или арии, в любом случае он был абсолютно явным и, более того, необходимым, так как основа содержания постановки передавалась именно с его помощью. Недаром уже цитированный Божуайё писал о танце, который полагал одним из средств выразительности своей постановки, следующее: «Что касается балета [т. е., танца. — А. Г.], то он является современным изобретением (по крайней мере, он столь далёк от Античности, что может быть так охарактеризован) ... и можно сказать, что это лишь геометрическое сочетание нескольких людей, танцующих вместе под разнообразную гармонию нескольких инструментов» [1, р. eііj v].

К концу XVIII века вокальная составляющая из музыки балета почти исчезла, а функция слова практически полностью отдана исключительно печатному либретто, которое фиксировало строгую последовательность сюжета, а конкретные реплики персонажей (если таковые и встречались) излагало сухо и кратко, вплетая в общее повествование, ведущееся «от автора».

В XIX веке примеры включения вокальных номеров в балетную партию были чрезвычайно редки и теперь уже представляли собой не настолько необходимый для понимания сюжета уровень изложения, а, скорее, почти

экзотическое средство выразительности. Текстовая (вокальная) составляющая при развитии музыкальной партитуры, способной не просто быть основой для танцевального движения, а передать движение души, оказалась лишней и перешла в иное состояние – состояние археологической редкости. Включение вокальных номеров (или просто текста) в балетную партитуру диктовалось не столько волей сценариста или композитора, сколько решением хореографа использовать их с какой-либо конкретной драматургической целью. Ситуация с вокальными номерами и либретто в XIX веке может быть проиллюстрирована пословицей «все новое – хорошо забытое старое», когда «хорошо забытые» вокальные фрагменты оказываются вовлеченными в процесс поиска новых средств выразительности в уже, казалось бы, сформировавшемся жанре.

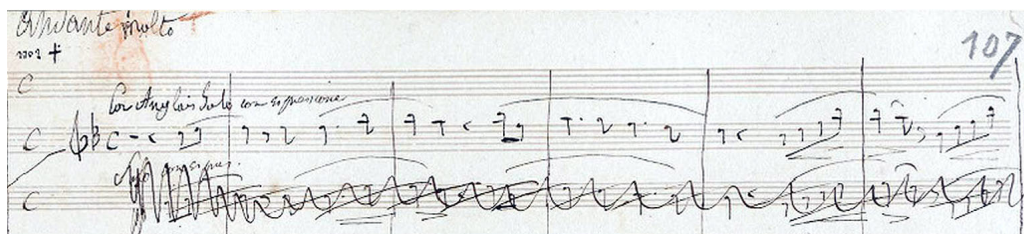
Попытками включить вокальные номера в собственные балеты (причем, попытками, отмечавшими не одну постановку, а, значит, последовательными и осознанными) стал знаменит Жозеф Мазилье. Первый раз он попытался «оживить» балет вокальными номерами в 1840 году путем включения в балет «Влюбленный дьявол» двух номеров – свадебного хора и хора пиратов. Но, как писал С. Худеков, уже «во время репетиций это новшество было признано излишним и осуществлено не было» [4, с. 172].

Гораздо бóльшие шансы стать «балетом с вокальным текстом» было у знаменитого «Корсара» в постановке того же Мазилье. При подготовке этого балета в 1856 году была предпринята попытка «ввести для хоров вокальные номера. Но на генеральной репетиции хоры были уничтожены» [4, с. 330]. Впрочем, путь к премьере у «Корсара» был настолько тернист, что было бы удивительно, если бы опыт удался.

В качестве удавшегося случая введения вокального голоса в балет может рассматриваться спектакль Мазилье «Гризельда, или Пять чувств»², где баллада звучала и за кулисами (в исполнении профессиональной певицы), и на сцене, повторяемая танцовщицей Карлоттой Гризи.

Явное слово, отсутствующее в балетной партитуре, в это время компенсировалось двумя способами: во-первых, – точным следованием в музыке слову либретто, приводившем к созданию свободных и прихотливо развивающихся пантомимных сцен. Иногда в последних слышались отдельные интонации произносимых слов; неконкретно выраженный в узнаваемых словах смысл угадывался в общем музыкальном развитии. Во-вторых, иногда подразумевалось знакомое зрителю слово в использовании широко известных, а потому узнаваемых не только музыкально, но и вербально, цитат. Они включались в партитуру ради тех смысловых аналогий, которые, так или иначе,

² Балет быстро сошел со сцены из-за революции 1848 года.



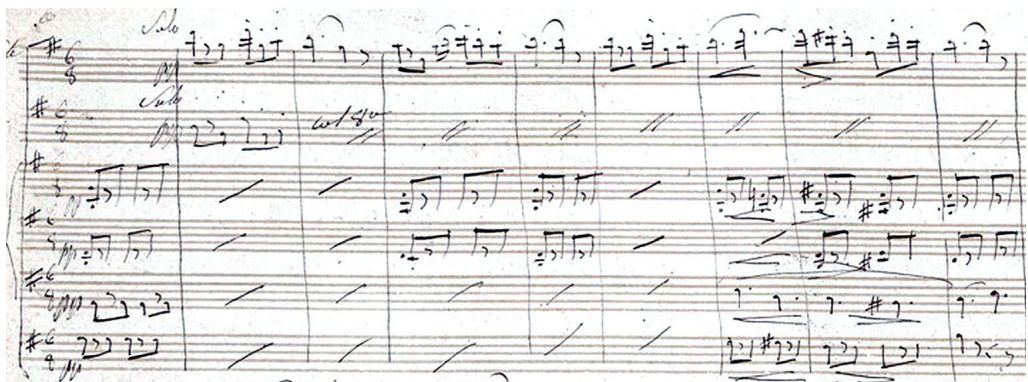
Прим. 2. Фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Сильфида» (наверху)⁴, фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Дева Дуная» (внизу)⁵

были порождены связанными с ними словами. Так произошло со знаменитой арией «Потерял я Эвридику» из оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика», использованной в «Сильфиде» Ж.-М. Шнейцхоффер³ и в «Деве Дуная» А. Адана (прим. 2). В той же «Деве Дуная» звучала созданная раньше балета одноименная вокальная баллада А. Адана (прим. 3), в «Сильфиде» была использована тема вариаций для скрипки «Ведьмы» Никколо Паганини, послужившая характеристикой ведьмы Мэдж. Во всех этих случаях звучание цитат прежде всего связано с вербальными аналогиями и лишь во вторую очередь – с музыкальным тематизмом (доказательством тому служит, например, авторская подтекстовка, имеющаяся в партитуре балета «Сильфида»).

³ Впервые упомянуто в исследовании Г. А. Безуглой [5, с. 168].

⁴ La Sylphide. Ballet en 2 actes de Mrs Ad: Nourrit et Taglioni Musique. Composée par Mr Schneitzhoeffter (partition en 3 vol.). Vol. 3. [P. 520–521] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503468z/f11.item.r=Sylphide> (дата обращения: 10.02.2026), фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Дева Дуная» (внизу) [La fille du Danube. Ballet... 1836. Manuscrit original d'Adolphe Adam. [P. 221] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10843855g.r=La%20Fille%20du%20Danube?rk=21459;2> (дата обращения: 10.02.2026)

⁵ La fille du Danube. Ballet... 1836. Manuscrit original d'Adolphe Adam. [P. 221] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10843855g.r=La%20Fille%20du%20Danube?rk=21459;2> (дата обращения: 10.02.2026).



Прим. 3. Фрагмент вокальной баллады «Дева Дуная» (наверху)⁶,
фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Дева Дуная» (внизу)⁷

Конец XIX и начало XX веков в истории французского балета традиционно считаются временем упадка. Действительно, в то время уменьшилось количество хореографических школ, существенно сократился репертуар, и практически исключительное внимание руководителей театров и публики привлекали к себе танцовщицы, прежде всего – танцовщицы-виртуозки. Сюжетные спектакли стали более камерными, многоактные многофигурные постановки предшествовавших десятилетий, равно как и почти философские постановки эпохи раннего романтизма, уходили в прошлое.

Но парадоксально, что именно тогда композиторы все чаще начинают обращаться к балету. Долгий путь от восприятия партитуры для хореографического спектакля как сочинения, недостойного внимания «серьезного» композитора, к осознанию ее как одного из симфонических жанров, равных прочим, привел к росту интереса к партитуре авторов. Рубеж XIX–XX веков подарил нам целую россыпь имен французских композиторов, обращавшихся к балету: Камиль Сен-Санс, Андре Мессаже, Эдуар Лало, Луи Ганн, Жюль Массне, Поль

⁶ La fille du Danube. Ballade. Musique d'Adolphe Adam // le Ménestrel. 1836. 28 août. № 143. [P. 2].

⁷ La fille du Danube. Ballet... 1836. Manuscrit original d'Adolphe Adam. [P. 19] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10843855g.r=La%20Fille%20du%20Danube?rk=21459;2> (дата обращения: 10.02.2026).

Видор, Эрнест Гиро, Поль-Антуан Видаль и многие другие. И в большинстве своем это произведения сравнительно краткие, чрезвычайно свободные по построению (номерная структура авторами почти не использовалась) и гораздо чаще, чем в более ранние времена, объединенные лейтмотивами, без которых подобная музыкальная партитура превращалась бы в некое свободно развивающееся и никаким образом не структурированное звучащее пространство.

Если обратиться к интересующей нас теме и сосредоточиться на проблеме проявления текста в этих партитурах, то окажется, что во французских балетах рубежа XIX–XX веков проявляются все способы интеграции слова в музыкальную драматургию, сложившиеся на протяжении нескольких столетий бытования жанра. Теперь принципы, что появлялись в истории музыки балета, последовательно сменяя друг друга, оказались средствами выразительности, использовавшимися одновременно.

Реже всего можно было встретить разговорные фрагменты. Несмотря на все «размывание» жанра, происходившее на рубеже веков, более или менее развернутый текст, который предназначался бы для декламирования исполнителем, в постановках не использовался.

Однако можно встретить редкие указания на произносимые (а, вернее, *может быть*, произносимые) отдельные слова или возгласы. Один из таких примеров — в пантомиме Габриэля Пьерне «Сапфировое кольцо» (1891), в сцене, когда несчастный Жиль, убивший Торговца ради сапфирового кольца, но так и не добившийся любви Жилетты, вешается на ставшем бесполезным украшении. В эту трагическую минуту, как говорится в либретто Катюля Мендеса, «он взбирается на скамью, просовывает голову сквозь кольцо, бросается в пустоту, высовывает язык, говорит: “куик”!⁸» [6, р. 28] (прим. 4).

tête dans le collier, se jette dans le vide, tire la langue, dit: *Couic!* et ne dit plus rien pendant que la toile baisse ou que les rideaux se rejoignent et que l'orchestre pleure la mort de Gilles.

ga bassa

Прим. 4. Фрагмент страницы изданного клавира пантомимы «Сапфировое кольцо»⁹

⁸ Французский вариант словесной передачи жалобного писка.

⁹ G. Pierné. Le Collier de saphirs. Pantomime en un Acte. Paris. Alphonse Leduc, [1891]. P. 41.

Moderato (♩ = 69) *Très doux et sans nuances.*

SOPRANO SOLO.
TÉNOR SOLO.
1^{er} et 2^e SOPRANI.
TÉNORS et BASSES.
VIOLON SOLO.
HARPE.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Прим. 5. Фрагмент страницы изданного клавира балета «Фрина»¹⁰

Впрочем, как уже говорилось, подобные примеры чрезвычайно редки. Несмотря на всю свободу распоряжения сценическими средствами, авторы балетов (а также балетов-пантомим, пантомим-балетов и прочих схожих жанров) откровенным проговариванием текста не злоупотребляли. Намного чаще они включали в балетную партитуру вокальные фрагменты, практически всегда – хоровые. Причем, если в XIX веке такого рода эпизоды имели скорее «украшающий», чем драматургически важный характер (исключение, пожалуй, составляет баллада из балета «Гризельда, или Пять чувств»), то теперь хоровые фрагменты могли трактоваться по-разному, приобретая большую или меньшую значимость в драматургии спектакля.

Например, в балете Л. Ганна «Фрина» (1896) хор звучал дважды. В первой картине он появлялся в видениях скульптора Праксителя, когда его ожившие творения взывали к Венере и пели ей хвалу (прим. 5).

Вторая картина открывалась почти полным повторением хора, но теперь уже гимн богине любви пели куртизанки и их возлюбленные на празднестве у Фрины. Музыкальный материал этого номера не менялся (преобразованию подвергался лишь исполнительский состав), но одновременно можно сказать, что менялась его драматургическая роль. В первой картине это была необходимая часть действия, когда ожившие статуи, принося богине любви дары, просили исполнить мольбу Праксителя и даровать ему самую прекрасную

¹⁰ Phriné. Ballet en 2 Actes et 3 Tableaux de Auguste Germain. Musique de Louis Ganne. Paris, [1895]. P. 17.

модель для скульптуры. Во второй же картине хор оказывался просто живописным фоном пышного праздника.

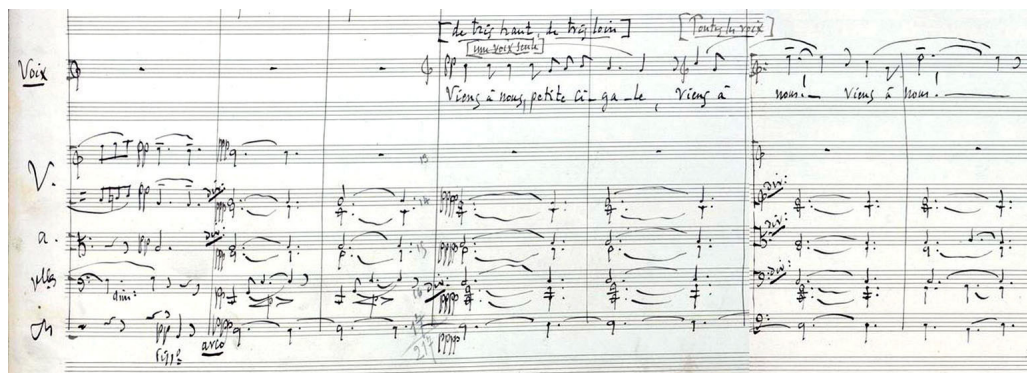
Несколько иное значение приобретал хор (этот номер носил название «Колыбельная ангелов») в балете Ж. Массне «Цикада» (1904). В этом сочинении, сюжет которого был взят из басни Ж. де Лафонтена «Цикада и Муравей»¹¹, история приобретала совершенно отличную от первоисточника трактовку. В балете мораль басни оказывалась практически «вывернутой наизнанку». Назидательность и похвала труду, изначально противопоставленному бездействию и легкомыслию, превращались теперь в историю о страдающей от своей доброты мягкосердечной Цикаде и противостоящей ей мадам Муравей¹² — олицетворении мелочного и жестокого мещанства. Из-за неравенства сил в «земном» их противостоянии торжествовала мадам Муравей, тогда как в жизни «небесной» вознаграждалась именно легкомысленная, но добросердечная и исстрадавшаяся на земле Цикада. Завершавший балет хор ангелов, слышимый из-за сцены, становился его своеобразным апофеозом, подобным апофеозам романтических балетов, сияющим и торжественным (прим. 6). Таким образом, вокальный эпизод оказывался важной финальной точкой в развитии всего сюжета.

Возвращение в партитуру вокального голоса, нередко игравшего свою роль в драматургии спектакля, видится как своего рода возвращение к исконным национальным, именно французским, основам жанра. С одной стороны, это можно счесть этапом его «размывания», связанным со свободным использованием всех возможных выразительных средств, даже не характерных для конкретного жанра, и в полной мере проявившего себя уже в XX веке. С другой стороны, если вспомнить о том, с каким упорством и творческой ревностью французские музыканты и критики отстаивали в конце XIX века самостоятельность и ценность отечественной (т. е., французской) композиторской школы и в целом музыкального искусства (что происходило на фоне превалирования в репертуаре произведений иностранных авторов, прежде всего, — немецких), подобное решение можно счесть принципиальным. Впрочем, это лишь версия, высказанная спустя почти полтора века после создания балета и, скорее всего, столь далеко идущих замыслов у Массне не было.

Цитаты во французских балетах рубежа веков также встречаются, хоть и реже, чем это было в более раннюю эпоху. Как прежде, они связаны с конкретным, подразумеваемым (но не проговариваемым открыто) текстом, который, несомненно, «считывался» публикой, так как цитировались хорошо известные произведения.

¹¹ В России произведение более известно как «Стрекоза и Муравей» благодаря переводу И. А. Крылова.

¹² Во французском языке слово «муравей» (*la fourmi*) — женского рода.



Прим. 6. Фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Цикада»¹³

Так происходило, например, в одном из номеров балета «Мервейёзы и жиголетты» (1894) Луи Ганна. На сцене Тереза Тальен просила знаменитую Джузеппину Грассини (большинство действующих лиц первой картины балета представляли исторические личности) исполнить что-либо на ее выбор. Для своего маленького выступления певица выбирала сочинение Жана-Поля-Эжида Мартини «Plaisir d’amour». И далее композитор помещал долгую цитату из сочинения Мартини, представляющую собой инструментальное переложение романса. Любопытна ремарка в клавире, соответствующая этому фрагменту. Будучи вынужден изобразить *певицу* в балетном спектакле, композитор специально указывал: «Певница мимирует: “Plaisir d’amour” Мартини», связывая тем самым вокальное и пластическое искусства. В клавире даже указан текст сочинения Мартини, который предназначался уже не для постановки, а для любителей музыки, взявших в руки данное издание (прим. 7).

В этой сцене сочетание инструментального изложения и подразумеваемого текста, который, несомненно, был знаком публике, должно было создавать иллюзию звучащего вокального сочинения.

Несколько иным образом используется вокальная цитата в уже упомянутой «Цикаде». В этом балете Массне для создания *Интерлюдии*, во время которой Цикада, постучавшая в дверь мадам Муравей и ожидающая, что ей откроют, «танцуя, играет на своей гитаре песню: “Ради любви к Богу, отвори мне дверь!”» [7, с. 273].

Для создания этого эпизода композитор выбирает в качестве темы чрезвычайно популярную во Франции песенку «Au clair de la lune», называя ее в тексте балета не традиционно — по первой строке первого куплета, — а по последним

¹³ Cigale. Divertissement-ballet en deux actes. [P. 459-461] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103089087.r=Massenet%20Cigale?rk=128756;0> (дата обращения: 10.02.2026).

La cantatrice mime: "PLAISIR D'AMOUR" de Martini.

- sir d'a - mour ne du - re qu'un mo - ment, Cha -

Прим. 7. Фрагмент страницы изданного клавира балета «Мервейёзы и жиголетты»¹⁴

двум строкам, созвучным по смыслу со сценической ситуацией: «Ouvre-moi ta porte, pour l'amour de Dieu!» («Ради любви к Богу, отвори мне дверь!»). Ко времени создания балета Массне эта песня¹⁵ получила неисчислимое количество всевозможных обработок и стала основой для многочисленных произведений разных жанров и времен, а потому ее использование для характеристики эпизода выглядело более чем логичным. Несмотря на отсутствие текста, но благодаря его невидимому присутствию, зрители могли понять особенность сценической ситуации (прим. 8 на стр. 18).

¹⁴ Une Aventure de la Guimard. Ballet en un acte de Henry Cain. Musique de André Messager. Paris: Choudens. Editeurs, 1901. P. 23.

¹⁵ Некоторые авторы ее создание приписывают Ж.-Б. Люлли, как, например, Жан-Батист Дювернуа. Последний, в частности, в своей четырехручной обработке этой темы («Les Harmonieuses» op. 313 № 2) указывал: «"Au clair de la lune" (de Lully)». Однако это утверждение было недоказанным, и ныне авторство песни остается предположительно анонимным.

Прим. 8. Фрагмент страницы рукописной партитуры балета «Цикада»¹⁶

Наконец, наиболее часто используемым «словом» во французском балете рубежа веков становится точное следование тексту либретто в музыке. Это может быть объяснено тенденциями развития музыки балета, которая в XIX веке пришла к гибкой и полноценной (насколько это возможно в партитуре) передаче интонации речи. Тому же способствовал и жанр, в котором писались в то время сочинения такого рода: балет-пантомима, пантомима-балет или просто пантомима. И подобное определение – не игра словами, а конкретная характеристика особенностей сочинения.

Яркими примерами передачи интонации слова в музыке балета могут служить сцены балета «Сапфировое кольцо», где слышен печальный выразительный голос Жюль, задающий бесконечные вопросы с повисающими в воздухе восходящими мотивами.

Ответы же Жюльетты, напротив, абсолютно утвердительны, коротки и категоричны, а начинающее ее речь «Pourquoi?» («Почему?»), которое она повторяет вслед за Жюлем, кажется даже не точной передачей пантомимного жеста, а прямой и почти вербально воспринимаемой речитативной репликой.

¹⁶ Cigale. Divertissement-ballet en deux actes. [P. 361] [электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France: Gallica, la bibliothèque numérique. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103089087.r=Massenet%20Cigale?rk=128756;0> (дата обращения: 10.02.2026)

Разумеется, невозможно судить о том, насколько точно передавалось заявленное в либретто (и перешедшее в ремарки издания) слово в исполнении конкретных танцовщиков, однако с полной убежденностью можно утверждать, что авторами сочинения оно, несомненно, предусматривалось. Таким образом, речевая интонация, ставшая музыкальным мотивом, но не потерявшая своей узнаваемости, оказывалась своего рода невербальным словом (нечто схожее, например, использовал Бетховен, начинавший свою фортепианную сонату № 26 выразительным «Lebewohl» («Прощай!»), дополнительно выписанным над нотной строкой, чтобы у исполнителя не оставалось никаких сомнений относительно интонирования этого мотива).

Присутствие в партитуре французского балета слова в том или ином его виде трудно считать недостатком, происходящим от малого профессионализма их авторов. Напротив, оно становится дополнительным средством выразительности, которое делает музыку балета не просто более глубоко понимаемой, но и выходящей за пределы понимания хореографического жанра в том виде, в каком он сложился к концу XIX века. Это было прослеживание будущих путей развития, которые уже в XX, а, тем более, в XXI веке приведут к многочисленным экспериментам с музыкой хореографического спектакля, включающим и эксперименты со словом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Balet comique de la Roynе, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur. A Paris, Par Adrian le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy. M.D.LXXXII. 165 p.
2. *Prunières H.* Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully suivi du Ballet de la délivrance de Renaud. Paris: Henri Laurens, 1913. 282 p.
3. *Боссан Ф.* Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. 265 с.
4. *Худеков С. Н.* История танцев. Пг.: Тип. «Петроградской Газеты», 1915. Ч. III. 400 с.
5. *Безуглая Г. А.* Музыкальность классической хореографии. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2022. 320 с.
6. Mendes Catulle. Le collier de saphirs. Pantomime. Paris: E. Dentu, 1891. 34 p.
7. Цикада. Балет-дивертисмент в двух актах [ремарки клавира балета] // *Груцынова А. П.* Музыка французского балета конца XIX – начала XX веков: очерки. Саратов: Саратов. гос. конс. им. Л. В. Собинова, 2019. С. 271–275.

REFERENCES

1. Ballet comique de la Roynе, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur. A Paris, Par Adrian le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy. M.D.LXXXII. 165 p.
2. *Prunières H.* Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully suivi du Ballet de la délivrance de Renaud. Paris: Henri Laurens, éditeur, 1913. 282 p.
3. *Bossan F.* Lyudovik XIV, korol'-artist. M.: Agraf, 2002. 265 s.
4. *Hudekov S. N.* Istoriya tancev. Ch. III. Pg.: Tipografiya «Petrogradskoj Gazety», 1915. 400 s.
5. *Bezuglaya G. A.* Muzykal'nost' klassicheskoy horeografii. Issledovanie. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoj, 2022. 320 s.
6. Mendes Catulle. Le collier de saphirs. Pantomime. Paris: E. Dentu, éditeur, 1891. 34 p.
7. *Cikada.* Balet-divertissement v dvuh aktah [remarki klavira baleta] // *Grutcyanova A. P.* Muzyka francuzskogo baleta konca XIX – nachala XX vekov. Oчерki. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2019. S. 271–275.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, профессор кафедры хореографии Российского института театрального искусства – ГИТИС; anna_gru@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4014-4722

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutcyanova A. P. – Dr. Habil. (Art Criticism), Ass. Prof, Prof. of the Chairs; anna_gru@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4014-4722