

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91; 78.085.5

О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ РОЛИ ЦИТАТ В МУЗЫКЕ БАЛЕТОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: «AIRS PARLANTS»

Г. А. Безуглая¹

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

Статья посвящена рассмотрению драматургической роли «говорящих» арий (англ. *airs parlants*, фр. *eloquent airs*) — особого приема цитирования, получившего распространение в европейских балетных партитурах конца XVIII – первой половины XIX века. *Airs parlants* (называемые также «музыкальными изречениями» (фр. *proverbes musicaux*)) представляли собой небольшие фрагменты (фразы, мотивы) мелодий популярных арий и других вокальных жанров (сольных или хоровых эпизодов оперетт, песенок из театральных постановок, народных песен и т. д.), включаемых в музыкальный текст балета с целью усиления нарративной функции музыки, создания определенного драматургического эффекта.

Изучение вопроса о значении *airs parlants* осуществляется в русле исторического и интертекстуального методов исследования. Рассматриваются семантические значения и межтекстуальные свойства *airs parlants*, их роль в инициации композиторского интереса к разработке полистилистических средств музыкальной выразительности. Делается вывод об особом художественном значении указанного приема цитирования, позволяющего осуществлять подготовительную работу, состоящую в «тренировке» музыкальной памяти театральной аудитории, воспитании опыта слушательского восприятия в эпоху формирования музыкальной драматургии лейтмотивов.

Ключевые слова: *airs parlants*, *proverbes musicaux*, цитирование, музыкальный текст балета, музыкальная драматургия, межтекстовое взаимодействие, музыка балета

ON THE DRAMATIC ROLE OF QUOTATIONS IN BALLET MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY: 'AIRS PARLANTS'

*Galina A. Bezuglaia*¹¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Rossi st., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the dramatic role of “airs parlants” — (fr. „eloquent“ airs) a special citation technique that became popular in the European ballet scores of the late 18th and early 19th centuries.) Airs parlants (also referred as “proverbes musicaux” (“musical proverbs”)) presented as small fragments (phrases, motifs) of popular arias and other vocal genres melodies (solo or choral episodes of operettas, songs from theatrical productions, folk songs, etc.) included in the musical text of the ballet in order to enhance the narrative function of music, to create a certain dramaturgic effect.

The study of the question of the meaning of “airs parlants” is carried out along the lines of the system-historical and intertextual research method. The semantic and intertextual properties of the airs parlants are considered, their role in initiating compositional interest in the development of polystylistic means of musical expressiveness. A conclusion is drawn about the special artistic significance of this method of citation, which makes it possible to carry out preparatory work consisting in “training” theatrical audience’s musical memory, forming the experience of musical perception in the era of the musical leitmotifs formation.

Keywords: airs parlants, proverbes musicaux, citation, ballet text, musical dramaturgy, intertextual interaction, ballet music

Известно, что в европейском балетном театре XVIII столетия для музыкального сопровождения спектаклей широко применялись сборные партитуры, составленные из фрагментов популярной театральной музыки.

С утверждением балетной реформы Ж.-Ж. Новерра, создатели нового жанра ballet d’action заново оценили важность композиторской работы над оригинальным музыкальным текстом спектакля. Однако практика применения заимствованной музыки не была оставлена ими полностью. Спустя столетия после реформаторских преобразований, авторские партитуры, пришедшие на смену ремесленным компиляциям прошлого, дополнялись «чужими» текстами — музыкой песен и танцев, фрагментами опер и симфоний.

Среди разнообразных форм заимствований, применявшихся в балетной музыке конца XVIII — первой половины XIX века, наиболее традиционными были вставные танцевальные номера и вариации, вносимые в музыкальный

текст балета вследствие хореографических изменений, вызванных перенесением или возобновлением спектакля. Применение сочинений других композиторов осуществлялось и в форме цитат.

Данная статья посвящена рассмотрению особого приема цитирования, встречающегося в авторских балетных партитурах первой половины XIX столетия — *airs parlants*.

Наименование *airs parlants* («говорящие» арии) [1, p. 101; 2, p. 97; 3, s. 125], или *proverbes musicaux*¹ («музыкальные изречения») [4, p. 178-179] получили небольшие фрагменты (фразы, мотивы) мелодий популярных арий и других вокальных жанров (сольных или хоровых эпизодов оперетт, песенок из театральных постановок, народных песен и т. д.), включаемые в текст музыки балета с целью усиления нарративной функции музыки, создания определенного драматургического эффекта. Термин *airs parlants* был предложен американским музыковедом Мэриан, Смит в монографии [1, p. 101], посвященной балетному театру первой половины XIX века. Выделяя *airs parlants* в особое «подмножество заимствованной музыки» Смит отмечала, что благодаря своей «... способности доносить подходящие, объясняющие сюжет слова до сознания аудитории, *airs parlants*, вошедшие в применение в парижских балетных партитурах сразу после прихода *ballet d'action* в Оперу XVIII века, оставались любимым инструментом балетных композиторов вплоть до 1840-х годов» [1, p. 102].

Одним из самых известных случаев применения *airs parlants* является эпизод гибели главной героини в «Сильфиде» Р. Шнейцхоффера, в котором звучит запев из «Орфея и Эвридики» К.-В. Глюка. Слова популярной арии даны здесь в виде инципита «*J'ai perdu mon Euridice*», вписанного композитором в текст партитуры, над партиями струнных и деревянных духовых инструментов, исполняющих мотив. Эту же цитату чуть позднее использовал и А. Адан в сцене отчаяния героя балета «Дева Дуная»: «Зрители, знавшие оперу Глюка, по этой цитате (ария «Потерял я Эвридику») могли понять, какие мысли обуревают только что появившегося на сцене Рудольфа» [5, с. 66].

Прием *airs parlants* применялся многими европейскими композиторами, но преимущественно встречался в балетных партитурах Парижской оперы. Наиболее часто «говорящие мотивы» заимствовались из опер² и вокальных произведений других жанров. В качестве *airs parlants* использовались также

¹ Под таким названием этот род цитат занесен в словарь Кастиль Блаза 1824 г.

² Например, цитата из начального хора из «Севильского цирюльника» Дж. Россини «*Piano, pianissimo*» («Тихо, чуть слышно нам надо идти»), сопровождает момент появления крадущейся на цыпочках Лизы в «Тщетной предосторожности» (1828) Ф. Герольда.

и фрагменты народных песен³. Несколько меньшее распространение подобный способ цитирования получил в итальянских балетах, поскольку мастера хореодрамы Сальваторе Вигано и Гаэтано Джойя в своих постановках продолжали применять составные композиции, включающие произведения оперной и симфонической музыки [2, р. 97].

Механизм действия «говорящих арий» был основан на хорошей осведомленности аудитории, посещающей оперные и балетные спектакли. *Airs parlants* были обращены к подготовленному слушателю, сохраняющему в памяти большой запас популярных мелодий⁴. При воспроизведении музыкальной цитаты словесный текст не пропевался, однако, в силу большой ее популярности, он был хорошо знаком слушателям. Благодаря этому цитата приобретала силу «говорящего» выразительного средства.

Остановимся подробнее на условиях и причинах применения *airs parlants* в балетной музыке конца XVIII — первой половины XIX века.

Основанием для возникновения подобной традиции явилась парадоксальная ситуация, сложившаяся в практике хореографического искусства того времени. С одной стороны, концентрация внимания создателей действенного балета на драматургической стороне спектакля привела к тому, что балеты-пантомимы обрели сложные, хорошо разработанные либретто, включающие в себя множество сюжетных деталей. С другой стороны, утвердившись в качестве самостоятельного жанра музыкального театра, балет-пантомима одновременно расстался и с важной составляющей балетной музыки прошлого (пением, вокальным началом), и не располагал более возможностью передачи сюжета с помощью пропеваемых слов.

Осознавая ограниченные возможности пантомимы в передаче драматургии, хореографы-создатели балетов-пантомим стремились максимально использовать нарративные возможности каждого из элементов постановки. В первую очередь, задача «объяснения» сюжета решалась путем публикации текстовых либретто — отпечатанных брошюр. С развитием жанра балета-пантомимы такие брошюры становились все более объемными; так, например, либретто балета Ж.-Ж. Новерра «Психея и Амур», поставленного в 1762 году, составило 16 страниц [6], а изложение сюжета балета «Психея» в постановке Пьера Гарделя (1790) занимало уже 31 страницу [7].

³ Например, французская песенка «*Mon mari n'est pas là*» («Мой муж сейчас не здесь»), взятая для темы мазурки в «Дьяволе на четверых» А. Адана, сообщала, что героиня может предаваться танцам в отсутствие строгого и ревнивого мужа.

⁴ Кастиль Блаз, приводя примеры «говорящих мелодий» в своем словаре, ограничился перечислением словесных фраз, сопутствующих мотивам, полагая их мелодии всем хорошо известными, чем сильно затруднил выявление и изучение *airs parlants* современными исследователями.

Наряду с текстовой программой, выполнение функции «рассказчика», разъясняющего аудитории драматургические тонкости либретто, драматург и хореограф возложили на музыку.

По замыслу творцов «действенного балета», музыка должна была максимально точно следовать замыслу хореографа, выразительно иллюстрировать важнейшие события, действия, эмоции в точном временном соответствии с ходом развития сюжета, «применительно для каждой фразы и каждой мысли» [8, с. 90]. «Композитору следовало «уметь приноровить музыкальный рисунок ко всем ситуациям, последовательно изображаемым танцовщиком» [8, с. 92].

К каждой новой постановке балета сочинялась музыка, наполненная танцевальными ритмами, призванная обрисовывать все драматические ситуации, обогащать последние эмоциональной выразительностью и характеристичностью. Работая над постановкой в тесном сотрудничестве с балетмейстером, композитор сочинял музыку в потактовом соответствии с подробно излагаемым сценарием. «И музыкант послушно импровизировал (порой прямо в комнате балетмейстера) все, что от него хотели. Вы можете догадаться, насколько боевитым должно было быть его перо, и как быстро его воображение», — характеризовал приемы работы сочинителя балетной музыки в первой половине XIX столетия композитор Альфонс Дювернуа (цит. по: [1, р. 11]).

В сложившихся условиях балетные композиторы активно разрабатывали эффективные средства музыкальной драматургии, используя все возможные на тот момент способы выразительной звукописи. Для изображения широкого разнообразия действий и эмоциональных состояний в музыке драматических сцен балетов применялись и инструментальные речитативы, передающие вокально-речевые интонации, и богатый ассортимент средств тембровой и ритмической изобразительности. По словам критиков, балетная музыка обрела «особый характер: более акцентированный, более *parlante* (т. е., говорящий, живой), более выразительный, чем оперная музыка, потому что ему суждено было не только сопровождать и усиливать слова либреттиста, но быть самим либретто» [9, р. 5].

Поскольку во многих случаях от музыки требовалось пояснить конкретные драматические сцены, создатели балетов были вынуждены искать и словесный способ их толкования. В случае *airs parlants* роль «слов» (не произносимых и не пропетых вслух, но проясняющих ситуацию) выполняли подходящие к случаю «музыкальные изречения».

Применение «говорящих цитат» было обусловлено также и противоречием, заключенным в самом статусе балетной музыки. Ей придавалось важное драматургическое значение; к ней предъявлялись высокие художественные

требования. Особенно чувствительны были создатели балетов-пантомим к эмоциональной выразительности и мелодическим достоинствам музыки. Нередко они критиковали балетные мелодии прошлого за однообразие, монотонность и вялость: «Если мелодии однообразны и неизящны, балет окажется им под стать: будет холоден и вял. <...> И те самые монотонные мелодии, которых ему более всего следовало бы остерегаться, которые сообщают танцу вялость и нагоняют на зрителей сон, как раз более всего прельщают его, ибо их ничего не стоит написать, ...не требует от него ни вкуса, ни возвышенного гения», — заявлял Ж. Ж. Новерр [8, с. 78; 90].

Однако при всем этом музыке отводилась лишь предустановленная, прикладная, подчиненная роль. В подобных условиях музыкант-композитор, подобно чуткому инструменту, послушно выполнял волю хореографа. Не претендуя на творческую самостоятельность, он был призван быстро и эффективно поддерживать и наполнять хореографию выразительным смыслом и колоритным звучанием.

Таким образом, сфера балета требовала от композитора решений образных и ярких, но (с учетом ее богатой традиции компиляций и заимствований) не обязательно новых и оригинальных. Поэтому хореографы с удовольствием принимали в работу драматические сцены, «начиненные» известными цитатами.

В числе тридцати наиболее популярных *proverbes musicaux*, перечисленных в «Словаре современной музыки» Кастиль Блаза [4, с. 177-178], упомянута французская песенка о Генрихе IV. Довольно сложно определить с общим количеством применений этого мотива в балетной музыке XIX века, но доподлинно известно⁵, что он звучал в балете «Нинетт при дворе» (1778) в постановке Максимилиана Гарделя на музыку неизвестного композитора; в балете «Ацис и Галатея» (1805) в постановке Луи-Антуана Дюпора на музыку Анри-Франсуа Дарондю и Луиджи Джанелла; а также и в «Счастливом возвращении» (1815) Пьера Гарделя на музыку Луи-Люка де Персюи, Анри-Монтана Бертона в аранжировке Родольфа Крютцера. Наконец, в 1889 году, в соответствии с пожеланием Мариуса Петипа, «мотив Генриха IV» был включен П. Чайковским в финальный апофеоз балета «Спящая красавица».

Некоторые цитаты в результате многократных ротаций обрели богатую историю. Так, например, в сцене ведьм в партитуре «Сильфиды» (1832) Жан-Мадлен Шнейтсхоффер процитировал тему вариаций Н. Паганини «Le

⁵ Сведения о применении заимствованной музыки балетными композиторами, почерпнутые из высказываний театральных критиков эпохи, представлены в монографии М. Смит (2000).

Streghe» («Ведьмы»)⁶. Примечательно здесь то, что сам Паганини заимствовал тему вариаций [10, р. 167] из балета «Свадьба Беневенто» («Le nozze di Benevento») в постановке Сальваторе Вигано на музыку Фердинандо Орланди [11]. С музыкой этого балета Паганини познакомился в Милане в 1812 году. В свою очередь, Орланди взял процитированную Паганини тему из сцены пляски колдуний одноименного, созданного ранее (1802) балета Франца Ксавера Зюсмайера [12].

Выразительные функции *airs parlants* не исчерпывались помощью в «пересказе» деталей либретто. Они, в частности, создавали и дополнительные эффекты, основанные на контрастных противопоставлениях музыки и визуального действия. Так, например, по мнению М. Смит [1, р. 106], комический эффект проявлялся вследствие «несуразного» совмещения ситуации и музыкального ее изображения, благодаря звучанию начальных тактов «*Tuba mirum*», позаимствованных Робертом Галленбергом из реквиема В. А. Моцарта. Цитата была применена в балете Филиппо Тальони «Брецилия, или Племя женщин» (1835) в сцене восхода солнца, когда главный герой обнаруживал в темном лесу группу спящих молодых красавиц.

Нет оснований думать, что «говорящие арии» использовали лишь забытые ныне, или малоталантливые композиторы. Так, например, балет «Черт на четверых» (1845) А. Адана, содержал семь цитат, включающих популярные французские песни, а также мотивы из опер Э. Мегюля и М. Глинки [1, р. 107].

Вернемся к рассмотрению причин популярности *airs parlants*. Еще одной возможной причиной их убедительности и особой привлекательности для хореографа могла быть специфика балетной постановочной работы.

Репетиции нового спектакля осуществлялись под аккомпанемент скрипки: «Как только была написана сцена или поставлены па, они репетировали с помощью скрипки, одной только скрипки, в качестве единственного аккомпанемента» (цит. по: [9, с. 11]). Именно **мелодический** (а не колористически-тембровый, к примеру) способ воплощения характеров и ситуаций был самым заметным в условиях, когда вместо оркестрового звучания балетмейстер слышал только мелодию, исполняемую скрипачом. И, тем самым, еще на стадии репетиций он мог убедиться в эффективности воздействия примененной цитаты.

Обратим теперь внимание на форму и характерные свойства рассматриваемого вида цитат. *Airs parlants* обычно представляли собой краткое изре-

⁶ Начальный запев «Па-де-катра» Ч. Пуньи также воспроизводит фразу из «Ведьм» Н. Паганини «Le Streghe», возможно, придавая явлению четырех знаменитых балерин романтической эпохи характер символического «действия».

чение, организованное в виде мотива или музыкальной фразы. Подобная форма обнаруживает родство не только со словесными синтаксическими конструкциями, но также и с лексическими структурами языка классического танца. Свойственные балету комбинируемые сочетания жестов, поза и связующих элементов, образующие хореографический текст, обладают аналогичной временной протяженностью и строением, благодаря чему естественно сочетаются с музыкой. Образующееся при соединении выразительного жеста и интонации единство обрело в условиях *airs parlants* особую силу воздействия.

М. Смит называет *airs parlants* «семиотическими инструментами» («semiotic tools») [1, p. 110], Й. Роткамм, автор монографии о балетной музыке XIX-XX веков, характеризует их как «бессловесные семантически обозначенные мелодии» [3, s. 142]. Проблематика семантики музыки, в силу сложности и многозначности самого понятия «музыкальное содержание», а также неизбежно возникающих вопросов о сходстве и различии языковых средств, присущих словесному и музыкальному искусству, представляет собой весьма дискуссионное поле исследований. Однако нет сомнения в том, что в силу своей тесной и неразрывной связи с вербальной составляющей, участия указующих на смысл (хоть и не произносимых, но «мыслимых») слов, *airs parlants* могли успешно выполнять функцию проводника, сплавления воедино слово и музыкальную интонацию.

Известно, что многие театральные композиторы одинаково успешно работали и в оперном, и в балетном жанрах. Поскольку задача поиска средств воплощения драматического содержания в балетном искусстве была даже более актуальной, чем в опере, именно в балете, в «менее притязательной», «легкой» театральной сфере, где в одной партитуре могли соседствовать и элементы искусно сплетенной симфонической ткани, и грубо скомпонованные, наподобие «пэчворка», компиляции, осуществлялись экспериментальные композиторские пробы.

Важно отметить, что расцвет такого простого, но эффективного приема, как *airs parlants*, получил распространение и пришелся именно на эпоху, предшествующую становлению и распространению методов лейтмотивной драматургии. Примерно к 1840-м годам применение *airs parlants* стало более редким, они постепенно ушли из балетного обихода.

Конечно, было бы слишком большим допущением утверждать, что *airs parlants* оказали серьезное влияние на формирование интонационно-лейтмотивной драматургии оперы⁷. Однако они, без сомнения, осуществили важную

⁷ Некоторые исследователи называют «лейтмотивами» подобного рода краткие повторяющиеся цитаты, встречающиеся в сборных музыкальных композициях Сальваторе

подготовительную работу, состоящую в «тренировке» памяти и восприятия слушательской аудитории.

Благодаря своей простоте и семантической доходчивости, «говорящие арии» во многом предвосхитили открытие новых форм и средств музыкальной драматургии грядущих эпох.

Известно, что творческое соприкосновение с искусством балета, общение музыкантов с выдающимися хореографами (К.-В. Глюка с Г. Анджелини и Ж.-Ж. Новерром; А. Адана с Ж. Перро; Л. Делиба с А. Сен-Леоном; и, наконец, П. Чайковского и А. Глазунова с М. Петипа) давало импульс для вызревания новых драматургических идей. Есть основания предполагать, что применение многих *airs parlants* было инициировано хореографами. Такие балетмейстеры, как, например, Шарль Дидло и Артюр Сен-Леон, в работе с композиторами часто проявляли «музыкальную» инициативу, предлагая конкретные темы. Балетмейстер А. П. Глушковский, описывая совместную работу Дидло с композитором Катерино Кавосом, в частности, вспоминал: «Дидло, устав от больших трудов на репетиции, напевал капельмейстеру охриплым голосом мотивы музыки, которые Кавос выполнял; после уже он приводил всю музыку в порядок согласно с программой и желанием балетмейстера» [14, с. 178]. Исследователи творчества, отмечая выдающееся музыкальные компетенции Артюра Сен-Леона, отмечали: «Скрипач и композитор, Сен-Леон работал в тесном сотрудничестве с авторами музыки своих балетов. Мемуары современников, его собственные письма свидетельствуют о том, что нередко он сам предлагал композитору ту или иную музыкальную тему» [15, с. 5].

Аналогичные предложения высказывал М. Петипа. Известно, что, выполняя указания балетмейстера, П. Чайковский включил в музыкальный текст «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» ряд цитат, помогающих выстроить и ярче реализовать пластическую концепцию спектакля. Однако силой творческого гения Чайковского «чужие» тексты обрели в новом контексте иное музыкально-художественное значение, возвысившись до уровня многослойных метафор и обнаружив осмысленную эстетическую связь с авторским стилем [16, с. 32-33].

Новые выразительные возможности, открывающиеся в жанровых и стилистических пересечениях, пробудили композиторский интерес к осмыслению и интерпретации «текста в тексте». Многообразие музыкально-пластических межтекстовых взаимодействий, реализуемых в полижанровом и полистилистическом аудиовизуальном «пространстве» спектакля, воплощенное в художественных открытиях И. Стравинского и Дж. Баланчина, обрело значение центральных эстетических доминант в искусстве XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Smith M.* Ballet and Opera in the Age of «Giselle». Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.
2. *Ertz M.* Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context: PhD dissertation. Oregon: University of Oregon Graduate School, 2010, 627 p. [Электронный ресурс]. URL. https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1 (дата обращения: 30.06.2018).
3. *Rothkamm J.* Gattungsspezifisch komponiert? Französische und deutsche Musik zur Pantomime in Ballett, Oper und Schauspiel zwischen 1828 und 1841. - Hildesheim: Olms, 2009. S. 115 – 144. [Электронный ресурс]. URL. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-23589> (дата обращения 30.06.2018).
4. *Kastil-Blaze M.* Dictionnaire de musique moderne par M. Kastil-Blaze. Paris: Diuixienne Edition, 1821-1825, Т. 2. 590 s. [Электронный ресурс]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6530021d.texteImage> (дата обращения: 29.06.2018).
5. *Груцынова А. П.* Романтический балет. М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 96 с.
6. *Psyché et L'Amour.* Ballet, Héroi-Pantomime, de Composition de Monsieur Noverre, A Londres, Imprimé par H. Keynell, 21 Piccadilly, 1762, 16 s. [Электронный ресурс]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8506093.r=ballet%20noverre?rk=21459;2> (дата обращения: 28.06.2018).
7. *Psyché.* Ballet-Pantomime par M. Gardel: Représenté pour la premiere fois, fur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 14 Décembre 1790, A Rouen, De l'Imprimerie de Montier-Dumesnil, rue Saint-Lo, 6. 1790. 31 s. [Электронный ресурс]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8413096/f1.image.r=ballet%20Gardel> (дата обращения: 28.06.2018).
8. *Новерр Ж.* Письма о танце / пер. А. Гвоздевой, вст. ст. И. Соллертинский. Л: Academia, 1927. 316 с.
9. *Guest I.* The Romantic Ballet in Paris, Pitman, 1966. 314 p.
10. *Stratton S. S.* Nicolo Paganini: His Life and Work. London: The Strad office, New York: C. Scribner, 1907. 205 p.
11. *Noce di Benevento.* Ballo in Quattro atti, Milano, Teatro alla Scala, 1812: Dalla società tipografica de' Classici Italiani, contrada del Cappuccio, Milano, 1812, 48 p. [Электронный ресурс]. URL. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14055.0/?sp=25> (дата обращения: 30.06.2018).
12. 'Il Noce di Benevento' torna nel Sannio. Consegnato a Cimitile lo spartito originale dell'opera di Sussmayr NTR24L'informazione sull web. Di 21 Mag, 2012. [Электронный ресурс]. URL. <http://www.ntr24.tv/2012/05/21/il-noce-di-benevento-torna-nel-sannio-consegnato-a-cimitile-lo-spartito-originale-dellopera-di-sussmayr/> (дата обращения: 30.06.2018).

13. Celi C. Vigano Salvatore // International Encyclopedia of Dance / Ed. Selma Jeanne Cohen et al. Vol. 5. New York: Oxford University Press. Chapman, John. 1978, p. 337-339.
14. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера / вст. ст. Ю. И. Слонимского. Л.; М.: Искусство, 1940. 248 с.
15. Свешникова А. Л. Творчество Артура Сен-Леона в Петербурге (1859-1869). Становление музыкально-хореографической структуры академического балета: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. СПб. 1999. 228 с.
16. Безуглая Г. А. О «чужих» текстах в балетах Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3(56). С. 26-37.

REFERENCES

1. Smith M. Ballet and Opera in the Age of «Giselle». Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.
2. Ertz M. Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context: PhD dissertation. Oregon: University of Oregon Graduate School, 2010, 627 p. [Elektronnyj resurs]. URL. https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1 (data obrascheniya: 30.06.2018).
3. Rothkamm J. Gattungsspezifisch komponiert? Französische und deutsche Musik zur Pantomime in Ballett, Oper und Schauspiel zwischen 1828 und 1841. - Hildesheim: Olms, 2009. S. 115 – 144. [Elektronnyj resurs]. URL. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-23589> (data obrascheniya 30.06.2018).
4. Kastil-Blaze M. Dictionnaire de musique moderne par M. Kastil-Blaze. Paris: Diuixienne Edition, 1821-1825, T. 2. 590 s. [Elektronnyj resurs]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6530021d.texteImage> (data obrascheniya: 29.06.2018).
5. Grucynova A. P. Romanticheskij balet. M.: Mos. gos. konservatoriya im. P. I. CHajkovskogo, 2009. 96 s.
6. Psyché et L'Amour. Ballet, Héroi-Pantomime, de Composition de Monsieur Noverre, A Londres, Imprimé par H. Keynell, 21 Piccadilly, 1762, 16 s. [Elektronnyj resurs]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8506093.r=ballet%20noverre?rk=21459;2> (data obrascheniya: 28.06.2018).
7. Psyché. Ballet-Pantomime par M. Gardel: Représenté pour la premiere fois, fur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 14 Décembre 1790, A Rouen, De l'Imprimerie de Montier-Dumesnil, rue Saint-Lo, 6. 1790. 31 s. [Elektronnyj resurs]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8413096/f1.image.r=ballet%20Gardel> (data obrascheniya: 28.06.2018).
8. Noverr Zh. Pis'ma o tance / per. A. Gvozdevoj, vst. st. I. Sollertinskij. L: Academia, 1927. 316 s.
9. Guest I. The Romantic Ballet in Paris, Pitman, 1966. 314 p.

10. *Stratton S. S. Nicolo Paganini: His Life and Work.* London: The Strad office, New York: C. Scribner, 1907. 205 p.
11. Noce di Benevento. Ballo in Quattro atti, Milano, Teatro alla Scala, 1812: Dalla società tipografica de' Classici Italiani, contrada del Cappuccio, Milano, 1812, 48 p. [Elektronnyj resurs]. URL. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14055.0/?sp=25> (data obrascheniya: 30.06.2018).
12. 'Il Noce di Benevento' torna nel Sannio. Consegnato a Cimitile lo spartito originale dell'opera di SussmayrNTR24 L'informazione sull web. Di 21 Mag, 2012. [Elektronnyj resurs]. URL. <http://www.ntr24.tv/2012/05/21/il-noce-di-benevento-torna-nel-sannio-consegnato-a-cimitile-lo-spartito-originale-dellopera-di-sussmayr/> (data obrascheniya: 30.06.2018).
13. *Celi C. Vigano Salvatore // International Encyclopedia of Dance / Ed. Selma Jeanne Cohen et al. Vol. 5. New York: Oxford University Press. Chapman, John. 1978, p. 337-339.*
14. *Glushkovskij A. P. Vospominaniya baletmejstera / vst. st. YU. I. Slonimskogo. L.;M.: Iskusstvo, 1940. 248 s.*
15. *Sveshnikova A. L. Tvorchestvo Artura Sen-Leona v Peterburge (1859-1869). Stanovlenie muzykal'no-khoreograficheskoy struktury akademicheskogo baleta: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. 17.00.02. SPb. 1999. 228 s.*
16. *Bezuglaya G. A. O «chuzhikh» tekstakh v baletakh CHajkovskogo // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2018. № 3(56). S. 26-37.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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