

ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

На правах рукописи

БЕЗУГЛАЯ Галина Александровна

**МУЗЫКА БАЛЕТА
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФОВ
(КОНЕЦ XVI – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВВ.)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Научный консультант:
доктор искусствоведения, доцент
И. С. Воробьев

Санкт-Петербург – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	6
Глава 1. Формирование музыкальной традиции танцевального искусства в XVI–XVII веках. Музыкальность хореографии и ее модусы . . .	24
1.1. Музыкальная деятельность мастеров танца XVI–XVII веков . . .	25
1.1.1. Итальянская традиция	25
1.1.2. Французская традиция	30
1.1.3. Танцующий композитор	39
1.2. Дефиниция музыкальности хореографии в контексте ее модусов . .	42
1.3. Модус изоморфизма	48
1.3.1. В едином пространстве метроритма	49
1.3.2. Музыкальность танца	51
1.3.3. «Хореоподобие» музыки	52
1.3.4. Формы уподобления в вокально-театрализованных формах танца	57
1.3.5. Балло Эмилио де Кавальери « <i>O che nuovo miracolo</i> »	59
1.3.6. Музыкально-танцевальные взаимосвязи у Ж.-Б. Люлли . .	73
1.4. Модус заимствования и составления	78
1.4.1. Музыкальное заимствование как способ, облегчающий сочинение танца	79
1.4.2. Фонд текстов	85
1.4.3. Фонд текстов как инструмент репрезентации танцевальных жанров музыки	88
1.4.4. Модус составления и заимствования на макроуровне: танцевальная сюита	90
1.4.5. Фонд театральной танцевальной музыки	93
1.4.6. «Лесные и морские увеселения на горе Позилипо»	95
1.5. Модус варьирования	98
1.5.1. Обусловленность варьирования в танцевальной музыке . .	99

1.5.2. Формы и приемы музыкального варьирования в танцевальных жанрах	102
1.5.3. Варьирование и вариационность в театральной музыке	106
1.5.4. Зарождение и развитие жанра хореографической вариации	109
1.5.5. Барочные музыкально-хореографические вариационные циклы	113
Выводы	121
Глава 2. Музыка балета в исполнительской, композиторской, редакторской и педагогической деятельности хореографов XVIII–XIX веков	127
2.1. На пути от дивертисмента к балету	127
2.2. Сферы музыкального творчества хореографа	132
2.2.1. Музыкальное исполнительство	132
2.2.2. Композиторское творчество и модус изоморфизма	140
2.2.3. Претворение модуса заимствования и составления в работе хореографа с музыкальным текстом	149
2.3. Музыкальная драматургия хореодрам С. Вигано	156
2.3.1. Хореография, пантомима и музыка	157
2.3.2. «Весталка»	160
2.3.3. Несовпадения балетмейстерской и композиторской традиций	170
2.4. Хореографическая нотация и музыка	175
2.5. Музыка в балетной педагогике XIX века	187
2.5.1. Музыкальные традиции хореографической педагогики	187
2.5.2. Рождение традиции фортепианного аккомпанемента экзерсисам	193
2.5.3. «Грамматика танцевального искусства и хореографии» Ф. А. Цорна	195
Выводы	198
Глава 3. Музыкальное сотрудничество хореографа и композитора в XIX веке	202
3.1. Развитие балетной драматургии в русле идей Ж.-Ж. Новерра и К.В. Глюка	202
3.2. Вариантность и мобильность музыкального текста балета	208

3.2.1. Сочинение музыки как череда изменений	208
3.2.2. «Тщетная предосторожность» Ж. Доберваля	213
3.3. Отображение методов и форм музыкальной деятельности хореографов в композиторской практике	216
3.3.1. От составления – к цитированию	216
3.3.2. «Говорящие арии»	219
3.3.3. Сочинение по образцу: заимствованная музыка как модель для стилизаций	228
3.3.4. Модус изоморфизма: рождение звукового образа танца в союзе сотворчества	230
3.3.5. Модус изоморфизма: «музыкальный инципит» в искусстве балета	235
3.3.6. Вариация как музыкальное воплощение сольного танца	249
3.4. Эпоха М. Петипа: «чужая» музыка в балетах П. Чайковского	261
3.4.1. Особенности сотрудничества Петипа и Чайковского	261
3.4.2. «Чужие» тексты в балетных партитурах Чайковского	265
Выводы	277
Глава 4. Музыка балета и музыкальность хореографии первой трети XX века	281
4.1. Музыкальная компетентность хореографов первой трети XX века	281
4.1.1. Отношение к музыке в балете	281
4.1.2. Музыкальная одаренность и музыкальное образование хореографа	286
4.1.3. Новый фонд текстов балета первых десятилетий двадцатого века	295
4.1.4. Новый изоморфизм: диалог непрограммной музыки и бессюжетной хореографии	302
4.1.5. Оркестровая интерпретация фортепианной музыки. «Шопениана»	305
4.1.6. Музыкальная композиция хореографа: «Вариации на тему “Раймонды”» Дж. Баланчина	309

4.1.7. Теоретические воззрения Ф. Лопухова: музыкально-хореографический симфонизм	316
4.1.8. Модусы изоморфизма и варьирования: «чистый танец» и развитие жанра симфонии-балета	326
4.2. Музыкальная импровизация в хореографической педагогике	333
4.2.1. Музыкальные импровизации Н. Легата	335
4.2.2. Нотные примеры в книге А. Вагановой «Основы классического танца»	337
4.3. Композиторское творчество в пространстве хореографической традиции	340
4.3.1. Хореографическая симфония как жанр музыки	340
4.3.2. Новые методы совместной работы	345
4.3.3. Модус заимствования и составления: цитаты в балетных партитурах	352
4.3.4. Драмбалет: взаимодействие композитора и хореографа	358
Выводы	365
Заключение	368
Список литературы	377

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Музыковедческие изыскания последних двух десятилетий, развивающие идеи жанрово-стилевого подхода к изучению художественных особенностей музыки балета, во главу угла ставят выявление ее специфики. Современное музыкознание рассматривает балетную музыку XVIII–XIX веков как явление с ясно прослеживаемой «музыкально-стилистической традицией» [127, с. 45] и «собственными законами музыкальной драматургии» [103, с. 10], как «самостоятельную жанровую область» [249, с. 28], обладающую присущими ей «типическими свойствами» [132, с. 12] и «жанровой спецификой» [216, с. 7]. Исследователи балетного творчества В. Мартини-Солера, К. Каноббио, Е. Фомина, А. Титова, Ж.-М. Шнейцхоффера, Ц. Пуни, А. Адана, Л. Делиба, Л. Минкуса и др. выделяют присущие музыке этих композиторов «*изначальную* музыкальную семантику выразительных средств» [128, с. 19] и «круг специфических черт композиторского языка» [241, с. 10].

Как известно, стилистическое своеобразие музыки балета указанного периода во многом обусловлено хореографической традицией, в соответствии с которой балетмейстер занимал доминирующее положение в театральной иерархии, и обладал правом единолично распоряжаться всеми компонентами создаваемого спектакля. Учитывая отмеченную особенность, современное музыкознание активно изучает проблему зависимости создателя партитуры от воли и замыслов балетмейстера-драматурга, от режиссерских планов, программ и множества других немзыкальных факторов.

Исследования композиторского творчества достаточно определенно указывают на важное условие музыкально-хореографического взаимодействия, предопределяющее плодотворность творческих усилий автора музыки в условиях хореографической практики прошлого. Оно обычно состояло в готовности изучить присущий балету свод «законов» жанра» [127, с. 144]: композитор осваивал специфику создания музыки к балетному спектаклю в процессе совместной работы с хореографом и под его руководством. И нужно отметить,

что в процессе вовлечения музыканта в балетную традицию ему обыкновенно отводилась воспринимающая роль неопита, стремящегося ознакомиться с ее основаниями¹. В свою очередь, позиция «мэтра», призванного ввести «новообращенного» в русло театрально-танцевальной специфики, традиционно соотносилась с личностью балетмейстера.

В рассматриваемой ситуации, казалось бы, нет ничего удивительного – кому же, как не полноправному автору балета, всемогущему творцу-хореографу подобало ознакомить сотрудничающего с ним музыканта со спецификой театральной драматургии или характерами двигательной пластики?

Ответ на этот вопрос не столь однозначен – в контексте того, что нам известно о содержании совместной творческой работы композитора и хореографа: взаимодействие их в рассматриваемую эпоху никогда не ограничивалось рамками драматургического и танцевального замыслов. На практике балетмейстер постоянно вторгался в сферы, бесспорно относящиеся (в пределах творческой практики «обычного» музыкального искусства) к творческой компетенции музыканта. Задумывая способы реализации замысла, предполагающие применение таких, единых для временных искусств средств выразительности, как композиция и структура, приемы развертывания материала, синтаксические и метроритмические элементы и т. д., – он обычно досконально регламентировал и их *музыкальную* сторону. Более того, детальное изучение специфики европейской и русской балетной традиции XVIII–XIX веков убеждает нас в том, что весьма типичной для нее была такая форма сотрудничества, при которой балетмейстер активно воздействовал и на сам процесс сочинения музыки, осуществляя прямое влияние на композиторскую работу с тематизмом и другими, сугубо музыкальными элементами будущего произведения.

Очевидно, что в подобных случаях хореографической экспансии в интонационное пространство музыки, – балетмейстер, наряду с уверенностью в своем праве вторгаться в музыкальную сферу постановки, обладал и внутренней

¹ Подобное отношение, в частности, иллюстрирует свидетельство П. Чайковского о его попытке сочинять балет, «сунувшись в воду, не зная броду» [61, с. 133].

убежденностью в своей профессиональной компетентности в этой творческой области.

В чем же причина того, что именно представитель пластического искусства (а не, допустим, опытный коллега-музыкант) ощущал себя экспертом в сфере музыкального сочинительства для балетной постановки?

Ответом на этот вопрос может служить наше предположение о том, что музыкальная компетентность хореографа была следствием его укорененности в той культуре, что ее сформировала: музыкальные «законы» балетной традиции были порождены ей самой. У музыковедения есть немало оснований полагать, что многие особенности стиля, драматургии и семантики балетной музыки имеют «хореографическое происхождение» – они сложились в недрах танцевальной культурной традиции, являются ее неотъемлемой частью и обусловлены ее собственной *музыкальностью*.

Глубокая, неразрывная связь с музыкой, погруженность в музыку – исторически характерные свойства, определяющие специфику балетного искусства. Богатство музыкальных проявлений художественной практики хореографии дает все основания для ее всестороннего рассмотрения, перемещающего фокус исследования со следствия – художественного своеобразия балетной музыки, – на саму причину, обуславливающую источник этого своеобразия. Следование современным актуальным научным концепциям, предлагающим наблюдать и изучать балетное искусство «не только как хореографический, но, прежде всего, как музыкальный феномен» [127, с. 11], дает возможность поставить в центре внимания картину музыкального содержания самой балетной культуры. Более ясное и многостороннее представление о ней можно получить, изучив совокупность музыкально-художественных достижений, осуществленных самими мастерами танцевального искусства – хореографами – в процессе музыкальной (исполнительской, композиторской, музыкально-редакторской, музыкально-организационной, педагогической) деятельности. Подобная проблематика, раскрывающая новый ракурс изучения специфики

музыки балета, еще не становилась предметом внимания отечественного музыкознания.

Обращение к историческим материалам, представляющим аспекты взаимосвязи музыки балета и музыкального творчества хореографов, побуждает нас к осмыслению вопросов преемственности и новаторства в подходе к художественному достоянию, к синтезу и современной научной интерпретации накопленного опыта. И в контексте указанной проблематики тема предлагаемого диссертационного исследования является весьма актуальной.

Изучение музыки балета сквозь призму музыкального содержания хореографической традиции даст более глубокое представление о многослойном взаимодействии текстов музыки и пластического искусства. Оно позволит подняться на еще один уровень знания в исследовании композиторского творчества и по-новому оценить специфику сотрудничества музыканта и хореографа в процессе создания балетной партитуры, – как в условиях классической традиции, так и в контексте осмысления музыкальных новаций XX столетия, – тех, что, став символом эмансипации балетного искусства, потрясли его основы.

В текущем году тема настоящего исследования приобретает особую актуальность и в преддверии юбилейных дат, связанных с именами выдающихся хореографов, чья музыкальная деятельность оказала существенное воздействие на формирование свойств музыки балета XIX столетия: 200-летие со дня смерти Сальваторе Вигано (1769–1821), одного из самых ярких и одаренных в музыкальном отношении мастеров итальянской хореодрамы; 200-летие со дня рождения Артура Сен-Леона (1821–1870), французского балетмейстера и скрипача, оказавшего значительное влияние на становление русского балетного театра. Роль и значение этих выдающихся хореографов, блестящих музыкантов и талантливых композиторов – неопределимы для музыкального искусства.

Степень разработанности темы исследования. Установка на изучение балетного произведения как музыкально-пластического единства, объединяющего, по меньшей мере, три компонента – музыку, хореографию и

драму, предложенная в начале двадцатого столетия в трудах Б. Асафьева [13, с. 200–201; 11, с. 223], дала отечественному музыковедению плодотворный импульс для многостороннего изучения вопросов своеобразия балетного жанра, музыки балета. Однако разработка проблем ее формирования и развития в контексте взаимодействия с музыкально-художественной деятельностью хореографов не осуществлялась ни отечественными, ни зарубежными учеными.

Некоторые общие вопросы проблематики настоящей диссертации, касающиеся аспектов синтеза музыки и хореографии, затрагивались в публикациях Б. Асафьева [9; 13; 10] и И. Соллертинского [308; 307] 1930–1950-х годов, наметивших пути развития советского балета.

Впервые попытка дать описание основных сфер музыкального содержания балетной культуры в русле музыковедения была сделана В. Богдановым-Березовским в статье «Музыкальная культура балета» [55]², где исследователь отметил важнейшие особенности взаимоотношений танца и музыки, дав краткую характеристику истории их развития. Упомянув о роли Ж.-Б. Люлли, С. Вигано, Ж.-Ж. Новерра, как художников, оказавших влияние на путь развития музыкально-хореографического синтеза, автор статьи расценивал его как движение ко все более глубокому «сближению эстетической природы хореографии и музыки» [55, с. 40]. Указывая на исторические тенденции развития музыкальности итальянской и французской школ балета³, Богданов-Березовский выводит их свойства из обусловленности тенденциями развития европейской театральной музыки. Вследствие малого объема статьи, а также из-за авторского понимания музыкальной культуры балета как объекта и результата воздействия композиторского творчества, а не как самостоятельного явления, формирующего собственные закономерности, – изучение музыкальных оснований хореографической традиции в статье не осуществляется.

² Годом позже общее содержание статьи было повторено в публикации «От Люлли до Прокофьева. О музыкальной культуре балета» [54].

³ Итальянская школа танца, по мнению Богданова-Березовского уделяла внимание обогащению метроритмического богатства музыки, французская – развивалась в направлении «сознательного развития музыкальной культуры в целях и интересах своего искусства» [55, с. 40].

Идеи Асафьева обрели новое смысловое наполнение в исследовательской концепции Е. Дуловой «Балетный жанр как музыкальный феномен» [129; 127; 128], фокусирующей внимание на жанрово-стилистическом аспекте балетного произведения при изучении его как музыкального явления. В трудах Дуловой показаны многие механизмы воздействия танцевальной традиции на формирование «стилевой ауры» музыки балета, дающие основания для дальнейшего, более основательного и системного изучения как вопросов взаимовлияния музыки и хореографии, так и музыкально-хореографического синтеза.

Следует отдельно отметить в этой связи публикации Л. Ладыгина [190] и И. Дамсхолт [414], в которых не только освещается проблематика танцевально-музыкального синтеза, но и осуществляется попытка системного подхода к изучению взаимоотношений музыки и хореографии. Обе работы представляют музыковедческую интерпретацию балетмейстерской мысли XVIII–XIX веков, – и выделяют тем самым музыкальную традицию хореографии в качестве объекта, заслуживающего отдельного изучения. Однако проблематика музыкальной деятельности хореографов, как и вопросы ее взаимодействия с балетной культурой и музыкой балета в трудах Ладыгина и Дамсхолт не исследуются.

В ряду научных публикаций последних лет, развивающих идею жанрово-стилевого подхода к изучению балетной музыки с привлечением результатов исследований в области театроведения и балетоведения, следует, прежде всего, назвать исследования А. Груцыновой [107;103; 102; 105;108], А. Занковой [132], Е. Кисеевой [156;157;158], Е. Куриленко [187], А. Максимовой [214; 216; 217], С. Наборщиковой [231, 232], Е. Пановой [241], Дж. Роткамма [552], М. Смит [565] и др.

Именование «Музыкальная культура балета» получил авторский учебный курс С. Наборщиковой, разработанный для студентов историко-теоретического и композиторского факультетов консерваторий. Содержание курса, нашедшее краткое отражение в авторской программе-конспекте [233] и статье [230], определяется задачей рассмотрения явлений балетного театра «сквозь призму

музыкальной компоненты» [230, с. 123]. Основные положения программы С. Наборщиковой во многом близки важнейшим установкам автора настоящей диссертации, – поскольку задачу изучения явлений и закономерностей музыкально-хореографической специфики выводят из понимания масштабов взаимодействия сфер музыки и хореографии и основаны на признании «паритета двух взглядов на балетный жанр» [230, с. 123]. Примером исследования, фокусирующегося на глубоком постижении синтетических основ балетного произведения, осуществленном с позиций музыкально-хореографического паритета, являются также и труды С. Наборщиковой [231; 232] об опыте сотрудничества композитора и хореографа в XX в. – о блистательном тандеме И. Стравинского и Дж. Баланчина. В ряду содержательных достоинств этих работ, охватывающих аспекты «зримой музыки» и «звучащего танца» в творчестве обоих художников, необходимо особо отметить важность проявленного автором внимания к музыкальной стороне творческой деятельности выдающегося балетмейстера.

В ряду отечественных и зарубежных работ, уделяющих внимание проблематике синтеза музыки и танцевального искусства, следует упомянуть обобщающие исследования М. Букофцера [396], М. Друскина [126], О. Зубовой и Т. Кюрегян [138; 139], С. Джордан [465], Р. Косачевой [1983], Л. Ладыгина [Ладыгин, 1994], П. Неттля [Nettl, 1974], Л. Пылаевой [263; 264], М. Сапонова [280; 281], Х. Сирла [559], Р. Тарускина [574], и др.

Некоторым вопросам музыкально-хореографического взаимодействия в условиях балетной традиции уделяется внимание в исследованиях, посвященных творчеству определенного композитора: работах Б. Асафьева о П. Чайковском и И. Стравинском [14, 10]; И. Вершининой и М. Друскина о И. Стравинском [75; 125]; А. Пужена об А. Адане, Дж. Мейербере и Ф. Герольде [533; 535; 534]; Б. Жувена об Д. Обере и Ф. Герольде [466; 467], Е. Кисеевой о Н. Черепнине [157]; Р. Летелье [480] и Е. Пановой [241; 243] о Л. Минкусе; Е. Пановой и С. Пепельжи о Р. Дриго [244; 245; 246;]; С. Шапиро о балетах Л. Делиба [350]; Ю. Розановой о балетах П. Чайковского [272]; И. Нестьева о С. Прокофьеве [235],

И. Медведевой о Ф. Пуленке [224]; Р. Орледжа о Э. Сати [523] и др. Отдельные вопросы проблематики синтеза музыки и хореографии освещаются в научных статьях – А. Баевой [19], Т. Барановой [24], Ю. Бочарова [57; 58], Н. Брагинской [59; 60], Т. Курышевой [188], В. Раннева [266], Т. Рыбкиной [276], Д. Хазиевой [332; 333], М. Эрц [423] и др.

Проблематика музыкального театра, актуальная для настоящего исследования, освещается в исторических работах о жанре оперы и композиторском творчестве (В. Брянцевой [62], Л. Брауна [389], А. Гозенпуда [90], А. Жюлье [468], Л. Кириллиной [152; 153; 154; 155], Т. Колтаковой [165], Г. Кречмара [185], Т. Крунтяевой [186], Т. Ливановой [196], П. Луцкера и И. Сусидко [211; 212], Л. де ля-Лоранси [213], М. Щербаковой [360; 361] и др.). Особый интерес в контексте выбранной темы представляют работы А. Прюньера [260], Л. Селле [407], А. Булычевой [64] и др., целиком или частично посвященные первому сценическому представлению «Комедийного балета королевы» (1581).

Однако в силу направленности перечисленных работ на изучение композиторской, а не балетмейстерской деятельности, в указанных трудах мало освещены многие специальные вопросы музыкального содержания искусства балета, предполагающие использование интегративного подхода.

Таким образом, невзирая на очевидные свидетельства того, что законы театральной жизни и балетной специфики неустанно изучаются, вопрос о связи музыки балета с музыкальной деятельностью мэтров балетного искусства прошлого продолжает оставаться малоизученным.

Недостаток изученности указанной проблемы обусловлен огромной сложностью, которую представляют научные разработки в сфере хореографии для музыковедческих исследований, – как из-за обширности самой сферы проявлений музыкального начала в балете, так и вследствие междисциплинарного характера рассматриваемого круга вопросов. Требуется применение совокупности знаний и профессиональных инструментов анализа, относящихся к теории и практике

хореографического искусства – и одновременно музыковедческий ракурс рассмотрения и анализа.

В свою очередь, исследовательский корпус балетоведческих источников сосредоточен большей частью на освещении вопросов истории балетного искусства, его исполнительских школ, выдающихся мастеров, а также их творческих достижений. Проблематика музыкальной составляющей балета обычно лишь вскользь затрагивается в подобного рода работах, не являясь поводом для самостоятельных научных изысканий. Тем не менее, достаточно большой объем исследовательского материала, послужившего основой для интерпретации, а также для аргументов, доказательств и выводов можно было почерпнуть именно здесь, – прежде всего, в исторических трудах основоположников современного балетоведения. В фундаментальных исследованиях Ю. Бахрушина [26; 27], Л. Блок [51], А. Геста [441; 442; 443; 439 и др.], В. Красовской [173; 174; 175; 176; 181; 182 и др.], Л. Кирстайна [473], Ю. Слонимского [292; 294; 296; 300 и др.], Е. Суриц [316], Э. Фейрфакса [426], Дж. Хоманс [458] освещены не только основные исторические факты, но и охарактеризованы важнейшие принципы музыкально-хореографических отношений. Тем не менее, сведения и выводы, представленные в этих (а также и других) исторических исследованиях, требуют музыковедческого осмысления – в свете построения серьезной современной теории. Для ее формирования служат и некоторые плодотворные идеи, развиваемые в работах современных балетоведов и театроведов: Л. Абызовой [1], Д. Буха [393], П. Джонс [464], Г. Добровольской [122; 124], Б. Илларионова [145; 146], М. Ильичевой [147; 148], Дж. Нэвил [515; 517; 518], К. Хэнзелл [447] Р. Харрис-Уоррик [448], К. Чели [406] и др.

Большой материал для изучения предоставляют книги об исторических формах танца: М. Васильевой-Рождественской [74], К. Закса [555], О. Захаровой [136], Н. Ивановского [143], Е. Михайловой-Смольняковой [226], С. Хёксема [457], У. Хилтон [454] и т.д.

Отдельного внимания заслуживают работы о жизни и творчестве балетмейстеров XVIII–XX веков, представленные в виде циклов или сборников

статей и материалов ([159; 193; 221; 92; 195], а также исследования о персоналиях: труд К. Риторни о С. Вигано [547], работы О. Федорченко о Ж. Перро [326], А. Фридеричиа [331] о А. Бурнонвиле, М. Ильичевой о М. Петипа [148], Г. Добровольской о Ф. Лопухове [120], Е. Суриц о Л. Мясине [315]. Особо следует отметить монографию А. Свешниковой о А. Сен-Леоне [282], в которой автор уделяет серьезное внимание различным сферам музыкальной деятельности выдающегося балетмейстера, дает оценку его вкладу в формирование музыкальной традиции русского балета.

Огромное значение для настоящего диссертационного исследования представляют первоисточники – теоретические работы и трактаты мастеров танца XV–XX веков: Доменико да Пьяченца [528], Гульельмо Эбрео да Пезаро [527], Ливио Лупи [486; 487], Фабрицио Карозо [400; 401], Чезаре Негри [511], Туано Арбо [7; 371], Рауля-Оже Фёйе [329; 431], Пьера Рамо [542], Джона Уивера [584], Григорио Ламбранци [477], Жана-Жоржа Новерра [238; 239], Гаспаро Анджелини [368; 369], Артура Сен-Леона [556], Карло Блазиса [381; 382], Александра Горского [97], Фридриха Альберта Цорна [340], Федора Лопухова [207], Леонида Мясина [499], Ростислава Захарова [134; 135] и др.

В ходе исследования была изучена мемуарная литература и другие документы, позволяющие получить сведения об обстоятельствах сотрудничества композитора и балетмейстера. Многие важные факты, касающиеся вопросов совместной работы, были почерпнуты из композиторских воспоминаний, дневниковых записей и других материалов: воспоминаний А. Адана [2], Б. Асафьева [13], Н. Римского-Корсакова [269], И. Стравинского, [311; 312; 313], М. Равеля [550], Н. Черепнина [345]; дневников С. Прокофьева [255; 256], книг воспоминаний о композиторах [85; 86; 87; 151; 79; 80 и др.].

Большой массив материала составили воспоминания хореографов и их современников, позволяющие заглянуть в музыкально-творческую лабораторию балетмейстера: мемуары и заметки К. Блазиса [381], А. Глушковского [89], М. Петипа [247], воспоминания А. Ширяева [354; 355], М. Кшесинской [189], М. Фокина [330], Т. Карсавиной [150], Л. Мясина [229], Б. Нижинской [236],

С. Лифаря [199; 200], Ф. Лопухова [1966, 1972, 2003], М. Лавровского [195], А. Эглевского [98], М. Бежара [28] и др.

Автором настоящей работы были изучены и другие исследовательские источники информации: музыкальные, хореографические и литературные тексты, исторические и архивные документы, свидетельствующие о многообразии форм музыкальности танца и его взаимодействия с музыкой.

Объект исследования: музыка балета конца XVI – первой трети XX вв. (композиторские балетные партитуры, произведения танцевально-бытовой музыки, балетмейстерские компиляции, а также частично нотированные образцы импровизационного аккомпанемента).

Предмет исследования: музыкальная деятельность хореографов конца XVI – первой трети XX вв. (исполнительская, композиторская, музыкально-редакторская, музыкально-организационная, педагогическая), обусловившая художественное своеобразие музыки балета.

Цель исследования: изучение свойств музыки балета на основе выявления взаимообусловленности композиторского замысла и музыкальной традиции хореографического искусства.

Хронологические рамки исследования. Процесс музыкально-хореографического взаимодействия будет рассматриваться с момента рождения первого балетного спектакля в 1581 году – до начала процесса «эмансипации балета от музыки», инициированного в первой трети XX века в экспериментах, осуществляемых Р. Лабаном, К. Йоссом, М. Вигман и другими предшественниками и основателями танца-модерн.

Задачи исследования.

1. Выявить основные направления и сферы музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.), изучить ее характерные свойства и тенденции. Ввести в научный обиход малоизвестные сведения о музыкальных достижениях мастеров хореографии.

2. Обосновать и предложить дефиницию понятия музыкальности хореографии как свойства балетной культуры, формирующегося в процессе музыкально-художественной деятельности хореографов.

3. Представить и обосновать методологический ракурс исследования, базирующийся на концепции трех модусов музыкальности хореографии: модуса изоморфизма, модуса заимствования и составления, модуса варьирования. На основании доступных нотографических свидетельств музыкальной деятельности хореографов изучить проявления указанных модусов в музыке балетов.

4. Исследовать феномен музыкальности хореографии как источник и катализатор композиторского творчества, как инструмент анализа музыкально-хореографического синтеза и межтекстовых взаимодействий.

5. Изучить вопрос о музыкальных компиляциях в балетной музыке XVIII–XIX вв.

6. Исследовать проблему взаимосвязи музыки и хореографии на примере жанров балетной вариации и хореографической симфонии. Показать двойственность процесса формирования их жанровых свойств – в сферах музыки и хореографии, выявить их музыкальные особенности и закономерности, обусловленные музыкальной традицией балета, семантикой танца.

7. Изучить специфику цитирования в композиторских балетных партитурах. Изучить и системно представить вопрос о семантике музыкальных цитат в балете.

8. Разработать вопрос о сопряжении семантически значимых текстов музыки и хореографии с привлечением методологии интертекстуального анализа.

Методы исследования:

– методы историко-культурного, стилистического и сравнительного анализа;

– системный подход, предполагающий рассмотрение феномена как сложного единства, несводимого к сумме своих составляющих;

– методы музыкально-теоретического и музыкально-семантического анализа;

– междисциплинарный комплексный метод исследований, опирающийся на научные достижения современного аналитического музыкознания, балетоведения, хореологии, театроведения и ряда других научных дисциплин.

– метод школы «Анналов» (Л. Февр, М. Блок и др.), основанный на посылке о развитии, преобразении и совершенствовании подходов к изучению прошлого, включающей в сферу осмысления явлений искусства знание о развитии и эволюции творческих мировоззрений художников.

– рассмотрение вопросов музыкально-пластического синтеза осуществляется с позиции интертекстуального аспекта теории текста, разработанной в трудах философов-структуралистов (Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Деррида). Этот подход все активнее привлекается современным музыкознанием в работах, посвященных проблематике искусства постмодерна, а в последние десятилетия – и в исследованиях классического наследия.

Научная новизна работы. Настоящая диссертация является первым опытом системного, охватывающего значительный исторический отрезок, исследования аспектов взаимосвязи и взаимодействия музыки балета, композиторского творчества и музыкального содержания хореографической культуры. В работе впервые:

– представлена панорама музыкально-художественных достижений хореографов конца XVI – первой трети XX вв., оказавших заметное влияние на становление традиций и законов композиторского творчества в сфере балета;

– дано определение музыкальности хореографии и сформулированы свойства ее модусов;

– показан исторический путь формирования музыкальности хореографии в процессе ее динамического взаимодействия с музыкой балета; выявлены и исследованы закономерности триединства ее модусов;

– введены в научный обиход и изучены редкие источники и материалы, не рассматривавшиеся ранее в отечественном музыкознании; осуществлен двусторонний анализ уникальных художественных произведений, представляющих синтетический музыкально-хореографический текст, созданный

одним автором: балло Эмилио де Кавальери «О какое новое чудо» (Флоренция, 1689) на собственную музыку, хореодрама Сальваторе Вигано «Весталка» (Милан, 1818) на сборную музыку разных авторов;

– осуществлено историческое исследование и теоретическая разработка вопросов формирования музыкально-хореографического жанра балетной вариации с выявлением ее жанровых «предшественников» в ренессансном и барочном искусстве; изучена взаимосвязь музыкальной и хореографической вариационности в жанрах чакони и пассакалии;

– представлен системный взгляд на проблему композиторского цитирования и стилизации в балетной музыке XIX – первой трети XX вв.; раскрыт вопрос о музыкальных заимствованиях в балетных партитурах П. Чайковского, обусловленных инициативами М. Петипа и воздействием хореографической традиции;

– показаны исторические источники развития музыкально-хореографического жанра хореографической симфонии в контексте воплощения принципов симфонизма как в балетном искусстве, так и в музыке балета; осуществлен музыковедческий анализ теоретического наследия Ф. Лопухова; раскрыт аспект имманентной «пластической» музыкальности хореографии;

– исследован и описан механизм преемственности традиции музыкально-хореографических межтекстовых взаимодействий в балетных произведениях.

Положения, выносимые на защиту.

1. Формирование традиций и законов музыкальной культуры балета в огромной степени обусловлено музыкально-творческой деятельностью хореографов, осуществлявшейся на протяжении нескольких столетий, и охватывавшей все значимые аспекты музыкальной деятельности: исполнительской, композиторской, музыкально-редакторской, музыкально-популяризаторской, педагогической.

2. Музыкальность хореографии – свойство балетной культуры, формирующееся в процессе музыкально-художественной деятельности

хореографов. Музыкальность хореографии взаимодействует с музыкой балета, обуславливая ее своеобразие.

3. Музыкальность хореографии, воплощенная в идеях, методах и формах активного музыкально-хореографического взаимодействия, проявляет себя в русле трех модусов: *модуса изоморфизма*, находящего выражение в тенденции к сближению родственных языковых свойств, структур и форм музыки и танца; *модуса заимствования и составления*, демонстрирующего методы музыкальной работы; *модуса варьирования*, указывающего на важнейший прием развития, свойственный танцевально-музыкальной практике.

4. Осуществляя активную музыкальную деятельность, хореографы участвовали в разработке новых методов и приемов музыкального развития, формообразования и драматургии музыки балета, воздействуя таким образом на композиторское творчество.

5. Непреходящее значение для развития танцевальной и театральной музыки эпохи барокко имело творчество хореографов-музыкантов, свободно и профессионально владеющих выразительными сферами и ресурсами обоих искусств: Э. де Кавальери, П. Бошана, Ж-Б. Люлли, осуществивших разработку основополагающих принципов музыкально-хореографического синтеза.

6. Композиторская и музыкально-редакторская деятельность мастеров танца XVIII – XIX веков – Г. Анджолини, С. Вигано, А. Сен-Леона оказала серьезное воздействие на формирование жанрово-стилистической специфики музыки балета и творчество таких композиторов, как Ж-Ж. Родольф, К. Каннабих, Й. Старцер, С. Н. и А. Н. Титовы, Ж.-М. Шнейцхоффер, Ц. Пуни, А. Адан, Л. Делиб, Л. Минкус и др. В силу преемственности музыкальной балетной традиции указанное влияние нашло отражение и в балетном творчестве П. Чайковского, А. Глазунова, композиторов XX в.

7. Музыкально-творческая деятельность мастеров танца формировала особые интертекстуальные свойства композиторской балетной музыки, обусловленные практикой музыкальных заимствований: создавая новую балетную партитуру, ее автор взаимодействовал с традицией, опирающейся на

систему цитат и музыкально-хореографических аллюзий, сформированную в творчестве нескольких поколений композиторов. В условиях творческой лаборатории П. Чайковского подобные интертекстуальные формы коммуникации обретали обобщенные художественные смыслы, предвосхитив развитие тенденций искусства XX века.

8. Развитие музыкальности хореографии обусловило совершенствование танцевальных нотационных систем. Исторически процесс совершенствования систем записи танца осуществлялся в едином направлении – в поисках достижения максимальной степени сопряженности с текстом музыки. Созданию и распространению новых приемов нотации искусство балета обязано хореографам, обладавшим широчайшими музыкальными компетенциями. Балетмейстеры, не обладавшие разносторонним музыкальным опытом, мало интересовались вопросами танцевальной нотации, отрицали ее значение, препятствовали ее развитию и совершенствованию.

9. Высокая погруженность в музыку и музыкальная компетентность хореографов первой трети XX в. способствовали развитию нового хореографического мышления, воплощенного в идее танцевально-симфонического произведения и породившего феномен имманентной «пластической» музыкальности хореографии – нового, обретенного искусством балета выразительного содержания бессюжетного танца.

10. Новые тенденции музыкальности хореографии первой трети XX века нашли отражение в композиторском творчестве: в жанре хореографической симфонии (М. Равель, А. Онеггер, Д. Мийо, Ж. Миго и др.); в формировании нового подхода в композиторской работе с «чужими» текстами (И. Стравинский и его последователи); в обновлении композиторской техники в сфере балетной музыки, – и оказали прямое или косвенное воздействие на становление художественных композиторских систем И. Стравинского, Р. Штрауса, Н. Черепнина, О. Респиги, Э. Сати, Ф. Пуленка, Д. Мийо, Б. Асафьева, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Глиэра и др.

Теоретическая и практическая значимость работы. Теоретическая значимость исследования заключается в обогащении отечественного музыковедения корпусом знаний о композиторской, исполнительской и музыкально-редакторской работе хореографов конца XVI – первой трети XX вв., о ее методах и формах. В исследовательский корпус музыкознания включаются понятия музыкальности хореографии и модусов музыкальности хореографии. Методология исследования, основанная на разработке трех модусов музыкальности хореографии, примененная в диссертации, может быть использована при изучении других явлений музыкально-хореографического взаимодействия.

Уточнены и разработаны (в аспектах музыковедения и балетоведения) теоретические вопросы синтетического содержания жанров балетной вариации и хореографической симфонии. Использование интертекстуального подхода позволило обогатить представление о многослойном взаимодействии текстов музыки и пластического искусства.

Практическая значимость настоящей диссертации заключается в возможности применения и развития ее положений в дальнейших исследованиях в сфере музыкально-хореографического синтеза. Результаты, положения и выводы работы могут быть использованы и в учебной сфере, – для ведения занятий по дисциплинам «История музыки», «Музыкальная драматургия балета», «Репертуар балетного театра», «Анализ танцевальной и балетной музыки», «История балета» и др.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность полученных результатов обеспечивается полнотой и систематичностью отбора материала, последовательным применением методов научного исследования, опорой на исторические аутентичные источники. Основные положения диссертации отражены в 16 научных статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ, а также в монографии [39] и учебных пособиях [40; 41]. Общий объем публикаций по теме составляет 66.88 а. л. Результаты исследования представлялись в период

2015–2020 гг. на всероссийских и международных научно-практических конференциях и семинарах. Использовались они и в образовательной деятельности, при ведении семинаров и курсов повышения квалификации, а также в авторских учебных курсах «Репертуар балетного театра», «Анализ танцевальной и балетной музыки», «Музыкальное сопровождение урока танца». Материал исследования включен в содержание авторских учебных пособий.

Соответствие содержания диссертации научной специальности.

Диссертация соответствует содержанию специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство, в частности, таким ее областям исследований, как: п. 2. История западноевропейской музыки; п. 3. История русской музыки; п. 9. История и теория музыкальных жанров; п. 10. Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки); п. 11. Музыкальная семиотика (включая музыкальную семантику как ее раздел, музыкальный текст); п. 15. История, теория и практика исполнения на музыкальных инструментах; п. 23. История музыкального театра; п. 35 Музыкальное образование (история, системы, методики).

Объем и структура работы. Диссертация состоит из Введения, четырех глав и Заключения. Список использованной литературы (590 наименований) дополняют списки нотных изданий (25) и Интернет видео- и аудиоресурсов (5). Общий объем работы составляет 442 страницы.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА В XVI–XVII ВЕКАХ. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХОРЕОГРАФИИ И ЕЕ МОДУСЫ⁴

Первым в истории театра балетным спектаклем считается представление «Комедийный балет королевы» («*Ballet Comique de la Reine*»), осуществленное при французском королевском дворе в 1581 году Бальтазаром де Божуайё⁵ (ок. 1535–1587). Грандиозная музыкальная композиция «Комедийного балета королевы», соединяющая театральное и танцевальное действие, включала в себя, наряду с хоровыми и сольными вокальными номерами, две многочастные инструментальные танцевальные сюиты.

Музыкально-хореографическое осуществление де Божуайё вполне справедливо причисляется к балетному жанру не только вследствие того, что в нем соединились средства танца, музыки и драмы, образовав новый род музыкального спектакля. Эта постановка именуется балетом и заслуживает пристального внимания также и благодаря тому, что здесь были ясно намечены многие музыкально-пластические и драматургические идеи, получившие подтверждение в последующие столетия. Развитие заложенных в этом театральном произведении мотивов, концепций и свойств можно проследить, по меньшей мере, до конца XVIII столетия: «Это балет-ключ, балет-матрица. Барокко подвергнет его темы и мотивы бесконечным метаморфозам» [64, с. 25].

Важно и то, что, при всей новизне своего содержания и формы, «Комедийный балет королевы» воплотил в себе и множество традиционных черт, продемонстрировав совокупность многих характерных музыкально-хореографических свойств и приемов, что уже были сформированы и многократно апробированы танцевальной практикой задолго до момента его рождения. И мы начнем рассмотрение с наиболее символического из особенностей художественного творчества хореографов: мастер, осуществивший постановку

⁴ В тексте диссертации использован материал публикации соискателя: Безуглая Г. А. Музыкальность классической хореографии [39].

⁵ На итальянский лад танцмейстера звали Балтазарино ди Бельджозо.

«Комедийного балета», совмещал в себе творческие таланты танцмейстера и профессионального музыканта. Идея слияния различных искусств в эпоху Ренессанса и раннего барокко подкреплялась «открытостью» музыкально-хореографических границ, и свободное владение языками музыки и танца позволяло мэтру танца объединить их стихии в своем творчестве.

1.1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МАСТЕРОВ ТАНЦА XVI–XVII ВЕКОВ

1.1.1. Итальянская традиция

Рассмотрим музыкальную сторону деятельности танцмейстеров эпохи Ренессанса и раннего барокко, – с тем, чтобы определить ее роль и значение в становлении музыкальных традиций балетного искусства Нового времени. Обратимся первоначально к культурной традиции танцевальной Италии, выделив ее особенности.

Как известно, расцвет итальянского танцмейстерского искусства XV – начала XVII веков был отмечен не только изобилием танцевальных и театрализованных постановок, но и попытками глубже осознать приемы и методы танцевального искусства, а также обобщением их в трактатах, посвященных искусству танца. Эти старинные издания представляют большой интерес для музыканта-исследователя, поскольку авторы многих танцевальных публикаций стремились отобразить в них музыкальную сторону танца, включив в свои работы нотные иллюстрации.

В числе трактатов, предоставляющих материал для исследования музыкальности танца, следует, прежде всего, назвать труды выдающихся мастеров XV–XVI веков: Доменико да Пьяченца «Об искусстве танца» (около 1455, «*De arte saltandi et choreas ducendi*»); Антонио Корназано «Книга по искусству танца» («*Libro dell'arte del danzare*», 1455); Гульельмо Эбрео да Пезаро⁶ «Практика и искусство танца» («*De pratica seu arte tripudii*», около 1463);

⁶ После принятия крещения – Джованни Амброзио.

Фабрицио Карозо «Танцовщик» («*Il Ballarino*», 1581), «Благородство дам» («*Nobiltà di dame*», 1600); Чезаре Негри «Милости любви» («*Le Gratie d'Amore*», 1602), Ливио Лупи «Вариации в гальярде, турдильоне, пассамеццо, канари» («*Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo canari*», 1600). Важно отметить, что уже само стремление дополнить танцевальные описания сопутствующими им музыкальными примерами свидетельствовало о том, что музыка (как и музыкальное творчество) была для этих художников неотъемлемой составляющей их деятельности.

Танцевальная практика мастеров танца эпохи Возрождения была тесно сопряжена с музыкой – с инструментальным исполнением, игрой на различных музыкальных инструментах, – а во многих случаях, и с композицией.

Основоположник танцмейстерского искусства Италии, Доменико да Пьяченца совмещал в своем творчестве дар танцмейстера и музыканта (лютниста – исполнителя и импровизатора). Он также нередко сочинял музыку сам. Авторство многих мелодий, представленных в своем трактате «Об искусстве танца», итальянский танцмейстер подтвердил записью: «Нижеследующие танцы сложены – как мелодия, так и [описание] словами – высокочтимым и достойным кавалером мессиром Доменико да Пьяченца» [528, р. 16]. Да Пьяченца представил в своем трактате 15 музыкальных иллюстраций, нотированных в виде одноголосных мелодий (для инструмента тенорового диапазона).

Примеры мелодий, специально сочиненных или подобранных для танцевальной цели, тех, что непосредственно звучали в танцевальных залах, запечатлели и трактаты учеников и последователей Доменико да Пьяченца. Антонио Корназано представил музыкальные иллюстрации ко всем своим танцевальным описаниям, а Гульельмо Эбрео да Пезаро, подобно мастеру Доменико, сочинил многие мелодии своих танцев (тоже представив их в одноголосном изложении) (*Пример 1*).

Одноголосные записи, не давая современному исследователю полного представления о реальном звучании музыки, сообщают, тем не менее, о том, что в учебной и постановочной практике музыкальная сторона представляла собой

сферу, относящуюся к компетенции учителя танца. По общепринятой традиции, проводя занятия с учениками, танцмейстеры обычно сами аккомпанировали себе на музыкальном инструменте⁷.



Пример 1. Балло *Colonnese* из трактата Гульельмо Эбрео да Пезаро «Практика и искусство танца».

Благодаря публикациям танцевальных описаний, сопровождаемых нотными иллюстрациями, коллеги-современники получали возможность обогатить свой музыкальный репертуар, а историки – изучать свойства прикладной танцевальной музыки и особенности ее бытования в условиях ранней танцевальной традиции. Тем самым заслуга мастеров танца состоит не только в создании, но и в распространении музыкального материала, – как в виде публикаций к танцевальным описаниям, так и в форме рукописных копий.

⁷ Традицию ведения занятий под собственный инструментальный аккомпанемент косвенно подтверждают и другие европейские источники. Например, – трактат Мишеля Тулуза «Наставление в искусстве совершенного танца» («*Sensuit lart et instruction de bien dencer*», около 1495), где даны полные музыкально-хореографические описания 48 танцев, или английский рукописный «Манускрипт семьи Гресли» («*The Gresley Dance Collection*», около 1500), содержащий 8 музыкальных иллюстраций.

Среди более поздних изданий итальянских танцмейстеров, также снабженных музыкальными иллюстрациями в форме одноголосной мелодии либо лютневой табулатуры, следует выделить в первую очередь публикации Фабрицио Карозо и Чезаре Негри.

Труды Фабрицио Карозо (1526–1600), автора трактата «Танцовщик» («*Il Ballarino*», 1581), позднее изданного под названием «Благородство дам»⁸ («*Nobiltà di Dame*», 1600), имели особое значение в истории развития традиций танцевальной музыки благодаря обилию и разнообразию представленного материала. Трактат «*Nobiltà di Dame*» включал 49 музыкальных образцов, сопутствующих хореографическим описаниям танцев.

Сегодня трудно установить, в какой степени сам Карозо владел способностью к игре на музыкальных инструментах или сочинению музыки. Однако, бесспорно то, что музыкальная инициатива танцмейстера значительно обогатила культуру танца образцами инструментальных записей многообразных танцевальных жанров. Как справедливо отмечает А. Максимова, высоко оценивая значение публикаций Фабрицио Карозо, – именно он «создал первый хореографический трактат, в котором полностью выписано инструментальное сопровождение. Некоторые разновидности танцев не встречаются больше ни в одном источнике» [217, с. 109]. Труды Карозо включили в себя музыкальные примеры паваны, паванильи, пассамеццо, гальярды, турдиона, сальтарелло, каскарды, спаньолетты и канарио. И в отличие от других ренессансных изданий, нотные записи восьми танцев были напечатаны у Карозо не только в виде итальянской лютневой табулатуры, но также продублированы дополнительными голосами (сопрано и басом в мензуральной нотации). Это обусловило высочайшую музыкальную информативную ценность «*Nobiltà di Dame*». Трактат стал первой хореографической публикацией, зафиксировавшей достаточно полноценную форму инструментального сопровождения, принятую в бальной танцевальной практике.

⁸ Русский перевод трактата Ф. Карозо «Благородство дам» осуществлен А. Максимовой [217].

Форма записей танцевально-музыкальных исторических источников сообщает о том, что итальянские танцмейстеры в своей музыкально-исполнительской деятельности наиболее широко применяли лютню. Позднее, примерно с конца XVI столетия, лютню постепенно стала вытеснять скрипка⁹. Мастера танца подбирали себе музыкальный репертуар, знакомясь с трактатами коллег, сборниками танцевальных пьес, публикуемых издателями О. Петруччи, П. Аттеньяном, варьировали его в соответствии с собственными представлениями о музыкальном аккомпанементе танцу.

Трудно переоценить значение исполнительской, музыкально-организационной и композиторской деятельности танцмейстеров. Представленные в опубликованных ими трактатах иллюстрации, соединенные с танцевальным текстом, были не просто примерами песенных и танцевальных мелодий. Они сообщали о наиболее существенных свойствах танцевальной музыки, недвусмысленно демонстрировали вполне определенные, сопряженные с танцем, методы и приемы ее развертывания. На основе представленных образцов развивались музыкально-исполнительские традиции аккомпанеента танцу, формировались формы и жанры прикладной танцевальной музыки.

Трактаты итальянских мастеров содержали и образцы театрального танца, — однако, в значительно меньшем объеме. К театральным формам относят четыре фигурных танца из книги Чезаре Негри «Милости любви» («*Le Gratie d'Amore*», 1602): брандо «*Alta Regina*», поставленное в Милане (1598), а также балетто «*II Pastor Leggiadro*» (1594) и «*Austria Felice*» («*Ballo fatto da sei dame*» и «*Ballo fatto da sei cavalieri*», 1599).

Особую роль в становлении театральных жанров танца играла деятельность многогранных художников, способных, подобно создателям «Комедийного балета королевы», в равной степени проявлять таланты хореографа и музыканта.

⁹ Это подтверждают, например, сведения о том, что Чезаре Негри был профессиональным скрипачом: «Негри посвятил значительную часть своей профессиональной деятельности карьере *violoniste* при французском дворе. <...> Негри, упомянутый как *violon ordinare*, вместе с тремя другими итальянцами был послан в Италию для поиска и найма скрипачей. В 1569 году он упоминается как *violon do roi*, скорее всего, при дворе Карла IX» [505, р. 211].

В ряду высокоодаренных деятелей театральных форм хореографии и музыки следует назвать, прежде всего, Эмилио де Кавальери, мастера, в творчестве которого расцветали многие грани поистине универсального дарования. Этот выдающийся композитор, создатель первой в истории музыки духовной оперы, – в пору его службы при флорентийском дворе получил известность как успешный театральный постановщик-хореограф.

В числе итальянских музыкантов-хореографов следует упомянуть также флорентийского коллегу и соперника Кавальери, композитора Джулио Каччини, который тоже владел искусством постановки сценического танца. В 1600 году Каччини сочинил и поставил заключительное балло для оперы «Похищение Цефала»¹⁰ («*Il rapimento di Cefalo*»), приуроченной к торжествам в честь бракосочетания Генриха IV и Марии Медичи.

Многогранным талантом обладал также миланский композитор, танцмейстер и скрипач Джакомо Спирардо, осуществивший в 1620 году в Неаполе постановку и музыкальную аранжировку танцевальной музыки для *festa a ballo* «*Delizie di Posilipo Boscarecce, a maritime*» («Лесные и морские увеселения на [горе] Позилипо»).

1.1.2. Французская традиция

История французского танцевального искусства демонстрирует столь же давние музыкальные традиции, теснейшим образом переплетенные с историей музыкального исполнительства. По обычаю, установившемуся еще в эпоху средневековья, музыканты, танцоры и танцмейстеры Франции объединялись в единую корпорацию Менестрандиза (*Ménestrandise*), просуществовавшую более четырех веков (1321–1776). Члены этого объединения могли состояться в профессии лишь после четырех лет обучения и прохождения итогового экзамена. Возглавлял Менестрандизу «король менестрелей» («*roi des ménétriers*»), который назначался самим королем Франции. Глава менестрелей одновременно

¹⁰ В этом спектакле также прозвучала музыка Стефано Вентури дель Ниббио, Луки Бати и Пьеро Строщи.

именовался «королем скрипок» («*roi des violons*»), поскольку превосходил коллег в профессиональном музыкально-инструментальном (а порой и композиторском) ремесле. Давая характеристику французским мастерам танца XVI столетия, историк танца Л. Блок, отмечала, что в их цехе «настолько же процветает танцевальное мастерство, как и инструментальное, и даже больше» [51, с. 154].

О музыкальном творчестве французских танцмейстеров можно судить, например, по содержимому огромного собрания танцевальных мелодий «Терпсихора, пятая из аонийских муз» («*Terpsichore, musarum aoniarum quinta*», 1612), опубликованного Михаэлем Преториусом. Триста пятнадцать танцевальных мелодий, составляющих сборник, были переданы (то есть сыграны/напеты/переданы в нотной записи) Преториусу французским танцмейстером Антуаном Эмро [518, р. 157]. По словам Преториуса, напевы танцев, включенные им в сборник, были сочинены французскими мэтрами танца, «большая часть которых одновременно и хорошие скрипачи или лютнисты» [Цит. по: 518, с. 157]. Создатель «Терпсихоры», указав имена французских танцмейстеров, авторов представленных в собрании мелодий¹¹, отмечал, что подобно своим итальянским коллегам, они проводили уроки, аккомпанируя себе на музыкальном инструменте: «Когда они [эти преподаватели танцев] обучали танцам своих учеников [всяческих знатных персон], они играли эти же танцы на скрипке или лютне» [Цит. по: 139, с. 152].

Многие из танцмейстеров французского двора были выдающимися музыкантами-инструменталистами. Так, в числе одного из авторов-источников «Терпсихоры» упоминался Франсуа Каробль – танцмейстер и скрипач, служивший с 1576 по 1611 год при французском дворе, владевший искусством сочинения танца и музыки придворных балетов «из первых рук» [393, р. 316].

Жак де Монморанси де Бельвиль (? –1650), мэтр танца при дворе Людовика XIII, был лютнистом и композитором. Имеются сведения о том, что Бельвиль выступал в качестве танцора, автора хореографии и музыки в

¹¹ Отдельные танцы предоставлены и другими французскими мастерами: Пьером ла Гренэ (Pierre La Grénée), Жаном Деламотт (Jean Delamotte), Клодом де Ньоне Лафон (Claude Nyon De Lafont), Пьером Бошаном (Pierre Beauchamp) [518, р. 157].

придворных постановках «Балет маленьких мавров» (1616), «Освобождение Рено» (1617), «Неистовый Роланд» (1618) [64, с. 348]. В опубликованном в 1631 г. сборнике пьес для лютни «*Tablature de luth de differens auteurs*» представлено пять курант и Сарабанда авторства Бельвиля.



Пример 2. Жак де Монморанси де Бельвиль. Лютневая табулатура. Куранта.

О широком использовании лютни в ранней танцевальной учебной практике Франции сообщает и издание Этьена Дюрана и Пьера Гедрона [422], содержащее полные описания танцев с музыкальными иллюстрациями в виде лютневой табулатуры, дополненной выписанной партией тенора.

Наряду с лютней и скрипкой в учебной танцевальной практике применялась и другие музыкальные инструменты. Достаточно широкое распространение имела родственная лютне мандора («*mandore*», предшественник мандолины), на которой играли с помощью плектра. Известно, например, что Жак де Бельвиль широко использовал этот инструмент в своей практике [284, с. 145]. Автор легендарного французского трактата «Оркезография» (1580) Туано Арбо упоминал также о применении виолы и тамбурина.

С конца XVI века наибольшее распространение и востребованность в танцмейстерской практике стала приобретать скрипка. Так, профессиональным скрипачом был постановщик небезызвестного «Комедийного балета королевы», Бальтазар де Божуайё. Известно, что де Божуайё прибыл к французскому королевскому двору, будучи уже довольно известным скрипачом, руководителем

струнного ансамбля. Как упоминают историки, он играл на пятиструнной скрипке ломбардского образца [407, s. 135].

Многие мастера балетного искусства Франции демонстрировали не только умение играть на скрипке, но подлинное исполнительское мастерство, – как например, Жак Кордье, по прозвищу Де Бокан, танцмейстер, композитор и скрипач-виртуоз, «выделывавший чудеса ногами и со скрипкой» [64, с. 351]. Блестящая карьера этого знаменитого мэтра складывалась при дворах многих европейских монархов. С 1622 года он служил при французском дворе, обучая танцевальному искусству высокородных учеников и сочиняя для них «прекрасные мелодии». Благодаря искусному владению скрипкой Жак Кордье прославился в истории французского скрипичного исполнительства, заслужив упоминания в учебниках: «Он отличался необычайной певучестью игры, мелодичностью сочиняемых скрипичных арий и танцев» [84, с. 78]. Один из образцов музыкального творчества де Бокана – *Courante La Vocanne* (Пример 3) сохранился благодаря тому, что был представлен в трактате Марена Мерсенна «Всеобщая гармония» («*L'Harmonie universelle*», 1636) с указанием «Напеву дано имя его автора» [507, p. 170].



Пример 3. Куранта *La Vocanne* (Ж. Кордье) из трактата М. Мерсенна.

Выдающимся скрипачом был французский танцмейстер и композитор, обладатель пожизненного титула «короля скрипок и мастеров танца», Гийом Дюмануар (1615–1697), придававший в союзе танца и музыки первостепенное

значение последней, – когда она представлена «прекрасной музыкальной пьесой, хорошо спетой или сыгранной на инструментах» [51, с. 140].

Нужно отметить, что музыкальные таланты, включающие в себя способность петь или играть на музыкальных инструментах, демонстрировали не только танцмейстеры-мэтры, но и многие рядовые танцовщики-актеры. Французской театральной традиции была свойственна подлинная прозрачность музыкально-хореографических границ. Со времен «Комедийного балета королевы», в котором «скрипачи играли и танцевали» [540, р. 100], способность танцевать и одновременно играть и/или петь широко применялась в театральных постановках XVI–XVII века, обогащая сценические решения: «В XVII веке немыслимы бутафорские бубны, гитары и трубы, с которыми щеголяют в классических балетах современные танцовщики. В эпоху барокко все инструменты подлинные, звучащие» [64, с. 60–61].

Известно, что в эпоху театральных преобразований Жана-Батиста Люлли проявление музыкально-хореографического «двуязычия» во многом разрешало практическую проблему поиска высокопрофессиональных исполнителей в обеих областях. Например, Мария-Луиза Дематен (1670–1708), неизменная исполнительница главных женских ролей в операх Люлли [448, р. 36] была одинаково успешна и в вокальном и в танцевальном искусстве: «Мария-Луиза Дематен дебютировала в Персее (1682) как певица и танцовщица, и ее имя появляется в либретто в обоих качествах до 1703 года; после этого, вплоть до своей смерти в 1708 году, она только пела» [448, р. 36]. Артисты хора нередко выполняли обязанности танцоров и наоборот: «Хоры сводятся к четырем типам: те, которые танцевали время от времени; те, что танцевали повсюду; те, которые связаны с каким-то движением, кроме танцев; и те, кто вообще не танцует» [448, р. 40].

Однако вернемся к скрипке – ставшей главным инструментом французских хореографов на последующие три столетия. «Вся манера, вся повадка придворного общества [XVII века] понемногу подчинялась *смычку* мастера танцев» [51, с. 156], – писала Л. Блок. Скрипичная специализация балета даже

обогастила музыкальный инструментарий, воплотившись в пошетте, «карманной скрипке» учителя танцев, широко применявшейся в танцевальной практике на протяжении трех столетий истории балетного искусства. Особенности этого музыкального инструмента нашли отражение в его французском и немецком наименованиях: название «*pochette*» (фр. – «кармашек») указывало на миниатюрность и способность помещаться в кармане; а «*tanzmeistersgeige*» буквально означало «скрипка танцмейстера».

Инструментальная практика танцмейстеров оказывала воздействие и на формирование приемов скрипичного исполнительства. Так, общепринятым в барочной скрипичной школе стал прием, заимствованный из опыта мастеров танца, – ведение смычка «вниз на сильную долю». История его формирования указывает на театральную-музыкальную традицию, в соответствии с которой хореограф, выступающий в качестве постановщика или распорядителя танцев, одновременно выполнял и обязанности скрипача, дирижирующего оркестром (ансамблем). Движением смычка он указывал всем исполнителям момент сильной доли такта: «“На первой ноте такта следует всегда вести смычок вниз, а на следующей — вверх” (Школа Мерсенна, 1636 г.)» [84, с. 126]. Историки скрипичного исполнительства подтверждают обусловленность данного приема танцевальной практикой: «Подобное правило было вызвано к жизни тесной связью французского скрипичного искусства с танцем» [84, с. 126].

Руководство музыкальной частью спектаклей обуславливало активное участие мэтров танца в формировании традиций театрального ансамблевого музицирования. Известно, что в роли дирижера-скрипача, руководящего музыкальной частью спектакля, постоянно выступал самый известный хореограф семнадцатого столетия – Пьер Бошан (1631–1705). Лучший танцовщик Европы, мэтр танца, обучавший короля Франции Людовика XIV на протяжении более чем 20 лет, происходил из семьи скрипачей и обладал выдающимся музыкальным талантом. В зените своей танцевальной карьеры Бошан выступал в качестве дирижера и музыкального руководителя многих придворных балетных спектаклей.

Исторические документы сохранили сведения о том, что Бошан руководил работой оркестра при исполнении практически всех балетов-комедий Ж.-Б. Мольера¹². Опираясь на свидетельства самого Мольера, можно утверждать, что выдающийся хореограф дирижировал оркестром при осуществлении комедии-балета «Докучные» 44 раза [538, р. 119; 459, р. 7]. Позднее, став «интендантом королевских балетов», он дирижировал и некоторыми балетами Ж.-Б. Люлли. Так, при постановке трагедии-балета «Психея» (1671) Бошан 68 раз получил гонорар за руководство («*conduire*») музыкой и «отбивание такта» музыки («*pour butter la mesure a la musique*»)¹³ [538, р. 121]. В дальнейшем, при возобновлении «Психеи» (в 1672 году) и одновременной подготовке «Мнимого больного» (с музыкой Люлли) в Театре Пале-Рояль, Бошан руководил репетициями и певцов, и танцоров, успевая «не только проводить ежедневные репетиции «Мнимого больного», но и трижды в неделю дирижировать «Психеей» [538, р. 128].

Отметим, что в реалиях музыкально-сценической практики эпохи барокко в факте дирижерской деятельности Пьера Бошана не было ничего экстраординарного. Он выполнял вполне традиционные виды работы мэтра танца и постановщика, – в том виде, как их понимали в XVII веке: «вести репетиции, отбирать маски и реквизит, руководить появлением и уходом танцовщиков, дирижировать ансамблем/оркестром» [580, р. 201].

Творческая деятельность Пьера Бошана была продуктивной и в сфере музыкальной композиции. Одной из ранних работ Бошана стала музыка к балету-комедии Ж.-Б. Мольера «Докучные» («*Les fâcheux*», 1661) [376]. Считается, что мэтр танца сочинил для этой театральной работы большую часть партитуры – за исключением куранты, которую написал Ж.-Б. Люлли¹⁴. Поскольку Бошан был

¹² Оркестр Мольера в то время включал 12 струнных, около 4 духовых (гобой), 2 тамбурина. В представлениях также участвовали двое-трое вокалистов.

¹³ Когда, после неожиданной смерти Мольера, король даровал Люлли исключительное право на продукцию Мольера, и Пале-Рояль стал домом королевской Академии музыки, Бошан остался работать с Люлли, став основным постановщиком его театральных работ. Труппа Мольера была изгнана из Пале-Рояля, и в 1674 г. должность Бошана занял мэтр танца и скрипач Пьер де ла Монтань, который работал с труппой (уже в Комеди Франсез) до 1689 года [538, р. 129].

¹⁴ Эту вокальную куранту исполнял баритон де Ла Гранж [537, р. 175]. Предполагается, что Ж. Б. Люлли мог также помогать Бошану с аранжировкой музыки этого балета для состава ансамбля музыкантов труппы Мольера [538, р. 119].

загружен музыкальной частью работы по созданию и осуществлению спектакля, коллега Бошана, мэтр д'Оливе даже помогал балетмейстеру с хореографией, поставив для этой комедии несколько «приятных *entrées*» [537]. Установлено, что, комедия-балет «Докучные» была исполнена с музыкой Бошана 106 раз. Это косвенно сообщает и о музыкальном успехе комедии. Партитура этого сочинения сохранилась¹⁵ в фондах собрания Андре Даникана Филидора (ок. 1650-1730)¹⁶, королевского библиотекаря.

Известно, что Бошан не прекращал композиторскую деятельность до старости. После смерти Люлли, когда хореограф передал свою должность мэтра Академии танца Луи-Гийому Пекуру, Бошан продолжал ставить и сочинять балеты для иезуитского колледжа. Партитуры трех балетов Бошана, созданные для иезуитов, сохранились в собрании Филидора¹⁷ (Пример 4).



Пример 4. Бошан П. Балет Иезуитов. Сарабанда. Из собрания Филидора «*Ballets Des Jesuistes Composé par Messieurs Beauchant par Philidor Laisné en 1690*».

¹⁵ Позднее, после прекращения совместного сотрудничества Люлли и Мольера, новые дополнительные танцевальные эпизоды при возобновлении этого спектакля создал М. А. Шарпантье (в 1672 г.) [537, р. 183].

¹⁶ Собрание Андре Даникана Филидора (ок. 1650–1730), – первоначально, собрание рукописных копий большей части музыки, исполненной в Версале во времена правления Людовика XIV. В первой четверти XVIII века собрание составило сто девять томов французской музыки, ставших впоследствии основой Музыкальной библиотеки Версаля и коллекции Национальной библиотеки Франции.

¹⁷ Историки театра склонны приписать авторству Бошана также комедию-балет «*Le Collier de perles*» («Жемчужное ожерелье»). Ее музыкальный текст был найден в Национальной библиотеке Франции и состоит из Увертюры и 17 танцев [538, с. 127].

Итак, серьезная и профессиональная связь с музыкой была одной из самых существенных составляющих танцевальной практики во Франции XVI–XVII века, – а также и в других европейских странах. Музыкальность, проявлявшая себя как в собственном искусстве, так и в различных формах музыкально-творческой деятельности, была неотъемлемой чертой повседневной работы хореографа-постановщика.

Регламентируя музыкальную сторону спектаклей, мастера танца осуществляли редактуру и аранжировку музыки. В качестве подтверждения этому приведем еще одно свидетельство подобного рода музыкальной работы. Недавно историки танца обнаружили и расшифровали редкий исторический документ первой половины XVII века (примерно 1616–1620 годы), хранящийся в архивах королевской библиотеки Стокгольма – «Записную книжку брюссельского танцмейстера». Этот многостраничный документ, не являясь танцевальным трактатом в общепринятом смысле, содержал записи профессионального рода, предназначенные для личного повседневного пользования (имя его владельца пока установить не удалось). Записная книжка фиксирует детали педагогической и постановочной работы танцмейстера в балетной школе и театре. Наряду с перечислениями названий балетных спектаклей и отдельных номеров, списками учеников, исполняющих те или иные партии в постановках, рабочими пометками, касающимися разных деталей школьной и театральной жизни, здесь представлены также записи хореографии и музыки. Их содержимое свидетельствует о том, что танцмейстер учил своих учеников «одновременно и музыке, и танцу, как это было принято с XVI века» [518, р. 164]. Документ содержит рукописные музыкальные записи, оформленные в мензуральной нотации, а также и в виде табулатур (для лютни и мандоры). Это сообщает о том, что владелец записной книжки профессионально работал с музыкальными текстами. Он самостоятельно отбирал и переписывал мелодии¹⁸, найденные им в популярных музыкальных изданиях, составляя из них сюиты [518, р. 164]. Он

¹⁸ Поскольку музыкальные примеры в записной книжке записаны разным почерком, предполагается, что записи вели и коллеги танцмейстера.

проявлял себя и как аранжировщик: представленные в тексте музыкальные наброски показывают, что танцмейстер преобразовывал подобранный им материал в ту форму, что была обусловлена его постановочными намерениями. В частности, записи свидетельствуют о том, что он «досочинил недостающие голоса¹⁹ для двух арий, представленных в публичных изданиях лишь в виде мелодии и лютневой табулатуры или одной мелодии» [518, р. 164].

1.1.3. Танцующий композитор²⁰

Танцевальная культура XVI–XVII веков была так глубоко наполнена музыкой, что музыканты, участвующие в придворных театральных постановках, так или иначе, тесно соприкасались с ней непосредственно и практически.

Выше уже упоминались имена итальянских композиторов, владевших мастерством постановки театрального танца. Известно также, что многогранный гений выдающегося мастера французского барокко, композитора, скрипача, клавириста и дирижера Жана-Батиста Люлли (1632–1687) также широко проявлялся в различных сферах танцевального искусства.

Имеется немало свидетельств тому, что Люлли был одаренным танцовщиком-хореографом и мимом. «Необычайный талант ко всему, что принадлежит к сценическому действию, позволял ему танцевать если не с большим изяществом, то, по крайней мере, с весьма приятной живостью» [274, с. 125], – отмечал Ромен Роллан, характеризуя деятельность Люлли на поприще танца. Считается, что после приезда во Францию в 1646 г., когда будущий композитор был принят на службу при дворе великой герцогини де Монпасье и обогащал свой музыкальный опыт, беря уроки у Николя Меру, Николя Жиго и Франсуа Роберде, Люлли активно приобщался и к танцевальному мастерству. Поскольку в этот период Люлли познакомился со многими придворными мэтрами танца и

¹⁹ Создал аранжировку для четырех партий инструментального ансамбля.

²⁰ Текст данного подраздела содержит материал публикации соискателя: Безуглая Г. А. Танцующий Люлли [47].

танцовщиками-баладенами, предполагается, что они могли обучать его танцу и пантомиме.

В числе вероятных наставников историки называют мэтра Жака Кордые (Де Бокана), «который также, возможно, помогал Люлли в совершенствовании игры на скрипке», танцовщиков дю Мустье²¹, Рено, а также и других артистов, с которыми Люлли был «коротко знаком» [435]. Возможно, что именно благодаря дружбе с дю Мустье, а также Жаном Рено, ставшим впоследствии королевским мэтром танца («*mâitre à danser du roi*»), будущий создатель «Фаэтона», «Амадиса» и «Армиды» получил протекцию и был приближен ко двору Людовика XIV в качестве скрипача и артиста.

В возрасте 20 лет Жан-Батист принял участие в королевском «Балете Ночи»²² («*Ballet de la Nuit*», 1653), и в течение нескольких последующих лет его имя включалось во все актерские составы танцовщиков. Об этом свидетельствуют программы и либретто придворных представлений, запечатлевшие хронологию танцевального участия Люлли в балетных спектаклях. В 1654 году Люлли исполнял роли Часов, Лет и Столетий в «Балете Времен» («*Ballet du Temps*»), а также выступал в роли Моряка и одной из Планет. Годом позже имя Люлли упоминалось вместе с именем композитора Мишеля Ламбера²³ в «Балете удовольствий» («*Ballet des Plaisirs*»), где они изображали семейную пару, а затем Люлли танцевал Сатира и Египтянина. По меньшей мере, еще в течение десяти последующих лет танцевальные таланты Люлли и Ламбера были востребованы в королевских спектаклях. Люлли выступал преимущественно в амплуа комических персонажей и травести [500, p. 28].

Композитор продолжал танцевать и играть мимические роли и позднее. В период сотрудничества с Ж.-Б. Мольером над комедиями-балетами Люлли

²¹ «В то время он, безусловно, был знаком с танцорами королевских балетов и сотрудничал с одним из них, дю Мустье, в написании музыки для маскарада «*Mascarade de la Foire Saint-Germain*» (1652), исполненного во дворце великой герцогини в марте 1652 года» [435].

²² В этом балете также танцевали четырнадцатилетний Людовик XIV, Ж.-Б. Мольер, а также тесть и коллега Люлли, композитор Мишель Ламбер (1610–1696) [395, p. 167; 500, p. 28-29]. Вокальные части этого балета сочинил Жан Камбефор, а танцевальные номера представляли собой сборную сюиту.

²³ Неудивительно, что именно в этот период активной театрально-танцевальной деятельности М. Ламбер сочинил свои основные работы в танцевальных жанрах – *airs de cour*. Часть арий была опубликована в антологии после смерти Люлли, в 1687 году, другие были обнаружены позднее в театральных фондах и архивах.

танцевал и мимировал в «Браке поневоле» (1665), «Любви-целительнице» (1665), а также в «Комической пасторали» (1666), где они вдвоем с мэтром Пьером Бошаном изображали цыганок, играющих на гитарах. Он также исполнял партии комических танцовщиков-буффонов в «Господине де Пурсоньяке» (1669) и «Мещанине во дворянстве» (1670) [537, р. 172]. Есть упоминания о том, как Люлли, увлекшись исполнением комической роли в «Господине де Пурсоньяке», позабыл о своих обязанностях музыканта и руководителя ансамбля, и был вынужден возвратиться в оркестровую яму с помощью прыжка. Он прыгнул со сцены прямо за клавиш, «с грохотом разбив инструмент» [384, р. 584] и заставив короля рассмеяться.

Сохранились сведения и о деятельности Люлли в качестве хореографа-сочинителя танцев. Люлли принимал прямое и непосредственное участие в разработке многих танцевальных замыслов своих сценических осуществлений, и порой сам придумывал хореографию. Р. Роллан отмечал: «Часть балета в “Празднествах Амура и Вакха” была сочинена им²⁴. В балетах последующих опер он принимал участие почти такое же, как и Бошан. Он менял выходы, выдумывал выразительные па, подходящие к сюжету...» [274, с. 125].

Исследователи балета удостоверяют факт постановочной деятельности Люлли, опираясь на архивные документы. Имеются упоминания о том, что Люлли поставил Чакону 1 акта в «Кадме и Гермионе» [529]. Известно также, что за полгода до смерти композитор сочинил хореографию танца циклопов в «Ацисе и Галатее» [420, р. 169].

Богатый опыт актерской деятельности и профессиональное владение искусством хореографии, позволили Люлли осуществить масштабные реформы в области театрального танца и драматургии танцевальной музыки.

²⁴ Дж. Пауэлл подтверждает, что в силу того, что Бошан был занят подготовкой премьеры комедии Мольера «Мнимый больной», часть танцевальных антре оперы-пастиша «Празднества Амура и Вакха» (1672) была поставлена Люлли, другая часть – Антуаном де Боссе [537, р. 183].

1.2. ДЕФИНИЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ЕЕ МОДУСОВ

Итак, мастер танца эпохи Ренессанса и раннего барокко был художником, свободно совмещающим в своей деятельности искусство танца и музыку.

Работая с учениками и сочиняя танцевальные композиции, мэтры танца одновременно осуществляли свои музыкальные замыслы, обеспечивая и формируя каноны музыкальной практики танца. Аккомпанируя себе на лютне или скрипке, они свободно импровизировали, а порой сами сочиняли музыку и стремились зафиксировать исполняемые темы в виде нотной записи. А отдельные мастера, одаренные подлинным многогранным художественным талантом, создавали уникальные образцы театральных синтетических жанров. В силу свободного владения художественными средствами языка музыки эти художники развивали музыкальный потенциал хореографической традиции, – обогащая его, и расширяя тем самым границы собственного искусства. И в театральных формах танца конца XVI – начала XVII вв. закладывались формы взаимодействия, основанные на сложноорганизованном танцевально-музыкальном единстве, которое обогащалось в соответствии с музыкально-художественным замыслом хореографа.

Нет никаких сомнений в том, что глубокая, неразрывная связь с музыкой, погруженность в музыку была исторически характерным свойством, качеством, определяющим специфику танцевального искусства в описываемые эпохи. Очевидно и то, что многие свойства танцевальной музыки, составляющие ее своеобразие, формировались в повседневной хореографической практике. Музыка обретала свой неповторимый облик под воздействием танцевальной моторики, телесного ритма, логики пространственных перемещений танцующих, – благодаря чему из танца в музыку перетекали некоторые определяющие для последующих эпох свойства метрической организации, фактуры и музыкального склада, особенности формообразования.

Разделяя позицию историков-исследователей (Т. Баранова, О. Зубова, Т. Кюрегян, А. Максимова, М. Сапонов, М. Харлап и др.), рассматривающих танцевальную культуру «как фактор музыкальной истории, влияющий на развитие музыкального сознания» [139, с. 10], и определивший многие тенденции развития инструментальной европейской музыки на несколько столетий вперед, – мы должны подчеркнуть значение активной музыкальной деятельности самих профессионалов танца, устанавливающих музыкальные основания и традиции своего искусства. Отбор и закрепление художественных свойств танцевальной музыки осуществлялся не только, и не столько благодаря процессу соединения последней с танцевальной моторикой. Как можно увидеть, огромное значение в этом процессе имело участие и творческие музыкальные достижения самих хореографов.

Это они, мэтры танца, включили в сферу своей профессиональной деятельности практически все значимые аспекты музыкальной работы, напитав свое творчество музыкой, обогатив его особым качеством *музыкальности*. Суммировав в своем творчестве музыкально-танцевальный опыт, мастера танца оказали тем самым решающее воздействие на формирование музыкальности своего искусства.

Обширное внедрение музыкального начала в сферу художественного творчества хореографов прошлого побуждает нас к специальному рассмотрению и изучению этого феномена – *музыкальности хореографии*.

Однако здесь, в силу многозначности самой проблематики музыкальности, включенности этого понятия в сферу научного дискурса многих наук – философии, эстетики, психологии, антропологии, и одновременно рассматриваемого с позиций музыкальной теории, психологии и педагогики, – необходимо первоначально обозначить специальную область, включенную в контекст настоящего исследования.

Термин *музыкальность* в различных отраслях современного знания охватывает две обобщенные смысловые категории. Первая относится к области

психолого-педагогических наук, рассматривающих музыкальность как особое свойство личности – музыкальную одаренность, включающую такие компоненты как музыкальная восприимчивость, способность воспроизводить и создавать музыку и т.д. Классик отечественной психологии Б. Теплов в своем труде «Психология музыкальных способностей» определил указанные параметры музыкальной одаренности (выделяя в качестве основного ее признака способность к «переживанию музыки как выражения некоего содержания»), а также и наметил перспективу изучения дальнейшего исследования сферы музыкальности – как одной из «самых важных и самых сложных задач музыкальной психологии» [322, с. 36].

Исследование указанных Тепловым аспектов музыкальности представляют такие работы, как например, «Развитие музыкальности детей в условиях комплексного взаимодействия искусств: на материале дошкольного обучения» О. Гридчина [99], «Теоретическая и методическая профессиональная подготовка студентов педагогических вузов к формированию музыкальности учащихся» Н. Козлова [162].

Вторая понятийная сфера музыкальности, исходящая из античной предпосылки о родстве и общности искусств, развивается в философии, эстетике и искусствознании. Здесь категория музыкальности рассматривается как особое свойство, которое может находить проявление на различных уровнях бытия и художественного сознания²⁵, в творческих направлениях разных видов искусств или в отдельных художественных произведениях, а также может быть присуще стилю того или иного художника или школы. В отечественной традиции данная проблематика получила разработку в исследованиях В. Ванслова [70]. В ряду свойств, отмечающих проявление музыкальности, перечисленных в работах Ванслова, актуальным в контексте настоящего исследования представляется указание о важности сознательной установки мастера на воплощение

²⁵ «Музыкальность можно охарактеризовать как совокупность тех черт художественного произведения, относящегося к пространственным видам искусства, которые по своей специфике *соприродны онтологически* значимым чертам произведения музыкального. Иначе говоря, эти черты должны репрезентировать специфику бытия художественного произведения» [270, с. 71].

композиционных принципов и качественных характеристик, присущих музыке [70, с. 77]. Этот аспект привлекает и Н. Ровенко, изучающую отмеченное свойство музыкальности творца: «Если художник сознательно пытается отразить в живописи именно порядок бытия, имманентный музыке как конкретно-историческому виду искусства, – это музыкальность живописи на высшем, онтологическом уровне» [270, с. 72]²⁶.

Понимание музыкальности как художественного свойства обнаруживают такие работы, как например, «О музыкальности пространственных искусств как онтологической категории» Е. Ровенко [270], «Музыкальность как свойство живописи» Н. Сухоруковой [318], «Эволюция музыкальности итальянской поэзии: от Дж. Марино до П. Метастазии» Ю. Галатенко [82], «Музыкальность как особенность поэтики Ингеборг Бахман» Е. Съемщиковой [319]. Обобщенный междисциплинарный и кросскультурный взгляд на проблематику музыкальности и музыкального сознания, объединяющий психолого-педагогический и философско-эстетический подход, представляет и современная монография «Истоки музыкальности» («*The Origins of musicality*») [577], созданная коллективом авторов.

При всем интересе современной науки к теме музыкальности, отмечаемом огромным количеством публикаций²⁷, понятие музыкальности здесь толкуется неоднозначно. Так, Н. Сухорукова, рассматривая понятие музыкальности применительно к изобразительному искусству и живописи, понимает его и как «свойство живописи» [318, с. 10], и в расширенном контексте – как «возможность применения элементов теории и формообразования музыкального искусства в анализе произведения живописи» [318, с. 15].

В настоящей диссертационной работе основополагающая смысловая категория *музыкальность хореографии* приобретает большую содержательную

²⁶ В качестве уникального примера такой работы Н. Ровенко приводит творчество выдающегося художника Никола Пуссена (1594–1665), который, руководствуясь знаменитым трактатом Джозеффо Царлино [588], воплотил в своих полотнах теорию античных модусов и представил образцы интерпретации ионийского, фригийского и дорийского ладов в живописи [270, с. 72].

²⁷ Например, информационный ресурс *e-library* предоставляет несколько сотен научных публикаций, релевантных понятию музыкальность.

емкость благодаря своей включенности в обе обозначенные выше научные сферы. Это объясняется тем, что изучаемая нами область исследования вмещает в себя как творчество отдельных мастеров хореографии, где проявляются их музыкальные таланты и компетентность, – так и общие явления танцевального искусства, обладающие (в силу родственной для всех временных искусства континуальной природы) способностью к музыкальному воплощению.

Музыкальность присуща творческой личности хореографа и может обнаруживать себя как способность к музыкальной деятельности. Она также проявляется в свойствах художественного таланта – как способность к постижению музыки, к восприятию, переживанию и осмыслению интонационных, структурных и композиционных оснований музыки, ее образного и эмоционального мира, ее понятийной сферы, базирующейся на теоретических концепциях и правилах. Музыкальность хореографа выражается в его творческом мировоззрении и самовыражении, проявляясь как способность и устремленность к органичному воплощению музыкального начала в своем творчестве, к воплощению свойств музыкального языка в хореографии, к поиску форм синтеза музыкальной и хореографической интонации.

Находя глубокое и многообразное выражение в творчестве мастеров танца, музыкальность проявляется в качествах, которые характеризуют их творения. Воплощенная в каждом творческом акте балетмейстерской деятельности, музыкальность напитала собой всю художественную практику танцевального искусства, получив всеобъемлющее значение, распространяющееся на культуру балета, его законы и традиции. Музыкальность хореографии обнаруживает себя во многих свойствах балетного искусства, формирующихся в процессе музыкально-художественной деятельности хореографов:

– как интонационное содержание хореографического искусства, как совокупность музыкальных традиций, определяющих приемы, законы и формы взаимоотношений с музыкой;

– как фактор музыкально-хореографических взаимодействий, находящий своеобразное проявление, отражение и преломление в текстах хореографии и музыки.

Таким образом, *музыкальность хореографии в контексте настоящего исследования* будет пониматься как *свойство балетной культуры, формируемое в музыкально-художественной деятельности хореографов.*

Изучению сфер проявления музыкальности хореографии, а также ее взаимодействию с музыкальным искусством и композиторским творчеством²⁸ будут посвящены четыре главы настоящего исследования. История отношений музыки балета и музыкальности хореографии будет прослежена на протяжении нескольких столетий – в контексте диалога искусств, в историческом движении, обусловленном закономерностями развития музыкально-хореографического синтеза, в многообразии тенденций и форм.

Совокупность свойств музыкальности хореографии, находящихся проявление в идеях, методах и формах активного музыкально-хореографического взаимодействия, предстает перед нами в виде трех ее основных компонентов, определяющих подход к изучению исторического пути ее взаимодействия с музыкой балета. *Три модуса музыкальности*, отражают свойства музыкальности хореографии и находят проявление в идеях, методах и формах музыкально-хореографического взаимодействия:

– «*модус изоморфизма*», подчеркивающий родство, близость, сходство структур и форм музыки и танца, как элементов синтеза;

– «*модус заимствования и составления*», проявляющийся в музыкальной деятельности хореографа, состоящей в подборе, интонационном освоении и компоновке музыки для аккомпанемента танцу, – а также и в своеобразии музыкального формообразования и драматургии балетных партитур;

– «*модус варьирования*», указывающий на важнейший прием развития и развертывания формы, свойственный как музыке, так и танцу.

²⁸ Отметим, что музыкальность хореографии оказала влияние и на формирование исполнительской культуры балета, представленной творчеством выдающихся танцовщиков и балерин. Однако рассмотрение вопросов музыкальности балетного исполнительства, составляющей еще одну обширную сферу для изучения, не входит в проблематику темы настоящей диссертации.

Специфика музыкально-хореографических взаимодействий такова, что они теснейшим образом связаны и переплетены между собой. И в силу этого, последовательное рассмотрение всех трех модусов музыкальности неизбежно составляет большую сложность в отношении установления очередности их рассмотрения. Тем не менее, для достижения структурной ясности изложения отведем каждому из них отдельные разделы настоящей главы.

1.3. МОДУС ИЗОМОРФИЗМА²⁹

Исторически идея танцевально-музыкального единства базировалась на глубинной связи синкретического родства структур танца и музыки. Она находила выражение во многих древних культурах Индии, Китая, стран Азии. Особое значение близости музыкально-пластических отношений придавалось в античном искусстве.

В древнегреческом искусстве роль центрального элемента, объединяющего и организующего триединство покровительствуемых Аполлоном мусических искусств – поэзии, музыки и танца (орхестики) – была отведена метроритму. Специфика пластического ритма оказала решающее влияние на формирование количественных свойств античной ритмики: «Танцевальная природа количественной стопы и ее частей дает нам ключ к той особенности, которая не может быть объяснена свойствами музыкального или речевого ритма» [334, с. 93], – отмечал М. Харлап. Благодаря своим пластическим свойствам танцевальный ритм организовывал и объединял триединство античного ритма, находя отражение в родственных сферах временных искусств музыки и поэзии. Единообразные законы ритма, базирующиеся на измерениях ритмической длительности, объединяли разные искусства в систему, регламентирующую временные отношения элементов, составляющих танцевально-музыкально-поэтическое единство.

²⁹ В тексте данного раздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

В искусстве средневековой Европы близость танцевально-музыкальных связей базировалась на архаических формах синкретизма, формирующих временные музыкально-артикуляционные соотношения, объединяющие слово, танец и мелос. Средневековая квантитативная модальная ритмика, основанная на применении модальных («стопных») формул, с XIII века постепенно двигалась в сторону усложнения и разнообразия ритмических структур, и в последующие три столетия постепенно трансформировалась в мензуральную систему метроритмических отношений, получившую распространение в искусстве Возрождения.

Ритмо-артикуляционные связи триединства, объединяющие танец, музыку и поэтическое слово, продолжали оказывать серьезное воздействие на становление закономерностей ренессансной танцевальной музыки. Однако в танцевальной практике XIV–XV столетий все более широкое распространение стал приобретать сугубо инструментальный аккомпанемент танцу. Высвобождение от вокально-поэтической метрической зависимости обуславливало формирование синтеза, основанного на прямых взаимодействиях пластики и музыки. Мастера танца XV–XVI веков мыслили эти взаимодействия как отношения единообразия и гармонии. Единство понималось ими преимущественно как уподобление средств и приемов одного искусства другому: танец стремился запечатлеть ритмы, структуры и интонации музыки, музыке придавались образность, формы и моторные свойства танца.

1.3.1. В едином пространстве метроритма

Отношения танцевального и звучащего ритма в практике танцмейстеров XV–XVII веков основывались на единстве времяизмеряющих свойств метрики – с постепенным освоением выразительных возможностей градаций акцентов. Процесс этого преобразования был очень длительным. И такие, важные для раннего Возрождения, смысловые компоненты мензуры, как регламентированная размеренность и долгота оставались для танца и танцевальной музыки

определяющими в течение весьма долгого времени, – вплоть до начала XVII столетия. Еще в 1619 г. Михаэль Переториус, излагая теорию такта в своем трактате «*Syntagma musicum*», рассуждал о протяженности как об объективной долготе звучания такта в связи с исполнением танцевальной музыки.

В трактатах XV–XVI века итальянские танцмейстеры применяли специфические меры соизмерения танцевального и музыкального времени – танцевальные мезуры (мизуры), которые определяли темп, метр и общий характер движения. Мезуры даже имели названия, идентичные распространенным названиям танцев: бассданс, сальтарелло, кватернария³⁰ и пива. Так, мезура бассданс, соответствующая одноименному танцу, считалась самой долгой и медленной из мезур танцевальной музыки этого времени. Она представляла собой шестидольную ритмическую фигуру (шесть черных миним), равную по протяженности основному танцевальному шагу бассадансы – доппио³¹.

Ритмический смысл танцевальных мезур в XV столетии, вероятно, был полимодальным³², – определяя ритмические и мерные свойства музыки, он одновременно указывал долготу, ритм и темп последовательности шагов танца³³. Так, Доменико Да Пьяченца отмечал: «В целом мезура в мелодии, звуке или движении состоит в соразмерении *pieno* и *vuodo* [пустоты и полноты], соразмерении тишины и звучания, соразмерений движений тела и шагов. Иначе невозможно найти начало, середину и конец движения в танце» [Цит. по: 138, с. 7]. Гульельмо Эбрео к первому из важнейших элементов танца относил «умение сопоставлять свои движения с размером (мезурой), ритмом и темпом музыки» [Цит. по: 226, с. 29]. Он считал, что танец – «это не что иное как

³⁰ В итальянских трактатах нет примеров отдельных танцев с мезурой кватернария. Она использовалась вместе с другими размерами в балло.

³¹ «Шаг на полную стопу, пауза, два шага на полупальцах, и подведение рабочей ноги к опорной с опусканием на полную стопу» [226, с. 45].

³² В трактате Мишеля Тулуза «*Sensuit lart et instruction de bien dencer*» «Наставление в искусстве совершенного танца» (Париж, 1495) мезура понималась как устойчивая последовательность шагов, имеющая определенную долготу.

³³ «Бассданс выписывался лонгами с точкой, кватернария — лонгами, сальтарелло — бревисами с точкой, а пива — бревисами. Музыкальное сопровождение представляло собой импровизацию на *cantus firmus*, записанный ровными длительностями. На один такт мелодии приходился один хореографический шаг (*tempo*) в той или иной мизуре» [217, с. 110–111].

действие, демонстрирующее согласие с размеренной мелодией голоса или инструмента» [527, р. 27–28].

Подобное, «симбиотическое», музыкально-хореографическое понимание и применение мезуры в танцевальной музыке, было, несомненно, удобным с функциональной точки зрения. В системе, основанной на единообразном измерении долготы, можно было осуществлять взаимодействие, варьируя элементы, имеющие различное содержание и смысл, присущий разным модальностям, но обладающие фиксированной, равноценной для всех временных искусств, долготой.

Стремление к достижению единства музыкально-хореографических отношений, безусловно, формировало и особые свойства музыки и танца.

1.3.2. Музыкальность танца

В своих трактатах танцмейстеры высказывали суждения, обрисовывающие единство через проявление музыкальности в танце. Способность ощутить и воплотить выразительность звучания музыки с помощью движений расценивалось как важнейший, основополагающий элемент содержательности самого танца. Так, Гульельмо Эбрео утверждал, что «тот, кто хочет танцевать хорошо бассданцу или сальтарелло или что-нибудь еще, должен знать их звучание», «тот, кто может пройти проверку, состоящую в том, как один за другим, каждый из пяти инструментов³⁴ играет арию, в соответствии с которой танцор должен соотносить свои шаги и темп» [527, р. 27–28]. Танцмейстеры добивались от своих учеников умения слышать, а также телесно воплощать не только ритмические, но и интонационные особенности звучания, обучая тому, «чтобы шаги и жесты соответствовали этому нежному голосу или полутону, или синкопе, которые звучали» [527, р. 27–28]. Туано Арбо требовал от танцовщика умения ясно представлять слухом напев танца: «Если вы хотите танцевать

³⁴ Эти инструменты – шалмей, орган, лютня, арфа и тамбурин.

смешанные бранли как следует, вы должны выучить их мелодии наизусть и пропевать в уме вместе с виолой» [7, с. 121.]

Музыкальность расценивалась и как важная составляющая процесса вдохновенного сочинения танцевальной композиции, как проявление мастерства ее создателя: «Когда нежная гармония [благозвучие] и сладостная мелодия слышны, идут к сердцу, от сей великой сладостности рождается страсть, из нее же возникает танец, который столь приятен» [Цит. по 138, с. 7]. Порядок шагов и характер танца придумывался вслед развертыванию музыки, настроению, ей создаваемому. Так, Гульельмо Эбрео, отмечая важность проявления музыкальности при сочинении танца, разъяснял суть значений музыки, музыкальных звукорядов: «обратите внимание, что *B Quadro* является немного больше *aieroso* [певучим] в своей мере, чем *B moll*, тот же несколько более суров и менее нежный» [527, р. 27–28].

Стремление к достижению подобия не ограничивалось общими для танца и музыки сферами ритма и структуры, его можно было проследить и в мельчайших профессиональных деталях: «Исполнение танцев зависит от музыки и ее модуляций, так как без помощи ритма танец был бы неясным и сбивчивым. Необходимо также, чтобы движения соответствовали каденциям музыкальных инструментов; плохо, когда нога делает одно, а инструменты — другое» [7, с. 137], — отмечал Туано Арбо.

1.3.3. «Хореоподобие» музыки

Исследователи танцевальной музыки эпохи Возрождения отмечают факт активного формирования в ней качеств, порожденных влиянием танца: «из танца в музыку перетекали некоторые определяющие для последующих эпох свойства временной организации; в интересах танца поначалу формировались новые виды фактуры и музыкального склада; в танцевальных композициях — при тесном контакте с музыкой — вырабатывался ряд определяющих для Нового времени принципов формообразования» [139, с. 10].

Переместив фокус внимания со свойств поэтического ритма на свойства музыки, хореографическая практика стала более активно воздействовать на музыкальную сторону танца, добиваясь ее уподобления последнему. Благодаря сохранению тесной связи музыки и движения и одновременному воздействию пластического искусства в музыкальных структурах стали находить более яркое отражение человеческая телесность, кинетические особенности движения: шаги и другие повторяющиеся движения, повороты (направо-налево, вперед-назад). Такие свойства ренессансной хореографии как упорядоченность и единообразие оказывали воздействие на формирование музыкального синтаксиса.

Особенно заметное проявление воздействия хореографической практики можно было различить в трансформациях мелодий вокального происхождения, бытующих в танцевальной сфере. Танцмейстеры придавали аккомпанирующей музыке необходимые структурно-ритмические свойства, вследствие чего она постепенно приобретала отчетливые черты ясного, парного мотивного строения, все более явно демонстрировала периодичные, в том числе, квадратные структуры. Так, например, показательно отмечаемое Т. Барановой различие между вокальной и танцевальной версиями шансона Клодена де Сермизи "*C'est une dure disparaitre*". Если вокальная версия характеризуется полифоническим изложением, «несовпадением цезур в разных голосах, неквадратностью построений (5+3)» [24, с. 14], – то бассданс на ту же мелодию с аналогичным названием демонстрирует квадратную структуру (4+4), «аккордовую фактуру, синхронное членение всех голосов» [24, с. 14–15].

Подобное, выраженное единообразие простых однородных структур проявляла преимущественно музыка светской «коллективной», бальной сферы. И наиболее ярко и заметно структурные особенности ренессансной хореографии, состоящие в чередовании, повторах и варьировании однородных танцевально-ритмических фигур, проявляла прикладная музыка, сочиняемая (или составляемая) самими мастерами танца, – как например, материал «Герпсихоры» М. Преториуса.

Нужно отметить, что музыкальные инициативы, проявляемые мастерами танца в отношении музыки, состояли именно в придании ей черт, присущих танцу. И это далеко не всегда имело следствием формирование сугубо квадратных структур. В случаях создания более сложных, фантазийных фигурных постановок, музыкальный аккомпанемент, созданный, сочиненный танцмейстерами, проявлял как раз не стандартизованную, а именно «хореоподобную» структуру и свойства. Неоднородная структура музыки во многих случаях становилась следствием танцевального замысла.

Музыкальные образцы аккомпанемента балло – танцевальных сочинений с неповторимым рисунком танца, при исполнении которых «предоставлялся шанс показать вершины танцевальной техники» [226, с. 27] – демонстрировали наиболее яркие примеры разнородных музыкальных структур, уподобленных танцевальным в малейших деталях. Это происходило потому, что многие из них сочиняли танцмейстеры «в тесной связи с хореографическим замыслом» [139, с. 99]. Поскольку музыка сочинялась (или варьировалась при исполнении) в точном соответствии с рисунком и ритмом шагов, в ней встречались метрические перемены, обусловленные сменами танцевальных мезур, отражавших чередование шагов того или иного танца. При сочинении своих балло Доменико да Пьяченца и Гульельмо Эбрео да Пезаро применяли сочетания трех или четырех мезур, вследствие чего музыкальные очертания этих танцев были особенно прихотливы: «Большинство *balli* имеют три основные части; они начинаются с мезуры сальтарелло или квартернарии (или с обоими), имеют посередине раздел бассданца и заканчиваются мезурой пивы, или еще одной мезурой (обычно квартернария или сальтарелло). Фразы в мезуре пива чаще всего встречаются в заключительной части танца, и многие из них имеют длину три такта» [457, с. 183]. Мелодия при этом могла приобретать строение, изоморфное чередованию соединенных шагов танца, – как например, в балло *Colonnese* из трактата Гульельмо Эбрео да Пезаро (*Пример 1*).

Столетие спустя сходные «симбиотические» особенности демонстрировали музыкальные иллюстрации к более поздним формам балло у Ф. Карозо и

Ч. Негри. Так, многие примеры в «*Le Gratie d'Amore*» Негри, отражая порядок чередования танцевальных фигур, и следуя за структурой танца, начинались в двухдольном метре в характере паваны и переходили к трехдольной оживленной части в темпе гальярды, с дальнейшей сменой ритма и темпа в канарио или сальтарелло.

Важно отметить, что музыкально-хореографический изоморфизм, свойственный хореографии Ренессанса, во многом облегчал работу по расшифровке танца. Принятие основного условия, состоящего в том, что музыка везде точно следовала за всеми изгибами танцевального рисунка, – является огромным подспорьем в исследовании танцевальных описаний. Особенно плодотворные результаты подобный подход к расшифровке танцевальных описаний давал при работе с текстами Негри, – в силу того, что они были созданы в эпоху постепенных изменений приемов музыкальной нотации, и в музыкальных иллюстрациях в изобилии встречаются неоднозначные элементы и неточности. В свою очередь, устранение неясностей в установлении особенностей звучания музыки обуславливалось тщательным изучением хореографии: «Танцевальные описания, вариации, которые содержатся в хореографии гальярды или канари – обуславливают и помогают решить проблемы музыкально-ритмического обозначения, выявить форму и темп» [464, р. 215].

Французская танцевальная традиция тоже демонстрировала признаки «симбиотического» принципа формирования структур прикладной музыки танцев. М. Преториус, при публикации «Терпсихоры» отмечал, что мелодии танцев³⁵ были «устроены в соответствии с шагами в танцах, курантах, баллетах, процессиях» [Цит. по 518, р. 157]. Поскольку мелодия являлась неотъемлемой частью танцевального сочинения, совокупность ее свойств (включающая и ее звуковысотные интонационно-мелодические особенности) помогала получить достаточно многостороннее представление о картине танца. Так, например, прослеживая интонационные изгибы мелодий многих branley, запечатлевших границы и абрис синтаксических связей танцевальных движений, исследователи

³⁵ Напомним, что собранные в «Терпсихоре» мелодии были сочинены французскими мэтрами танца.

устанавливают структуру танца: «Сходство обнаруживается и на уровне синтаксиса – эти ритмоформулы, сцепляясь в определенных порядках, образуют 4- или 6-тактовые фразы следующего строения: 4 (2+2), 6 (3+3) и 6 (2+2+2)» [266, с. 86]. Вот, например, как это происходит в бранле II. à 5 (Пример 5): *Bransle de Poitou*: (3+3) (2+2+2) (2+2+2) (3+3) (2+2+2)³⁶.

М. Преториус
Терпсихора

1. Bransle de Poitou.

The musical score is written for four staves (treble and bass clefs) in 3/4 time. It features a complex rhythmic structure with various note values and rests, illustrating the (3+3) (2+2+2) (2+2+2) (3+3) (2+2+2) pattern mentioned in the text. The score includes first and second endings, indicated by double bar lines and repeat signs.

³⁶ Компьютерный набор нотных примеров осуществлен Цареградской И. В.



Пример 5. Преториус «Терпсихора». *Bransle de Poitou II. à 5, 1.*

1.3.4. Формы уподобления в вокально-театрализованных формах танца³⁷

Вернемся к триединству музыки, поэзии и танца. Безусловно, генетическая связь пластики с вокальной, песенно-словесной составляющей родственной триады искусств сохраняла свою актуальность в танцевальной практике еще долгое время; и в XV веке музыкальную основу танца нередко составляли итальянские фроттолы и вилланеллы, французские шансон. Позднее, в конце XVI века, в театрализованных формах танца широкое распространение получили итальянские вокальные формы *ballo* и балетто³⁸, а также французские жанры *danses chantées*, *airs de danses*, представлявшие танцы с пением. Они составляли сложносочиненные циклы масштабных придворных балетов, – жанров, объединяющих танец, поэзию, драму, сценографию, а также вокально-инструментальную составляющую.

В русле ренессансной парадигмы обращения к идеалам античного искусства вокально-пластические отношения во многих новых театральных формах демонстрировали стремление художников возродить метрические связи, объединяющие музыку и поэтическое слово в единстве условного античного

³⁷ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая Аполлонов «дар гармонии и ритма»: Балло Эмилио де Кавальери «*O che nuovo miracolo*» [30].

³⁸ Сборники вокальных балетто Джованни Джакомо Гастольди были опубликованы в Венеции в 1591 (пятиголосные балетто) и 1594 гг. (трехголосные).

квантитативного слогового ритма. Их неоднократно предпринимали французские и итальянские поэты в сотрудничестве с музыкантами и танцмейстерами.

Известно, что идеи эквиритмического следования метрической форме стиха были положены в основу создания «Комедийного балета королевы». В соответствии с замыслом его постановщика Бальтазара де Божуайё, танцевальные шаги, выполненные размеренно и синхронно, в метрическом единстве с сопровождающими их размеренным стихом и музыкой, стали хореографической иллюстрацией к идее квантитативного «поющего стиха» Академии Баифа: «Стих, музыка и танец были объединены в одно метрическое свойство и так стали мощным и звучным символом Согласия» [378, р. 91]. Музыку создавали Жирар де Болье (певец-бас, композитор, теорбист) и Жак Сальмон (композитор, скрипач), а написание поэтического текста для «Комедийного балета королевы» Никола Филле де ла Шене осуществлял «по канве, предоставленной ему де Божуайё» [540, р. 85].

Основатели французской Академии поэзии и музыки Жан-Антуан де Баиф и Тибо де Курвиль высоко оценили опыт де Божуайё, высказав ему поддержку: «Божуайё первый оживил из пепла Греции и придал искусству балета размеренность» [540, р. 84]. Годом позже Божуайё, в поэтических строках ответного письма, снова утверждал, что стремился создать законченную сценическую картину в попытке возродить «греческую драму в единстве ее элементов», «со всем ее музыкальным и танцевальным сопровождением» [587, р. 61].

Здесь нужно, отметить, что ритм музыки и танцевальных шагов, соотнесенных в «Комедийном балете королевы» с поэтической основой, был соразмерен ей по протяженности, – но не везде созвучен ей в акцентуации. Вследствие искусственного придания звукам французской речи значений долготы и краткости – при достижении единства долготы пропеваемых слов и ритмической наполненности движения, в некоторых случаях одновременно «создавался конфликт между словесными ударениями и музыкальной акцентуацией» [428, р. 160].

Примечательно, что проблема взаимодействия поэтического текста, музыки и танца в театральной работе, осуществленной лишь восемью годами позже в Италии, осуществлялась по-иному. Работая над сочинением балло «*O che nuovo miracolo*» («О, какое новое чудо», Флоренция, 1589), его создатель первоначально осуществил разработку музыкального и танцевального метроритмического замысла, и затем получил в свое распоряжение поэтическую составляющую, эквиритмически совпадающую с подготовленной им структурой.

Рассмотрим это сочинение более пристально в силу его уникальных свойств, обусловленных тем, что автором и музыки, и танца в этом балло является один художник – Эмилио де Кавальери.

1.3.5. Балло Эмилио де Кавальери «*O che nuovo miracolo*»³⁹

Эмилио де Кавальери (1550–1602) – выдающийся композитор, органист, танцмейстер, дипломат и политик, представитель одной из римских аристократических фамилий, в силу обстоятельств получил высокое покровительство флорентийского герцога Фердинандо Медичи, слывшего покровителем наук и искусств. Обретя широкие полномочия при его дворе в связи с назначением в 1588 году руководителем всех художников, ремесленников и музыкантов, композитор выполнял широкий круг многообразных обязанностей. По роду службы Кавальери осуществлял организацию празднеств и театральных спектаклей, – и в этом виде деятельности зарекомендовал себя как выдающийся театральный постановщик, и как «очень изящный танцор» [428, с. 159]. «Двуязычие» художественного дара Эмилио де Кавальери, проявляющегося в мастерстве композитора и хореографа, было по достоинству оценено многими его современниками. Признавая высокие творческие достижения де Кавальери, итальянский гуманист, музыковед и литератор Джованни Баттиста Дони восхищался совершенством его творений; он отмечал, что их автор «в равной

³⁹ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Аполлонов «дар гармонии и ритма»: Балло Эмилио де Кавальери «*O che nuovo miracolo*» [30].

степени одарен в искусстве танца и в музыкальной композиции» [Цит. по: 428, р. 160].

Балло Эмилио де Кавальери «*O che nuovo miracolo*» («О, какое новое чудо») было исполнено в 1589 г. во Флоренции, в составе шестой, финальной интермедии к комедии Джироламо Баргалли «*La Pellegrina*» («Паломница»), поставленной в дни торжеств по случаю свадьбы великого герцога Тосканского Фердинандо Медичи с принцессой Кристиной Лотарингской. Это сочинение является одним из немногих образцов театральных танцевальных постановок конца XVI столетия, дошедших до нас в детально зафиксированном виде. Богато иллюстрированное словесное описание интермедий было опубликовано в следующем году [377; 407], а два года спустя были изданы вокальные партии, а также и подробная запись хореографии [496]. Совокупность этих источников представляет ценнейший материал, уникальный для сферы исследований в области музыкально-танцевального синтеза.

В основу замысла шести интермедий к «Паломнице» легли философско-эстетические идеи руководителя и вдохновителя Флорентийской камераты Джованни Барди, ратовавшего за возрождение античных форм театрального искусства. Шесть интермедий⁴⁰, показанных вместе с комедией «Паломница» в мае 1589 г., не были связаны единым либретто. Объединял их лишь посыл обращения к античным образам искусств, покровительствуемых богами.

Музыка шестой, последней интермедии «*La discesa d'Apollino e Bacco col Ritmo e l'Armonia*» («Сошествие Аполлона и Бахуса с Ритмом и Гармонией») была создана Кристофано Мальвецци (1, 2 и 4-й номера) и Эмилио де Кавальери (3-й и заключительный номера).

Действие начиналось с инструментального вступления, во время которого раскрывалась панорама семи облаков, где восседали боги-олимпийцы – Юпитер,

⁴⁰ Поэтический текст интермедий (за исключением балло Кавальери) был создан Оттавио Ринуччини при участии Джованна Баттиста Строчи и самого Джованни Барди. Сценическое оформление интермедий осуществлял архитектор Бернардо Буонталенти, а наиболее значительная часть музыки была написана Кристофано Мальвецци (15 номеров) и Лукой Маренцио (8 номеров). Участие в сочинении музыки интермедий приняли еще пять композиторов, включая самого Джованни Барди (2 номера), Якопо Пери (1 номер), Джулио Каччини (1 номер), Антонио Аркилеи (1 номер) и Эмилио де Кавальери, который помимо упомянутого *ballo*, сочинил для шестой интермедии также вокальную монодию «*Godi, turba mortal*» («Радуйся, толпа смертных»).

Аполлон, Венера, Гименей, Вакх, Флора и др. Спустившийся с центрального облака на землю Аполлон, вместе с Вакхом, Гармонией, Ритмом, а также другими своими спутниками, исполнял первый номер интермедии, шестиголосный мадригал «*Dal vago e bel sereno*» («Из туманного и прекрасного»). Далее звучал шестиголосный хор «*O qual risplende nube*» («О то облако, что сияет») с инструментальным аккомпанементом. Третий, сольный номер, монодия «*Godi turba mortal*» («Радуйся, толпа смертных»), сочиненный Кавальери, был спет мужским сопрано Онофрио Гуальфредуччи под аккомпанемент китарроне. Далее следовал хор на тридцать голосов, исполняемый всеми участниками «*O fortunato giorno*» («О, счастливый день»), – в сопровождении всего состава инструменталистов. Вместе с окончанием этого номера все боги, спустившись с облаков и ступив на землю, присоединялись к финальному общему танцу «*O che nuovo miracolo*» («О, какое новое чудо»):

«О, какое новое чудо здесь,
когда на землю спускаются
в благородном, небесном свете
боги, которые освещают мир!», – запевал хор «смертных». И боги отвечали:
«Юпитер с небес,
со своего святого места
посылает вам танец и песню».

Танцевальный состав балло «*O che nuovo miracolo*» насчитывал двадцать танцоров кордебалета и семь солистов. Кордебалет и четыре танцовщицы-пастушки представляли людей (смертных), а трое мужчин-солистов изображали богов и танцевали под пение трех солисток: Виттории Аркилеи («*La Romanina*»), Лючии и Маргериты Каччини. Вокальная составляющая исполнялась, таким образом, тремя сопрано и хором из сорока певцов. Хору аккомпанировал оркестр, в котором были задействованы два китарроне, две лиры, четыре лютни, четыре виолы, две басовых виолы, цитра, псалтерий, мандола, смычковая лира, скрипки и тромбоны, – то есть полный инструментальный состав участников шестой интермедии. В исполнении финальной части балло участвовали все музыкальные

силы: «Этот танец исполняли все голоса и играли на всех упоминаемых инструментах», – указано в описании балло [496, р. 140].

Синтез музыки и поэзии. Соотношения музыкально-поэтического и танцевального времени в этом балло тоже строились на единстве и соразмерности долготы и краткости. Тесная взаимосвязь поэтического и музыкального ритма сообщает о том, что автор «*O che nuovo miracolo*» стремился придать «искусству балета размеренность» [540, р. 84] и «возродить тот стиль, который, по преданию, древние греки и римляне использовали в своих театрах, чтобы производить разные воздействия на зрителей» [470]. И здесь была выстроена иная, в сравнении с французскими образцами, иерархия музыкально-поэтического единства. Кавальери «сначала разработал хореографию и сочинил музыку; а затем поэтесса Лаура Гуидиччioni из Лукки написала поэтический текст в полном соответствии с ритмической канвой танца и музыки» [428, р. 159; 491].

Примечательно, что в изданном в 1589 г. (то есть практически сразу по осуществлению постановки) либретто шести интермеццо, опубликованном Бастиано де Росси [551], балло Кавальери было представлено в виде стихотворных строк Оттавио Ринучини. Однако ритмическая структура стиха Ринучини не совпадает с метроритмическим строем музыки и танца Кавальери. И в этой связи предполагается [428, р. 159; 470], что композитор не стал использовать уже созданный текст Ринучини, а предпочел реализовать свой собственный замысел, нашедший отражение в ритмическом строе стиха Гуидиччioni. Таким образом, в примененной Кавальери форме взаимоотношений музыки и поэтического текста слова стали «финальным дополнением к уже сформированной структуре с найденным соответствием хореографии и постановки» [428, р. 159–160].

Подобный опыт разрешения проблемы ритмического взаимодействия был воспринят итальянской (а позднее, как мы увидим, и французской) традицией, и вошел в театральнo-танцевальную практику. Например, аналогичным образом осуществлялась совместная работа композитора и поэта при постановке балло «*Giuoco della cieca*» («Слепая игра», 3 акт, сцена 2) в драматической пасторали

Баттиста Гварини «Верный пастух» («*Il Pastor Fido*», 1592, Мантуя) [428, p. 29]. Исследователи итальянского музыкального театра подтверждают, что в русле традиции, апробированной Э. де Кавальери, сочинялось и балло Каччини из оперы «Похищение Цефала»⁴¹ («*Il rapimento di Cefalo*» 1600): «Это было балло, в котором сочетались танцы и пение в соответствии с образцом, установленным в финальном балло интермедий 1589 г. “*O che nuovo miracolo*” Эмилио де Кавальери» [403].

Музыка. Мелодия хорового запева, с которого начинается балло «*O che nuovo miracolo*» (Примеры 6 и 7), обладает ярко характеристичными чертами. Простота и лаконичность, в сочетании с изысканным ритмом, яркой мелодикой и неординарной структурой, способствовали ее успеху и популярности.

A 5. Il Ballo del Sig. Emilio de' Cavalieri. 37 CANTO

Che nuovo miracolo Ecco ch'in terra scendono Celeste alto
 spettacolo Gli Dei ch'il mond'accendono Ecco Minerva e Venere
 Del grand'Heros Tace.
 Col pie la terra labor prendere.
 l'ortiamo il bell'el Tace.
 Che porti odrappel mobile Ch'orni la terra mobile.
 Tornera d'auo il focolo Tace.
 Tornera d'auo il focolo.
 Di quello Tace.
 Quando verra che fuggino i mali e fi destruggino.

Пример 6. Фрагмент вокальных партий «*O che nuovo miracolo*» Эмилио де Кавальери из описания Мальвецци (1591) [496].

В 1600 году Фабрицио Карозо опубликовал мелодию балло без указания имени автора в своем танцевальном трактате «Благородство дам» («*Nobilita di Dame*») в качестве аккомпанемента для танца «*Laura Soave*» («Кроткая Лаура») [400, p. 116].

⁴¹ В этом спектакле также прозвучала музыка Стефано Вентури дель Ниббио, Луки Бати и Пьеро Строцци.

Э. де Кавальери
O che nuovo miracolo

Canto
O che nuo - vo mi - ra - co - lo!

Alto
O che nuo - vo mi - ra - co - lo! Ec - co ch'in

Settimo
O che nuo - vo mi - ra - co - lo! Ec - co ch'in

Tenore
O che nuo - vo mi - ra - co - lo! Ec - co ch'in

Basso
O che nuo - vo mi - ra - co - lo! Ec - co ch'in

Ec - co ch'in ter - ra scen - do - no ce - le - ste al -
 ter - ra scen - do - no ce - le - ste al -
 ter - ra scen - do - no ce - le - ste al -
 ter - ra scen - do - no ce - le - ste al -
 ter - ra scen - do - no ce - le - ste al -

- to spet - ta - co - lo gli dei ch'il mon - d'ac - cen - do - no.
 - to spet - ta - co - lo gli dei ch'il mon - d'ac - cen - do - no.
 - to spet - ta - co - lo gli dei ch'il mon - d'ac - cen - do - no.
 - to spet - ta - co - lo gli dei ch'il mon - d'ac - cen - do - no.
 - to spet - ta - co - lo gli dei ch'il mon - d'ac - cen - do - no.

Пример 7. Начальный запев балло Эмилио де Кавальери «O che nuovo miracolo».

Благодаря публикации Карозо напев обрел всеевропейскую известность, — однако утратил имя своего создателя, став анонимным. Со временем, получив название «*Ballo del Gran Duca*» (или «*Aria di Fiorenza*», «*Aria del Gran Duca*»), мелодия балло Кавальери легла в основу огромного количества произведений, став одним из «хитов» музыкальной культуры барокко. Вариации на тему «флорентийской арии» писали Адриано Банкиери (соната «*sopra l'aria del Gran*

Duca» op. 42), Джованни Баттиста Буонаменте (*Ballo del Gran Ducca* из «*Quarto Libro de Varie Sonate*»), Лодовико Гросси да Виадана (*Sinfonie musicali à 8 «La Fiorentina»*), Джованни Капсбергер (*Aria di Fiorenza*), Ян Свелинк (*Ballo del Granduca*, SwWV 319) и многие другие композиторы. В XX веке Отторино Респиги включил мелодию «*Laura Soave*» в свою вторую сюиту Античных танцев и арий (1923), указав в качестве источника трактат Карозо. Имя же настоящего создателя вернулось к напеву лишь в последней трети XX столетия благодаря исследованиям У. Кёркендейла [470; 471].

Начальный хоровой запев балло Кавальери обладает многими свойствами, родственными другим, популярным в XVI-XVII в. оstinatным темам-формулам, послужившим основаниями для вариационных циклов, – таким, как фолия, руджеро, пассамеццо (*antico* и *moderno*) и романеска. Прежде всего, это квадратная структура, а также нисходящий рисунок движения басового голоса (характерный, например, для романески и руджеро). Мажорное наклонение объединяет запев Кавальери с такими жанрами, как пассамеццо *moderno*, руджеро и ранняя форма фолии. Однако в отличие от перечисленных популярных формул, гармонические основания которых базируются на функциональных сочетаниях тоники, субдоминанты и доминанты, Кавальери ритмически опирается на I, VI и IV ступени, продуцируя иной, весьма привлекательный для импровизационного варьирования, ресурс.

Рассмотрим особенности музыкальной формы балло Эмилио де Кавальери «*O che nuovo miracolo*»⁴². Сложная композиция балло в основании имеет повторяющийся мотив AA, который звучит первоначально в пятиголосном хоровом изложении в четырехдольном метре. Этот хоровой раздел (а 5, 24 такта) имеет простое четырехтактовое строение, его первые и последняя фразы повторяются, образуя безрепризную структуру AA BC DD. Следующий раздел, исполняемый тремя солистами (а 3, 30 тактов), отличается смена метра на трехдольный. Мелодия излагается пятитактовыми фразами, и в своей структуре

⁴² Анализ музыкального текста балло осуществлялся на основе двух вариантов музыкального текста, представленных в онлайн-библиотеке Петруччи: в расшифровке Андреа Борнштейн [593], Джакомо Винченти и Лоренцо Джиродо [495].

тоже имеет повторения: $\alpha\alpha\beta\alpha1\gamma\gamma$. Музыкальное развертывание первой части, представленной в двух разделах, таким образом, основано на темповом, фактурном, метроритмическом контрастах. Здесь противопоставляются четырехдольность, квадратность, и преимущественно аккордовые вертикали, воплощенные в хоровом звучании, – трехдольности, пятитактовым структурам и полифонической гибкости в изложении партии трио. Весь интонационный материал балло (также, как и его структурно-метрическая «интрига») представлен Кавальери в пятидесяти четырех тактах первой части. Установив мелодические и метрические основания формы, композитор украшает, варьирует и преобразует ее ткань в тех пределах, что обеспечивают единство всех частей и уровней произведения.

Последующие три части музыки балло представляют разработку первоначального материала, состоящую в комбинаторном чередовании и варьировании (в том числе вариантно-строфическом) отдельных его сегментов. Дробление намечается во второй части. Затем, в части 3 начинаются весьма ощутимые, сбивающие инерцию восприятия, метрические трансформации. Очередной хоровой запев (с такта 83 в современной нотации) теперь излагается трехдольно, – при этом четырехдольность «передается» ответу солистов. Третья часть, таким образом, наряду с мелодическим варьированием, представляет фазу символического «метрического обмена». В четвертой части происходит еще одна модификация материала, экспонированного в первой части: здесь все – и хор, и солистки, приходят к «единству» на основе воцаряющейся трехдольности. В пятой части хор «возвращается» к своей первоначальной четырехдольной метрической основе, и раздел, тем самым, примечательным образом приобретает свойства репризы. Однако вместо ожидаемого – в соответствии с логикой развертывания репризы – ответа солистов, в последнем разделе внезапно вступает мощное пятиголосие всех участвующих, распеваящих славу герцогу Фердинандо.

Музыкально-хореографическая структура балло представлена в *Таблице 1*.

Таблица 1. Музыкально-хореографическая структура балло: «*O che nuovo miracolo*».

Прописными латинскими буквами отмечена структура пятиголосных разделов (а 5), строчными – трио солистов (а 3).

№ Части	№ раздела	Состав (количество участников)		Кол- во тактов	Структура	Метр	
		вокал	танец				
1	1	а 5	7 (и далее – все солисты)	24	AABCDD	C	
	2	а 3	7	30	αα βαγγ	O3	
2	3	а 5	4 (и далее - солисты-женщины)	8	AA	C	
	4	а 3	3 (и далее - солисты-мужчины)	11	αα	O3	
	5	а 5	4	4	B	C	
	6	а 3	3	10	βα1	O3	
	7	а 5	Сначала 4, затем 7	8	DD	C	
	8	а 3	3	11	γγ	O3	
	3	9	а 5	4	8	A1A1	O3
		10	а 3	3	11	αα	C
11		а 5	4	4	B	O3	
12		а 3	3	10	βα1	C	
13		а 5	4	8	DD	O3	
14		а 3	3	11	γγ	C	
4		15	а 5	7	8	AA	O3
	16	а 3	3	9	αα	O3	
	17	а 5	7	4	B	O3	
	18	а 3	3	9	βα1	O3	
	19	а 5	4	8	DD	O3	
	20	а 3	3	9	γγ	O3	
5		а 5	27 (солисты и кордебалет)	23	AABCDD	C	
6		а 5	27	22	D1	3	

Хореография. Все танцоры участвовали одновременно только в двух последних частях балло. Первые четыре части, составившие диалог людей и богов, исполнялись ансамблями из малых групп танцоров-солистов. Они начинали балло, поочередно присоединяясь к танцу. Затем, в диалоге смертных и

богов, четыре женщины исполняли танцевальную партию пастушек и двигались под звучание пятиголосного хора смертных, а трое мужчин-богов танцевали под пение трех сопрано.

Как уже было отмечено, музыка первых двух разделов балло экспонирует материал, который варьируется и получает развитие в процессе развертывания музыкальной формы. По мнению Дженнифер Невил, историка-хореографа, представившей публикацию с описанием осуществленной ей реконструкцией балло, Кавальери «использовал этот же процесс для хореографии» [515, р. 387]. Описание Невил свидетельствует о том, что материал здесь тоже разделен на шесть частей, и что эти части соответствуют шести музыкальным частям. Более того, Кавальери применил особый «географический» прием, подчеркивающий наглядность пространственного развертывания формы балло. В качестве своеобразных «маркеров», отмечающих каждый его раздел, применялось повторяющееся положение танцоров: семь солистов выстраивались перед двадцатью другими танцовщиками полукругом, лицом к публике. В начале каждой части все танцоры возвращались к этому положению (при этом они могли меняться местами друг с другом) (Рис. 1).

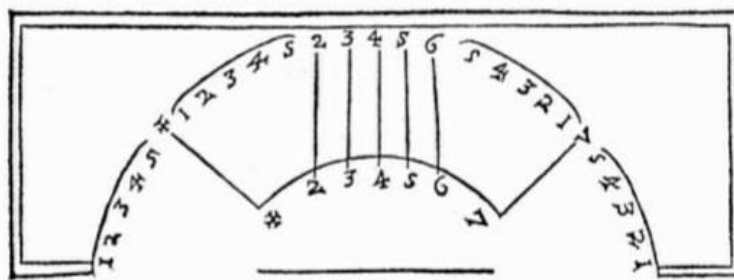


Рис. 1. Графическая схема начального (для каждой части) расположения танцоров из описания Мальвецци (1591) [496].

Танцевальное описание Дж. Нэвил [515, р. 372–385] сообщает о том, что Кавальери использовал традиционную для балльных и сценических танцев второй половины XVI века лексику из арсенала итальянских *balletti*. Он применял такие танцевальные шаги, как например, *riverenza*, *trabuchetto*, *seguito*, шаги гальярды и

канарию. Танцоры выполняли последовательности движений, перемещаясь в пространстве и образуя различные танцевальные фигуры. И тем самым сложная картина чередования двухдольных и трехдольных музыкальных ритмов, хоровых и сольных разделов дополнялась и украшалась постоянно меняющимися геометрическими танцевальными рисунками.

Вряд ли возможно сегодня установить, какая из двух сущностей художественного «двуязычия» Кавальери была определяющей в замысле и сочинении «*O che nuovo miracolo*». Можно заметить, что смена метрических основ каждого из разделов формы была вполне традиционной для танцмейстерской культуры балло XVI века. Чередование двух- и трехдольных мезур было довольно заметной чертой фигурных танцевальных форм, представленных, в частности, например, у Фабрицио Карозо в его трактате «*Il Ballarino*» (1581). Поэтому идея многократных метрических переключений, дающих более широкие комбинационные возможности для хореографического осуществления, могла лечь в основу музыкального замысла. Однако этот многослойный замысел у Кавальери обрел масштаб и форму гармоничной сложноорганизованной композиции. Особую напряженность хореографическая драматургия балло обрела и вследствие того, что в танцевальном исполнении были заняты все участники балло, включая трех поющих солисток: в описании отмечалось, что певицы «поют, танцуют и играют одновременно, воплощая платоновскую концепцию музыки как дара богов» [470].

Как уже отмечалось выше, применение многосторонних талантов участников спектаклей, включающих в себя способность петь, играть на различных музыкальных инструментах и танцевать, было широко распространено в театральной практике эпохи. Подобно «Комедийному балету королевы» де Божуайё, где «скрипачи играли и танцевали» [540, р. 100], итальянские постановки конца XVI – начала XVII века украшали танцующие музыканты и поющие танцоры. «Было бы хорошо, чтобы танцоры пели в то время, как они танцуют, и если есть хорошая возможность держать инструменты в руках, – чтобы они играли на них» [494, р. 133], – указывал, например, в письме к

постановщикам Клаудио Монтеверди, проявлявший активный интерес к танцевальной стороне своих опер. Так, в балете Монтеверди «Тирсис и Хлоя», поставленном в Мантуе в 1616 году, по замыслу композитора, главные персонажи, Хлоя и Тирсис – «оба держат в руках китарроне», и «после своего диалога включаются в общий балет» [64, с. 60–61].

Но также хореографический замысел Кавальери мог быть и таким, что певицы более энергично включались в танец, когда переставали петь – в моменты вступления хора. В этом случае взаимодействие музыкальной и танцевальной сторон обрело дополнительную глубину и пересечения.

Музыкально-хореографические взаимодействия. Музыкально-танцевальное развертывание осуществлялось так, что метрические контрасты были усилены у Кавальери контрастами тембральными и фактурными, – не только вследствие смен хорового и сольного звучания, но также и инструментовки. Хор сопровождал полный состав инструментального ансамбля, а вокалистки аккомпанировали себе сами, используя испанскую и неаполитанскую гитары и тамбурин: «Виттория Аркилеи играла на испанской гитаре, Лючия Каччини – на неаполитанской гитаре, Маргерита Каччини – на тамбурине, декорированном серебряными бубенчиками» [515, р. 359].

Интерес, оказанный Кавальери многосторонним формам взаимосвязи тембро-интонации и пластики, – тоже впоследствии приобрел некую актуальность в итальянском музыкальном театре. Приведем в этой связи пример инструментально-пластического изоморфизма, свойственного композиторской фантазии Клаудио Монтеверди. Имеются свидетельства о том, что Монтеверди при сочинении своих музыкально-сценических произведений не только взаимодействовал с постановщиками танцев, но также независимо продуцировал свои собственные идеи хореографии [494, р. 46]. В одном из своих писем композитор излагал замысел танцевального номера, Танца Звезд для создаваемого им балета «Эндимион» (1604). Он был основан на инструментально-хореографическом противопоставлении пятнадцати танцовщиц-звезд, представляющих танцевальное «*tutti*» – и двойки солистов: «Когда в начале все

звезды начинают танцевать, все пятнадцать инструментов начинают играть вместе; а когда только две звезды танцуют [меньше инструментов], – должны играть только пять виол да браччо» [509, р. 46].

Но вернемся к рассмотрению метроритмических отношений хореографии и музыки в балло «О, какое новое чудо», и отметим еще одну художественную находку Кавальери, значительно обогатившую картину тонких взаимодействий музыки и движения. В эпизодах вокальной имитации, происходящей в партиях солистов (эпизоды γ в разделах 2, 8, 14), рисунок танца тоже создавал ритмический «контрапункт» (Пример 8): «Анализ показывает, что имитационные разделы танцевались в строгом соответствии с музыкой; т. е. каждый из трех мужчин начинал свою последовательность шагов вместе со “своей” певицей. В окончаниях, когда вокалистки “собирались” вместе в гомофонной каденции, танцоры также заканчивали свои фразы одновременно» [494, р. 140].

Э. де Кавальери
O che nuovo miracolo

The musical score consists of three staves in 3/8 time. The first staff has a rest followed by a quarter note, then a dotted quarter note, and a half note. The second staff starts with a quarter note, followed by a dotted quarter note, and a half note. The third staff has a rest followed by a quarter note, then a dotted quarter note, and a half note. The sections are labeled 'trabuchetto' and 'seguito scorso'.

Пример 8. Вокально-танцевальные имитации в трехголосном разделе 2.

Как видно из вышеизложенного, музыкально-хореографическое содержание балло представляет собой яркий пример проявления модуса изоморфизма: в сложном переплетении свойств и сущностей музыки и танца многообразные формы уподобления усилены благодаря многократным отражениям друг в друге. Включение многоуровневых текстовых пересечений, а также танцевального ритмического контрапункта, уподобленного контурам музыкальной имитации, предвосхищают ритмические и драматургические открытия балетного театра новых эпох, – объединяя имя создателя «*O che nuovo miracolo*» с именами

Сальваторе Вигано и хореографов XX века Касьяна Голейзовского и Джорджа Баланчина.

К «новому чуду» *Гармонии*. Новые формы ритмического взаимодействия, вместе с другими музыкально-танцевальными новациями, формировали иной художественный уровень, заданный «экспериментальной» многоплановой формой творения Кавальери: «[Проявив] мастерство в разработке разнообразия ритмических вариаций на одну и ту же последовательность гармонического и мелодического материала, Кавальери, по существу, открыл [метод] создания более сложных и протяженных балетных сцен» [428, с. 160]. Найденная Кавальери линия развертывания музыкально-пластической формы обрела в масштабах крупного сценического произведения особое драматургическое значение.

Вернемся в этой связи к описанию действия, предшествовавшего началу балло: Аполлон, спустившись на землю в сопровождении своих спутников – Гармонии и Ритма, передавал смертным дар, рождающий «новое чудо» («*nuovo miracolo*») постижения гармонии. Сценическое действие на этом прекращалось, давая место танцевальной форме, где развертывание смысла высоких философских идей, созвучных поэтике позднего Ренессанса, представляющих символическое значение гармонии как *concors discordia* (лат. – «согласного несогласия») в духе Адриано Банкьери, переходило в сферу модальностей музыки и хореографии. И здесь происходящее на сцене принимало значение метафоры. Обретение смертными «дара Гармонии и Ритма» постигалось в чередовании сложных визуальных и музыкально-интонационных модификаций, полифонического «мерцания» контрастирующих и одновременно симметрично развертываемых и гармонично согласующихся ритмических сущностей танца и музыки.

Многосторонние связи, образующиеся вследствие постоянно меняющихся визуальных/интонационных/ритмических рисунков, сформировали уникальную композицию балло. Новаторские приемы, примененные автором «*O che nuovo miracolo*», дали рождение новым формам синтеза, основанным на сложном

согласовании структур, ритмов и пластики танца с ритмоинтонациями, фактурами и тембрами музыкальной ткани. Многие из них вошли в арсенал средств музыкально-сценической и хореографической драматургии итальянского, а позднее французского балетного театра, вписав имя Эмилио де Кавальери в историю выдающихся художественных достижений.

1.3.6. Музыкально-танцевальные взаимосвязи у Ж.-Б. Люлли⁴³

Когда спустя полвека после первого представления «Комедийного балета королевы», придворный балет (*ballet de cour*) получил классическую форму «балетов с выходами» (*ballets à entrées*⁴⁴) – единая, предопределяемая художником музыкально-хореографическая идея, могла составлять основание для замысла всего музыкально-театрального произведения.

Во Франции второй половины XVII века, в музыкальном театре Жана-Батиста Люлли (1632–1687), где все детали и компоненты спектакля определялись волей этого прославленного художника, танец приобретал все более заметные «музыкаподобные» черты, взаимодействуя с музыкой. И в этом процессе весьма заметной была роль композитора, проявляющего свой пластический дар. Ромен Роллан приводит фрагмент из мемуаров аббата Дюбо, где тот рассказывает об особом таланте Люлли к сочинению характеристичных движений, отражающих характер музыки: «Люлли – говорит Дюбо, – принужден был сам сочинять балетные выходы, желая, чтобы они подошли к его мелодии. Таково происхождение па и фигур выхода в шаконне [чаконе] из Кадма⁴⁵. Штатный балетмейстер Бошан был не в состоянии, по мнению Люлли, уловить характер этой скрипичной мелодии» [274, с. 162].

⁴³ Текст данного подраздела содержит материал публикации соискателя: Безуглая Г. А. Танцующий Люлли [47].

⁴⁴ Балеты с выходами, или балеты антре (*ballets à entrées*) имели сложную композицию, включающую в себя инструментальные и вокальные арии, ансамбли и хоры, а также одну или несколько танцевальных сцен, состоящих из чередования *entrées* и танцев. Антре, *entrées* (фр. *выход*) – составной элемент композиции придворного балета (или *ballets à entrées*), представляющий собой автономную сцену с чередованием танцев. Антре встречались также в интермедиях и пасторалях, в комедиях-балетах, в операх-балетах и лирических трагедиях. Антре аккомпанировали четырех-пятиголосные составы хоров и солистов с сопровождением лютни и ансамбля струнных. С 1605 года речитативы только пелись [396, р. 154].

⁴⁵ Имеется в виду «Кадм и Гермiona» (1673).

Возглавив музыкально-театральную жизнь Франции при Людовике XIV, Жан-Батист Люлли продолжал уделять внимание танцевальному искусству, проявляя себя как в исполнительском амплуа, так и в качестве художественного руководителя спектаклями. И на этом поприще композитор проявил себя как выдающийся реформатор театральной хореографии. Люлли повлиял на развитие жанров театрального танца и трактовку их характера, придав им энергию и живость: он «...восстал против господствовавшей в его время манеры слишком медленно исполнять танцы, по крайней мере, в театре» <...> «Он дирижировал их в быстром темпе. К тому же он любил преимущественно танцы с быстрым и прерывистым движением вроде жиги, канари, форланы» [274, с. 162].

Увлеченное отношение Люлли к роли танцевального начала в театральном спектакле повлекло композитора к дальнейшим новациям. Они осуществлялись Люлли в русле обновления содержания дивертисментной музыки его сценических произведений – она все более и более полновесно стала приобретать драматургическое значение, начинала «...выполнять роль, неведомую дотоле в рамках музыкального театра» [168, с. 13].

Стремление придать театральному спектаклю цельность и единство вдохновляло композитора и на создание новых танцевально-драматических замыслов. Известно, что в соответствии со своими, вполне профессиональными представлениями о хореографии, Люлли сам подбирал и назначал танцмейстеров для своих театральных работ. Более того, – он определял стиль и форму танцев, давая конкретные указания постановщикам. В зависимости от замысла Люлли, к постановке спектакля могли привлекаться два и даже три хореографа, – при этом все они работали под общим руководством композитора⁴⁶. Антуан де Боссе и Пьер Бошан сочиняли «обычные» («*ordinaires*») балеты, в то время как сочинение пантомимических балетов и драматических сцен в операх Люлли поручал мэтру Хилаиру д'Оливе, «поставившему *вместе с ним* погребальные танцы в “Альцесте”, в “Психее”, танцы в “Тезее”, “Роковые сны” в “Атисе” и “Зябнущих” в “Исиде”» [274, с. 163]. Приведенная цитата подтверждает, что отношение к

⁴⁶ Только после смерти Люлли Пекур стал единолично ставить танцы [529].

танцевальной стороне спектакля Люлли-хореографа и в зрелом возрасте было столь же инициативным.

Эквиритмическое следование стиха музыке и танцу. Близость средств музыки и танца в театральных произведениях Люлли весьма заметно проявлялась в области метроритма. Поэтическая составляющая синтетического единства в балетах Люлли обычно подчинялась общей художественной идее, основанной на замысле объединения музыкально-хореографических структур. Отдавая предпочтение музыке и танцу, Люлли использовал в своих танцевально-сценических осуществлениях хорошо известные в то время приемы работы. Подобный род уподоблений был особенно характерен для ранних сочинений Люлли, – когда он посылал уже задуманные (или частично сочиненные) ритмические рисунки своих танцевальных пьес поэту-драматургу: «Сначала Люлли сочинял танцевальную музыку, а затем отправлял ее метрический расклад в форме бессмысленной словесной “заготовки” своему либреттисту Филиппу Кино, который создавал пропеваемый текст»⁴⁷ [397, р. 106].

Нужно подчеркнуть, что речь в подобных случаях идет именно о ритмической стороне музыкально-пластического замысла (поскольку конкретный танцевальный текст, который сочиняли вслед музыке хореографы, сотрудничавшие с Люлли, безусловно, определялся музыкой, и танец, в свою очередь, отзывался на интонационно-мелодические и изобразительные свойства музыки). Вместе с тем, первоначальный замысел Люлли практически всегда был синтетическим и распространялся на танцевальную составляющую. Дж. Пауэлл отмечал: «Люлли имел особые хореографические замыслы в отношении танцев и танцев-пантомим, для которых он сочинял музыку, и он транслировал свои идеи непосредственно (танцовщикам) или через мэтров балета» [537, р. 172].

О синтетическом характере замыслов Люлли свидетельствует не только разнообразие танцевальных ритмов и структур балетных антре Люлли (весьма

⁴⁷ Напомним, что таким был, в частности, метод Эмилио де Кавальери, а также и его последователей.

часто избегающих тривиальной квадратности⁴⁸), но и драматургическая роль, которую выполняли танцевальные эпизоды в спектакле.

Развитие танцевально-музыкальной драматургии. Новые формы танцевально-музыкального уподобления применялись в театре Люлли в процессе освоения театральным танцем возможностей жеста и пантомимы. Как известно, жанр «действенного балета», развивающий эти сферы пластической выразительности, был разработан в творчестве Джона Уивера, Жана-Жоржа Новерра и Гаспаро Анджелини значительно позднее, в XVIII столетии. Однако выразительные приемы, объединяющие жест и интонацию, движение и музыкальную звукоизобразительность, как указывают танцевальные описания сценических произведений Люлли, – были достаточно широко представлены в его драматически насыщенных сценах балетов и опер.

Выше уже отмечалось, что сочинение пантомимических танцев в драматических сценах Люлли поручал «мастеру пластической интонации» – мэтру Хилаиру д'Оливе. В соответствии с художественными замыслами Люлли, хореограф, в стремлении придать балету черты драматического искусства, в 1670-е годы перешел к «балетам почти без единого танцевального па, состоящим из жестов и изъявлений чувств, одним словом, из немой игры» [274, с. 163]. В постановках д'Оливе использовал пантомиму, иллюстрирующую пропеваемый текст, – в то время как «текст танцевальной арии (*air chanté*) “переводил” характер, который танцор представлял жестом, раскрывая в метафоре танца как в немой поэзии» [397, р. 106]. Так, например, – во втором акте лирической трагедии «Психея» общение Вулкана с рабочими-кузнецами совершалось в вокально-пластической форме: Вулкан пел, а кузнецы отвечали ему пантомимическими движениями [448, р. 175–176]. При этом, благодаря звукоизобразительности, музыка Люлли дает вполне «ясное понятие о том, что они делают» [448, р. 176].

Еще более яркие примеры синтеза жеста, танца и музыки представляют танцевальные эпизоды, интегрированные в развитие действия в лирической

⁴⁸ «Только малая часть танцевальной музыки Люлли – примерно четверть его двухдольных танцевальных пьес основаны на последовательностях четырех- и восьмитактовых фраз, остальные, при огромном [структурном] многообразии, иррегулярны» [452, р. 32].

трагедии «Амадис» (1684). Хореография здесь отзывалась на интонационно-изобразительные стороны музыки двухсторонне: с помощью жестов, передающих эмоции, и с помощью танцевальных движений, отображающих характер и настроение музыки. Так в седьмой сцене из 2 акта, где сонм злых духов, насланных волшебными чарами, пытался сломить и напугать Амадиса, а демоны, принявшие облик нимф, очаровывали и обманывали его, – танец представлял собой «пластическую имитацию» музыки, подкрепляющую последнюю ритмизованными «жестами и танцевальными движениями» [448, р. 126].

Дивертисменты последних опер Люлли были еще более глубоко включены в ход вокально-драматического развертывания. Они уже представляли собой элементы сложносочиненных форм, включающих в себя сольные и ансамблевые вокальные эпизоды, танцы в сопровождении хора, а также и собственно инструментально-танцевальные формы. Добиваясь единства и драматической цельности, Люлли достигал невиданных патетических эффектов, создаваемых пантомимическими движениями танцоров, участников «немых хоров»: «эти хоры на античный лад, без речей, исполнялись танцовщиками, подчиненными воле Люлли; они не отваживались ни на одно запрещенное им па и не смели пропустить жест, который им надлежало сделать в предписанное время» [274, с. 163], – отмечал Р. Роллан. Примером подобной многоуровневой структуры с участием танцующего хора может служить, в частности шестая сцена из 1 акта «Роланда» (1685)⁴⁹, где действие разворачивается в чередовании сольных и хоровых эпизодов (хор островитян призывает Роланда остерегаться безнадежной любви).

За сто лет до осуществления драматургических новаций Новерра, за сто пятьдесят лет до появления феномена хореодрамы и «ритмической пантомимы» Сальваторе Вигано, Жан Батист Люлли, силой своего воображения создавал музыкально-пластические сцены, наполненные глубоким драматическим смыслом.

⁴⁹ Подробный музыкально-хореографический анализ этой сцены представлен в статье Харрис-Уаррик [450].

1.4. МОДУС ЗАИМСТВОВАНИЯ И СОСТАВЛЕНИЯ

Сочинение фигурного танца в ренессансную эпоху представляло собой соединение, составление различных элементов (танцевальных шагов) в танцевальную композицию. В силу общепринятой установки на достижение музыкально-танцевального единства, структура, содержание и продолжительность танца обычно определяли и форму музыкального аккомпанемента. Вследствие этого он тоже мог «складывался», составляясь из песенных мотивов-строф. Нужно отметить, что аналогичный тип развертывания был в определенной степени характерен и для других жанров светской музыки XV–XVI века, не имеющих тесной связи с танцем. Он встречается в некоторых народных песенных жанрах-формах – итальянских вилоттах и французских шансон. Считается, что в силу удвоения действия модуса заимствования и составления в танцевальной практике, именно она исторически претворяла подобный метод наиболее последовательно.

Музыка танца могла сочиняться методом соединения уже имеющихся (то есть заимствованных из какого-либо музыкального произведения) элементов – подобно тому, как при создании танцевальной композиции танцмейстер соединял и варьировал «готовые», уже известные, применяемые в общественной практике шаги басданцы, гальярды или пассамеццо: «Многие пьесы фактически кажутся собранными посредством техники пастиччо из многократно использованных элементов, выбранных более по их протяженности» [139, с. 51]. Такие примеры достаточно ясно свидетельствуют о проявлении модуса заимствования и составления, в том числе и о том, что в своей музыкальной деятельности танцмейстеры использовали методы, хорошо им знакомые и апробированные в собственном искусстве.

Проявление тенденции составления можно обнаружить в структуре многих танцевальных пьес, – например, в приведенных выше (Пример 11) branles *de Poitou* из «Терпсихоры» Преториуса. Ритмоформулы этих танцев, «сцепляясь» в порядке, определяемом чередованием шагов, формировали чередования 4-х или

б-тактовых структур: «танцы *складываются* посредством довольно произвольной комбинаторики элементов их “строительного материала”, жанровых шаблонов» [266, с. 86]. В качестве строительных элементов мастера танца обычно использовали ритмоинтонации, заимствованные из «обобществленного» интонационного материала – из популярных танцевальных и песенных мелодий, имеющих применение в танцевальной практике.

Привлекательность приема, основанного на заимствовании и составлении, вероятно, объясняется его наглядной простотой. Разумеется, художественные результаты подобных музыкальных опытов танцмейстера зависели от уровня музыкальных способностей, вкуса и компетенций последнего.

Многие музыкальные иллюстрации, представленные в трактатах итальянских мастеров танца, обладают составной структурой подобного же рода. Но особенно явно типичные свойства модуса составления демонстрируют сложносочиненные балло, в которых объединены элементы разных танцев, – такие, как например, «Белфиоре» (*Пример 14*) и «Анелло» (у Доменико да Пьяченца), «Коллонеце» (*Пример 1*) и «Грациозо» (у Гульельмо Эбрео да Пезаро), где присутствуют элементы басданцы, сальтарелло и пивы. Специфика музыки подобных фигурных танцев была обусловлена ее конструктивными свойствами: «Фразы некоторых танцев звучат так, как будто они были буквально составлены без учета их музыкального родства. Это особенно верно в отношении танцев, в которых мезура часто меняется, и каждая мезура представлена только одной фразой», – отмечает С. Хёксема [457, р. 183].

1.4.1. Музыкальное заимствование как способ, облегчающий сочинение танца⁵⁰

Прием, основанный на соединении заимствованных элементов, позднее, с XVI столетия, получил более широкое распространение в качестве метода

⁵⁰ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

создания крупных композиций – в практике соединения музыки различных танцев в сюиту. Однако рассмотрение свойств танцевальных сюит следует предварить прояснением вопроса о значении и целесообразности музыкальных заимствований в культурной традиции танцевального искусства.

Общеизвестно, что вплоть до эпохи раннего барокко понятие авторства оставалось «размытым» в различных жанровых сферах музыки. Многие популярные мелодии эпохи Возрождения и раннего барокко, распространяясь, варьировались и обретали новые и новые вокальные и инструментальные версии звучания в сочинениях разных композиторов, утрачивая связь с первоначальным источником. Однако именно в сфере хореографии подобная ситуация оставалась актуальной наиболее длительное время. Как справедливо отмечают О. Зубова, и Т. Кюрегян «танцы дольше других жанровых сфер оставались в музыкальном отношении “неавторскими”; нередко в них подхватывались известные напевы, которые передавались из рук в руки, обрастая при этом новыми вариантами в духе общей традиции» [139, с. 13]. Именно таков, по сути, был статус пьес, представленных Преториусом в «Терпсихоре», опубликованной им в 1612 году – они еще не имеют свойств законченных музыкальных произведений, указывающих на черты индивидуальности их создателей.

Наличие образцов, воспроизводящих популярные напевы (или их фрагменты) в трактатах мастеров танца, позволяет считать обычай заимствований достаточно широко распространенным как во французской, так и в итальянской танцевальной практике. «Было бы странно, если бы и итальянцы, хорошо осведомленные о французском танце, и к тому же окруженные французскими композиторами и исполнителями, не использовали постоянно французские мелодии для своих танцев. Мы знаем, что они иногда это делали, потому что Амброзио упоминает два балло⁵¹, которые были написаны на мелодии французских шансон» [457, р. 188].

⁵¹ Имеются в виду балло «*Colonnese*» and «*Leggiadra*». Аналогичные примеры заимствований можно найти в трактатах Корназано, Карозо, Негри.

Вопрос о том, почему танцмейстеры часто обращались к «общественным музыкально-танцевальным накоплениям», приспособив для музыкального аккомпанеента популярные мелодии, не является столь простым, как видится на первый взгляд. Популярная музыка широко применялась в процессе сочинения танца не только потому, что мэтрам танца и их ученикам нравилось танцевать под разнообразные, хорошо известные им, напевы. Здесь весьма важно было и то, что знакомая мелодия (точнее ее интонационно-ритмическая основа) более успешно помогала организовать будущий танец и сам процесс его сочинения. Хореографу, основывающемуся в своем творчестве на ренессансных представлениях о музыкальности танца, нужно было уже на стадии замысла, хорошо знать его музыку («должен знать звучание») и иметь ее в своем полном распоряжении. Подобная задача решалась наиболее успешно в том случае, если хореограф в своей работе использовал музыку, уже хорошо ему знакомую. Способ, при котором во время сочинения танцевальной комбинации, хореограф напевал уже известный ему мотив, – вдохновляясь и следуя его ритму, – гарантированно обеспечивал слаженность соединяемых элементов танца и музыки.

Обыкновение сочинять, напевая знакомую мелодию (широко распространенное в хореографической среде и поныне), обусловило специфику бытования «обобществленного» музыкального материала. Музыка, в подобной ситуации сочинения танца, сплетаясь с пластическим смыслом движений, наполнялась им – и «присваивалась» хореографом, превращаясь в неотъемлемую составляющую его единого художественного замысла. И в дальнейшем, уже вследствие воздействия логики сочинения танца, в процессе рождения танцевальной комбинации, она могла подвергнуться трансформации⁵² – в той же степени, что и «собственный» (то есть «принадлежащий» искусству танца) пластический материал. Примечательно, что в результате сочинения танца его музыкальная основа могла быть изменена (в небольшой или значительной степени), или даже заменена другой.

⁵² «За редкими исключениями печатные “сюиты” бранлей составляли сырье для практического использования, а не сами готовые изделия» [433].

В качестве гипотетического примера подобного рода музыкальной работы с «обобществленным» музыкальным текстом, выполненной мастером танца, можно привести один из самых известных танцевальных напевов французского Ренессанса – Павану «*Belle qui tiens ma vie*» («Прекрасная обладательница моей жизни») из трактата «Оркезография» Туано Арбо [7] (Примеры 9 и 10).

DE THOINOT ARBEAV. 30
 pourueu que sçachiez par cœur ce que ie vous en ay donné par
 escrit cy dessus.

Pauane à quatre parties: avec les mesures
 & battemens du tambour,

Superius
 bel le qui tiens ma vi e cap tiue dans tes

Contra tenor.
 bel le qui tiens ma vi e cap tiue dans tes

Tenor
 bel le qui tiens ma vi e cap tiue dans tes

Bassus.
 bel le qui tiens ma vi e cap tiue dans tes
 n ij

Пример 9. Фрагмент паваны «*Belle qui tiens ma vie*» из трактата «Оркезография» Туано Арбо.

Есть много оснований предполагать, что музыкальными предшественниками Паваны, представленной у Арбо в четырехголосном изложении, явились «обобществленные» мелодии пьес Антонио Кабезона «*Diferencias sobre el canto de La Dama le Demanda*»⁵³ и «*Diferencias sobre la Pavana Italiana*». В свою очередь, как указывают названия этих пьес, источниками вариаций Кабезона явились старинные испанские танцевальные мелодии «*Pavana Italiana*» и «*La Dama le Demanda*» (Пример 11). Весьма вероятно, что музыкальная сторона танца Арбо явилась новой интерпретацией упомянутых мелодий.

⁵³ Из последнего тома его «Сочинений музыки для клавиатуры, арфы и виуэлы» («*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*»), опубликованного посмертно в 1578.

Т. Арбо (1520 - 1595)
«Оркезография» (1589),
Павана «Belle qui tiens ma vie»

The image shows a musical score for a five-part setting of the pavane "Belle qui tiens ma vie" by Thoinot Arbeau. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Tambourin. The lyrics for the first system are: "Bel - le qui tiens ma vi - e Cap - ti - ve". The second system includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Tambourin (Tamb.). The lyrics for the second system are: "dans tes yeulx, Qui m'as l'a - me ra - vi - e D'un soubz - riz gra - ci - eux,". The Tambourin part in both systems consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

Пример 10. Павана «*Belle qui tiens ma vie*» из трактата «Оркезография» Туано Арбо.

Ритм стиха Паваны «*Belle qui tiens ma vie*» образует метрическую группу, возникающую «сложением дактиля, анапеста, пиррихия и четырехстопного ямба» [7, с. 63]. В свою очередь, простые шаги паваны («два простых и один двойной шаг» [7, с. 63], повторяющиеся при движении назад и вперед) составляют остинатную комбинацию – ход вперед, ход назад. Эти шаги воспроизводятся на протяжении музыкального восьмитакта, объединяющего несколько музыкально-ритмических уровней, составляющих ткань четырехголосия. При отсутствии точного повторения в структуре музыкально-стиховых и ритмопластических рядов, их совмещение образует тонкие согласования, проявляющиеся на разных масштабных уровнях композиции: «Если ее пластическая часть образуется в

результате простого повтора основного движения, то тексто-музыкальная отвечает старинной бар-форме (AA1B)» [276, с. 26]⁵⁴.

Diferencias sobre el canto
‘La Dama le demanda’

Antonino de Cabezon
(1510-1566)

Пример 11. Фрагмент пьесы А. Кабезона «Diferencias sobre el canto de La Dama le Demanda» (в изложении Е. Наас).

Присущие этому танцу музыкально-поэтические и пластические связи, складываются в неповторимый узор и обретают специфический смысл в единстве полимодальных ритмических и композиционных отношений. При этом музыкально-пластическое решение здесь гармонично обтекает поэтическую основу. Танец здесь выступил в качестве остигатной метрической константы, размечающей время, а музыка, вероятно, пережила художественную трансформацию.

Поскольку Арбо заявляет свое авторство в отношении именно стихотворного текста и хореографии (а не музыки), а также и в силу того, что

⁵⁴ Многосторонний ритмический анализ этой Паваны представлен в статье Т. Рыбкиной [276, с. 26].

поэтическая сторона этого произведения предстает как наиболее искусный и сложный элемент композиции, – можно высказать вполне обоснованное предположение о ее первостепенном значении в авторском замысле. Тонкость и многообразие ритмических отношений, создающих структуру этого танца, породила его поэтическая доминанта, – дающая ответ своей сложной метрической структуры на более простые составляющие единства – музыку и танец.

1.4.2. Фонд текстов

Применение музыкальных композиционных приемов, основанных на заимствовании, составлении и трансформации, конечно, предполагало наличие некоего собрания музыкальных ресурсов, хорошо знакомого сообществу мэтров танца. На протяжении истории своего развития культурная традиция европейского хореографического искусства постоянно формировала собрания танцевальной музыки, составляющие «фонд текстов⁵⁵», которым располагали в своей творческой работе мастера танца.

Для музыкального обеспечения постановок и ведения полноценных занятий с учениками хореографы систематически обогащали свой репертуар, – переписывая, сочиняя или запоминая на слух подходящие мелодии. Взаимодействуя с музыкантами-инструменталистами, аккомпанирующими на танцевальных вечерах, с композиторами, сочиняющими танцевальную музыку, хореографы непрерывно осуществляли отбор и пополнение музыкального ресурса своего искусства. Музыкальная практика танцевальной культуры наполнялась интонациями народных песен и танцев, музыкой, звучащей на балах, маскарадах и других празднествах, и театральных представлениях. Мэтры танца знакомились

⁵⁵ Термин С. М. Мальцева: «Всякая импровизационная культура строится на фонде текстов, хорошо известных не только музыкантам, но даже слушателям. <...> Импровизаторы, апеллируя к общей памяти, сразу, с “полунамека” понимают друг друга, а такое антиципирующее восприятие создает широкие предпосылки для обмена “высказываниями”, богатыми эллиптическими оборотами и красноречивыми умолчаниями» [219, с. 35].

с изданиями популярной музыки⁵⁶, представляемыми в виде собраний лютневых табулатур и «*danceries*» (сборников танцевальной музыки), публикуемыми О. Петруччи, П. Аттеньяном и др.

Снабжая публикуемые трактаты музыкальными примерами, танцмейстеры преследовали цель не только проиллюстрировать представленные ими танцевальные описания, но также и обеспечить своих коллег запасом «обобществленных» популярных мелодий. Именно так, например, объяснял смысл музыкальных публикаций Антонио Корназано в своем трактате «*Libro dell'arte del danzare*»: «Здесь перечислены тенора бассдансов и сальтарелло, самые лучшие и часто используемые – тенор *Re di Spagna*⁵⁷, *Pifari canzona*, называемая *Ferrarese*, и тенор *Collinetto*» [564, p. 105].

И, конечно, они сочиняли музыку сами. Плоды музыкального творчества хореографов становились достоянием «обобществленного фонда», и популярные напевы, подобно мелодиям из «Терпсихоры» или теме балло Э. де Кавальери «О, какое новое чудо», многократно воспроизводились в рукописях или публикациях, становясь темами для самостоятельного варьирования и сочинения.

Выше уже упоминался исторический документ XVII века («Записная книжка брюссельского танцмейстера»), подтверждающий факт музыкальной работы хореографа по отбору и освоению репертуара [518, p. 16]. Рукописные музыкальные примеры, представленные в этом документе (Рис. 2), записаны в мензуральной нотации, а также и в виде табулатур для лютни и мандоры. Записи сообщают о том, что владелец записной книжки отбирал и переписывал популярные мелодии, используя их для постановок. Он составлял сюиты, используя музыкальные публикации своего времени (в частности, французские музыкальные издания периода 1608–1618 годов), и «давал им тот порядок

⁵⁶ В предисловии к осуществленной в 2018 году публикации [139], представляющей впечатляюще репрезентативный подбор образцов средневековой и ренессансной танцевальной музыки, О. Зубова и Т. Кюрегян отмечали, что и издатели, подобные П. Аттеньяну, и авторы трактатов – Ф. Карозо, Ч. Негри осуществляли публикации многих «...безымянных авторов или, можно сказать, “обобщенных” авторов, которые “суммировали” общественные музыкально-танцевальные накопления» [139, с. 13].

⁵⁷ Одна из самых популярных и применяемых в танцевальной практике мелодий.

чередования, что был обусловлен его постановочными намерениями» [518, р. 157].

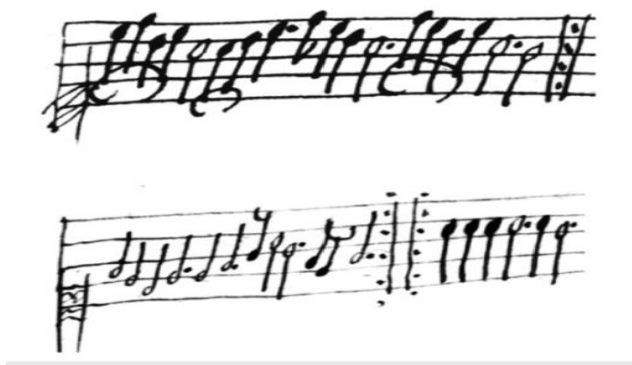


Рис. 2. Фрагменты музыкальных записей из записной книжки брюссельского танцмейстера.

Брюссельский хореограф также самостоятельно преобразовывал подобранный материал в необходимую ему форму, – в частности, он «досочинил недостающие голоса⁵⁸ для двух арий, представленных в публичных изданиях лишь в виде мелодии и лютневой табулатуры или одной мелодии» [518, р. 164].

С более широким распространением печатных изданий рукописные списки танцевальных мелодий и театральных сочинений не потеряли своего значения. Они продолжали копироваться и применяться в танцевальной среде: «Мы знаем, что танцевальные мелодии из *ballet de cour* циркулировали в виде рукописных копий среди мастеров танца и музыкантов своего времени» [518, р. 156]. Например, основной массив коллекции Собрания Филидора – музыкального ресурса Франции, ставшего грандиозным памятником танцевально-музыкальной культуре барокко, – составили именно рукописные копии.

В начале XVIII века, благодаря осуществлению ежегодных публикаций танцевальных сборников («*Recueil de danses*») Рауля Ожера Фёйе⁵⁹, французский танцевальный фонд текстов стал получать общеевропейское распространение. Его первоосновой стала танцевальная музыка Ж.-Б. Люлли: сплавленная с ритмической энергией и образностью хореографии, она обрела особые

⁵⁸ Создал аранжировку для четырех партий инструментального ансамбля.

⁵⁹ Мэтра танца, осуществившего публикации сборников танцев в нотации Бошана-Фёйе с 1700 по 1709 годы (1700, 1704, 1709 – совместно с Луи Пекуром). В сборниках «*Recueil de danses*» хореографический текст публиковался вместе с музыкальным. Рауль Оже Фёйе издавал сборники в период 1700–1709, в дальнейшем публикации осуществляли преемники Фёйе Жак Дезэ и Мишель Гудро [417].

пластические свойства⁶⁰. Эта музыка была широко востребована как на театральной сцене, так и в бальной практике, – поскольку такие выдающиеся хореографы как Пьер Бошан и Луи Пекур, сочиняя сольные и фигурные танцы для исполнения на балах, постоянно использовали произведения Люлли. И после кончины композитора, в последующие десятилетия, музыка французского мэтра продолжала повсеместно применяться в бальной и театрально-хореографической среде, распространяясь в форме нотных иллюстраций в ежегодных изданиях сборников танцевальных описаний в системе Бошана-Фёйе.

Итак, танцмейстеры охотно обращались к заимствованиям, используя для своей цели разнообразную – танцевальную, вокальную, инструментальную музыку: «Это показывает, сколь влиятельна стала традиция объединять песни и танцы вместе, обычай танцевать под хорошо известные напевы...» [139, с. 51]. В качестве ресурса для музыкальной работы использовались как письменные источники (рукописные копии и печатные сборники), так и звучащая музыка танцевального и театрального обихода.

1.4.3. Фонд текстов как инструмент репрезентации танцевальных жанров музыки⁶¹

Совокупность музыкальных произведений, используемых для танцевальных целей, не только составляла «обобществленный фонд». Образцы этого фонда репрезентировали наиболее типичные свойства того или иного танцевального жанра. И таким образом, с помощью корпуса текстов танцевально-театральной практики формировалось само понятие о характерных свойствах музыки танцевальных жанров, – способствуя осознанию и освоению их музыкальным искусством.

Многие пьесы, имеющие первоначальный танцевальный смысл, получая распространение в свободных, не связанных с хореографией формах светской

⁶⁰ «Мы знаем, что вся его музыка была – по определению – удобной для танца (*danseable*)» [452, р. 32].

⁶¹ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Танцующий Люлли [47].

музыки, приобретали иные свойства, – богатую орнаментацию, полифонический склад, медитативный характер, замедленный темп. При этом подобные, утратившие танцевальное назначение, произведения композиторской инструментальной музыки значительно чаще сохранялись в виде полноценных нотных текстовых записей – в отличие от прикладной музыки танцев. Тем самым общемузыкальные понятия о том или ином танцевальном жанре и его свойствах постоянно трансформировались и размывались. В этом непрекращающемся процессе ассимиляции и модификации – лишь музыка, бытующая в танцевальной практике, оставалась носителем «чистых» свойств того или иного танцевального жанра. Она обеспечивала постоянный приток *живой*, одушевленной танцевальной образности в музыкальную сферу светского искусства, обеспечивая непрекращающееся обновление последней.

Так, в музыкально-теоретическом труде Марена Мерсенна «Универсальная гармония» (*«L'Harmonie universelle»*, 1636), в качестве образцов инструментальной музыки выдающихся композиторов своего времени приводится множество примеров пьес, имеющих названия «куранта», «бранль» и т.д. Однако, в разделах, посвященных описаниям танцевально-музыкальных жанров пассамеццо, гальярды, куранты, канарио и других – Мерсенн уже не обращается к примерам «свободной» инструментальной музыки, а приводит примеры мелодий безымянных авторов, отчетливо репрезентирующих тот или иной танцевальный жанр. Именно там помещена «Куранта Ла Бокан» сочинения французского мэтра танца Жака Кордье, – поскольку, в отличие от других, приводимых в тексте Мерсьена инструментальных курант, она наиболее ярко воплощала типичные свойства музыки этого рода [507, р. 170].

В музыкальном фонде текстов танцевальной культуры барокко особое место занимала музыка Ж. Б. Люлли. Более пятидесяти танцевальных пьес, представленных в качестве музыки для танцевальных постановок Луи Пекура и Рауля-Оже Фёйе, опубликованных за период 1700–1710 г.г., были идентифицированы историками как произведения Люлли [455, р. 51].

Танцевальная музыка Люлли придала новый художественный импульс и музыкальному искусству Европы, вдохновив многих композиторов на создание инструментальных сюит «в подражание Люлли». В числе первых назовем учеников Люлли – Жана-Фери Ребеля⁶², автора ряда театральнo-танцевальных произведений, и Георга Муффата, предпославшего изданию своих оркестровых сюит «во французском духе» развернутое предисловие, содержащее анализ художественных приемов своего учителя. Муффат восхищался «четкостью и акцентированностью ритмики» Люлли, «необычайной стройностью оркестрового звучания, слаженностью фразировки» [168, с. 32]. Муффат высоко оценивал «стремление Люлли к предельной индивидуализации и строгой выдержанности темпа, и ритмического рисунка для каждого отдельного номера» [168, с. 32].

Среди последователей Люлли отметим также Сигизмунда Куссера, выпустившего в 1682 году сборник пьес под названием «Музыкальные сочинения по французскому образцу», Иоганна Каспара Фишера, автора сюиты «*Le Journal du Printemps*», а также Иоганна Йозефа Фукса с его собранием оркестровых сюит «*Concertus Musico Instrumentalis*».

1.4.4. Модус составления и заимствования на макроуровне: танцевальная сюита

Модус составления и заимствования находил выражение и в крупных танцевальных формах, при объединении танцев в циклы: «В танце формировался главный для него принцип строения целого – составной. Начиная с микроуровня (в балло XV века с его небольшими секциями) он распространялся на все более масштабный, вплоть до последования самостоятельных танцев в условиях бала» [139, с. 63].

Вопрос о формировании музыкально-жанрового содержания танцевальных сюит привлекал внимание многих исследователей и весьма многообразно и глубоко освещен в соответствующей литературе [512; 379; 396, 364; 126; 433;

⁶² Посвятившего своему учителю скрипичную сонату «*Le Tombeau de M. Lully*».

58 и др.]. Поэтому, не обращаясь к рассмотрению свойств европейской ренессансной инструментальной сюиты, уделим здесь внимание лишь нескольким знаменательным ее особенностям, рассматривая феномен танцевальной сюиты в контексте изучения проблемы музыкальности хореографии.

И примечательным в этой связи является, прежде всего, сам факт рождения сюиты (как феномена музыки) в недрах музыкальной культуры танцевального искусства. Понятие сюиты вошло в терминологию музыки из танцевальной практики как «обозначение группы бранлей» [433]: в 1557 году Этьен дю Тертр, опубликовал у Пьера Аттеньяна сборник танцев под названием «*des suyttes⁶³ de bransles*».

Знаменательно также и то, что основные конструктивные принципы ренессансной сюиты были задуманы и реализованы в творчестве и музыкальной практике мастеров танцевального искусства.

Так, ясно выраженное чередование нескольких отдельных танцев, объединенных единым конструктивным замыслом, впервые нашло полноценное музыкальное выражение у Фабрицио Карозо⁶⁴ в его трактате «*Il Ballarino*». Танцмейстер, регламентируя сам порядок чередования танцев, определял и метод их музыкального развертывания и форму проявления таких свойств сюиты, как:

единство составляющих цикл элементов:

- в танце (композиционный замысел, «география» движения);
- в танце и музыке (единство временной доли);
- в музыке (мелодическое родство танцев)⁶⁵;

и их контрастное сопоставление:

- в танце (низкий-высокий);
- в танце и музыке (медленный-оживленный-быстрый, двухдольный-трехдольный).

⁶³ Первоначально название «*suyttes*» понималось как собрание, «перечень», «вереница» чередуемых танцев.

⁶⁴ Возможно, как развитие идеи составных «балло», представленных у да Пьяченца.

⁶⁵ Вопрос о мелодическом родстве материала танцев, составляющих сюиту, будет рассмотрен ниже, в параграфе о модуле варьирования.

Другое весьма заметное свойство собраний-сюит («*suyttes*») XVI–XVII века, порожденное модусом заимствования и составления, состояло в разнородности, разностильности их состава. Музыкальное содержание сюиты понималось и трактовалось в танцевальной практике как «собрание пьес/сочинений разных авторов» [433]. И поскольку комплектация сюиты была вопросом, относящимся большей частью к компетенции мэтра танца⁶⁶, крупные музыкальные композиции, выполнявшие прикладное танцевальное назначение, в рассматриваемую эпоху составлялись методом компиляции. До Люлли, Фробергера, Шамбоньера и Куперена сюита была коллекций пьес *разных* авторов.

Модус заимствования и составления, воплощенный в форме цикла, представляющего музыку разных авторов, находил особенно яркое воплощение при создании театрализованных хореографических постановок: «Это музыка яркая и броская, так как в балетах, переходя из одного в другой, звучат популярные танцевальные мелодии. Она разнообразна до пестроты, так как каждый из участвующих в создании балета музыкантов пишет по-своему», — отмечает А. Булычева [64, с. 24].

И здесь уместно снова вспомнить «Комедийный балет королевы», где применялась установленная де Божуайё форма сотрудничества разных композиторов: «При разделении работы Боле взял для себя создание композиции, *выбор основных мелодий* и сочинение вокальной части; что касается Салмона, возможно, он взял на себя ответственность за инструментальную музыку» [540, р. 85]. В соответствии с традицией ренессансного и барочного театра крупная вокально-танцевальная композиция представляла следующую модель взаимодействия: один композитор (или несколько) сочиняет музыку вокальную, — другой⁶⁷, в соответствии с запросом хореографа (или сам хореограф) создает танцевально-музыкальную сюиту, привлекая в нее как собственные, так и заимствованные популярные мелодии. Весьма распространены были, разумеется,

⁶⁶ Так, например, — для Туано Арбо композиция танца — это собрание танцев сочинения разных музыкантов, и упорядочение их в соответствии с требованиями хореографов.

⁶⁷ Обычно — музыкант-инструменталист: «Варианты чистых танцев поставляли музыканты из состава двадцати четырех скрипок короля — не столько композиторы, сколько профессионалы-инструменталисты» [173, с. 97].

и балеты, целиком поставленные на сборную музыку: «Для менее значительных балетов музыка часто берется, что называется, “из подбора”» [64, с. 24].

1.4.5. Фонд театральной танцевальной музыки

«Фонд подбора» для европейских театрально-танцевальных постановок XVII века составляли печатные и рукописные нотные собрания музыки танцев. Рассмотрим в качестве примера французские источники музыки ранних балетов.

Среди печатных коллекций особого упоминания заслуживают два больших сборника лютневых табулатур (1611 и 1614) Робера Баллара (ок. 1572–1650), представляющих музыку к придворным балетам, а также «Терпсихора» Преториуса (1612), включившая в себя, наряду с различными танцами, большой выбор музыки балетных *entrées*. Содержимое обеих коллекций, включающее сочинения многих композиторов (в том числе, композиторов-хореографов), вошло (преимущественно в рукописной форме) в собрание Филидора⁶⁸. Заметим, что особенности этого нотного собрания, подобно зеркалу, отразили специфику музыкальной театрально-балетной практики в целом. Она характеризуется следующими особенностями: во-первых, фонд «подбора» нередко пополнялся усилиями самих мэтров балета. Об этом сообщает форма нотных рукописей: многие из них представляют собой «скрипичные табулатуры» – сокращенные записи, которые использовали хореографы в своей работе⁶⁹. Такого рода записи музыки широко применялись в репетиционном обиходе мэтров танца в XVII–XVIII столетиях [518, р. 156; 393, р. 317].

Во-вторых, этот фонд хранит множество анонимных произведений. В силу хореографической традиции «обобществления» музыкальных источников, имена многих композиторов, создававших музыку балетов (как композиторов-инструменталистов, так и самих мэтров танца), подвержены забвению.

⁶⁸ Также собрание Филидора сохраняет большое число танцевальных пьес из опер и балетов Ж. -Б. Люлли. Детальный анализ содержимого музыкального собрания Филидора представлен в статье Д. Буха [393].

⁶⁹ О практике использования мэтрами танца скрипичных табулатур упоминает Мерсенн [506, р. 170]. Исследователи находят примеры подобной нотации в записных книжках балетмейстеров XVII столетия: в «варшавском» (1767) и «стокгольмском» (1791) манускриптах [393, р. 317].

Танцевальная музыка для французских балетов «обычно создавалась несколькими безымянными композиторами, и это кажется, способствовало небрежному отношению к ее сохранению» [393, p. 315].

В-третьих, большинство рукописей балетной музыки, представленных в собрании Филидора, являются не только неполными вследствие небрежного хранения, но и весьма неточными⁷⁰. Помимо скрипичных табулатур, архивные источники собрания содержат одноголосные записи в скрипичном ключе без тактовых черт или (реже встречающиеся) изложенные в виде мелодии и баса, тоже без тактового деления. И лишь немногие рукописные списки балетной музыки представлены в виде партитур для всех пяти партий ансамбля [393, p. 316]. Авторами последней из перечисленных форм записей, как правило, являлись более известные композиторы-музыканты: «Музыканты обычно более точно записывали свои композиции, или использовали уже существующие мелодии с аккомпанирующими партиями» [393, p. 316].

Итак, музыкальные записи хореографов были неполными, – прежде всего, в силу того, что многие из них применяли сокращенные формы записи, и не владели умением полноценно записывать нотный текст. Неполнота записей также нередко была следствием сложившейся практики работы ансамбля инструменталистов под руководством хореографа/композитора/скрипача, – подобного де Божуайё или Бошану. Мэтр танца, сотрудничающий с ансамблем инструменталистов, редко имел в своем распоряжении детально расписанную партитуру и партии, и опирался на традицию импровизационного аккомпанемента, основанную на умении участников инструментального ансамбля воплотить звучание по неполной записи.

И, в-четвертых. В силу сложившейся традиции, тоже являющейся проявлением модуса заимствования и составления, танцевальные номера постоянно переносились из балета в балет, и нотные записи многократно изымались и переключивались по частям для использования в различных

⁷⁰ «В целом, мелодии в прочтении Баллара и Филидора точнее в ритме, и по высоте, чем в “Терпсихоре”» [393, p. 319].

постановках. Поэтому записи музыки балетов сохранялись преимущественно в виде фрагментов – разрозненных танцев или антре. В результате, многие *entr ee* первой половины семнадцатого века не были утеряны, а сохранились до наших дней именно благодаря практике применения разрозненных фрагментов: «они сохранились благодаря тому, что многократно “вынимались” и вставлялись в более поздние постановки, попав, тем самым в более поздние рукописные и печатные партитуры балетов, осуществленные на протяжении XVIII века» [393, р. 316]. По мнению исследователя Дэвида Буха, сличившего содержимое «Терпсихоры» с текстами собрания Филидора, сборник Преториуса содержит фрагменты примерно сорока французских балетов [393, р. 314].

В театрально-балетной практике Италии, представлявшей огромное многообразие театрально-балетных жанров, включающих *ballo a corte* (придворный балет), *balletto* (балет, либо музыкально-хореографическое представление с инструментальным вступлением), *festa a ballo* (придворный балет-празднество), мадригальный балет (хореографическая постановка с пением в характере мадригала), а также интермедии, пасторали и т.д., модус заимствования и составления также находил выражение в полиавторстве. Большинство балетов в итальянских интермедиях и ранних операх сочинялись на музыку разных композиторов. Так, осуществление «Эвридики» Якопо Пери во время празднеств 1600 года при дворе Медичи включало в себя добавленные к опере двухчасовые балло на музыку разных авторов [402, р. 250], а пастораль «Ночное празднество Граций» («*Veglia delle Gratie*», 1615), вокальную часть которой тоже сочинил Якопо Пери, дополняли многочасовые интермедии с танцами на музыку Лоренцо Алллегри, Лоренцино дель Лиутто («Танец Граций» в постановке Аньоло Риччи) и нескольких других композиторов [402, р. 250].

1.4.6. «Лесные и морские увеселения на горе Позилипо»

Примером проявления модуса заимствования и составления может служить музыкальное содержание театрализованного представления (*festa a ballo*)

«Лесные и морские увеселения на горе Позилипо» («*Delizie de Pozilipo Boscarecce, e Martime*»), осуществленного в 1620 г. в Неаполе. Танцевально-музыкальное описание этой постановки было опубликовано в том же году Константино Витале под названием «*Breve racconto della festa a ballo*» («Рассказ о танцевальном вечере») [388]⁷¹. Издание содержало текст либретто, хореографические и сценографические описания, а также музыку, сочиненную специально для спектакля (то есть за вычетом танцевальных номеров, взятых из «подбора») в партитурной мензуральной нотации. Сценическое и танцевальное решение этой постановки было создано хореографом, скрипачом и композитором Джакомо Спиардо. В описании Витале Спиардо упоминается в качестве композитора, а также автора-постановщика «фигур танцев», «жестов и рисунков» танцев, «изящных движений» и «экстравагантных жестов» [388]. Спектакль состоял из торжественного выхода участников, а также чередования хоров и сольных арий, массовых, ансамблевых и сольных танцев. В исполнении участвовало примерно 40 инструменталистов, а также певцы-солисты (играющие мифологических персонажей), профессиональные танцоры (тоже играли и пели) и двадцать четыре знатных кавальеры (только танцевали) [546, p. 126].

Как водится, музыка вокальных частей этого балло была представлена в публикации практически полностью. В числе ее авторов названы придворный капельмейстер Джованни Мария Трабачи, придворный композитор и автор популярных вилланелл Пьетро Антонио Джирамо, а также придворный органист Франческо Ламбарди. Среди сочинителей музыки танцев (частично утраченной) указаны лишь имена Андреа Ансалоне и самого хореографа – Джакомо Спиардо. Первый упоминается как автор скрипичной темы и трех танцевальных арий, второй как композитор музыки для танцев Лебедей (*Примеры 12 и 13*), Сатиров и Обезьян [462, p. xix].

⁷¹ В 1978 г. текст этого балло с дополнительными танцевальными номерами был опубликован в современной нотации [462].



Пример 12. Дж. Спиардо. Фрагмент Танца лебедей из *festa a ballo «Delizie di Posilipo Boscarecce, a marittime» («Лесные и морские увеселения на горе Позилипо»)*.

Джакомо Спиардо
Suono del Ballo da Cigni

Пример 13. Дж. Спиардо. Танец лебедей из *festa a ballo «Delizie di Posilipo Boscarecce, a marittime» («Лесные и морские увеселения на [горе] Позилипо»)* в изложении Р. Джексона [462].

Считается, что большой заключительный раздел спектакля представлял собой многочастную танцевальную композицию, поставленную Спиардо на

сборную музыку. В составленную сюиту он включил избранные гальярды неаполитанских композиторов. Финальный «изящный и торжественный танец, из множества прекрасных фигур» [546, р. 137] был исполнен двадцатью четырьмя благородными кавалерами. К числу предполагаемых авторов мелодий гальярд, составляющих финальный большой танец, относят таких композиторов как Джованни Де Мака, Карло Джезуальдо, Сципиона Стелла, Хетторе делла Марра, Джованни Мария Сабино, Джованни Леонардо Примавера (Джованни делль Арпа) [462, р. xx].

Таким образом, модус заимствования и составления закономерно нашел свое выражение в театрализованной танцевальной сюите – многосоставной композиции, включающей мелодии сочинения разных авторов. Ее части могли меняться и варьироваться (в том числе, в другом метрическом оформлении), произвольно сокращаться и добавляться.

Позднее, во второй половине XVII – XVIII вв., когда создание партитуры балета все чаще стало становиться прерогативой композитора, модус заимствования из хореографической традиции перешел в музыкальную и нашел выражение в форме цитирования – как метод включения заимствованного текста в авторскую композиторскую партитуру.

1.5. МОДУС ВАРЬИРОВАНИЯ

Рассмотрим теперь особенности модуса варьирования, имеющего, на наш взгляд, самую долгую и противоречивую историю музыкально-танцевального взаимодействия.

Варьирование является одним из основных признаков импровизационности. Приемы импровизационного варьирования, известные и применяемые с древнейших времен в танце и музыке, широко использовались в искусстве средневековой Европы. Они получили многообразное развитие в ренессансных и барочных танцевально-музыкальных жанрах.

Варьирование широко применялось и при сочинении художественного произведения – как музыкального, так и танцевального. При этом, в силу проявления модуса изоморфизма, одни и те же композиционные приемы применялись в смежных искусствах. Так, записывая танцы «Терпсихоры», Преториус запечатлел их «динамику импровизационной вариативности» [266, с. 87], проявляющуюся и в танце, и в музыке.

1.5.1. Обусловленность варьирования в танцевальной музыке⁷²

В эпоху Ренессанса, унаследовав средневековый принцип варьирования «простой мелодической заготовки с помощью инструментальных формул» [280, с. 227], мастерство инструменталиста включало в себя умение импровизировать: варьировать собственную партию, играя в ансамбле с другими исполнителями⁷³. Традиции ансамблевого музицирования предполагали выполнение неписаных правил, принятых для данного рода и жанра импровизации, и использование канонов, облегчающих координацию действий при совместной игре.

Применение ритмического варьирования дополнялось такими приемами как украшение, орнаментирование напева (*diminutio*, *coloratura* и *passaggio*), добавление к нему дополнительных голосов, а также комбинирование знакомых ритмических и мелодических компонентов наигрыша в виде новых разнообразных сочетаний – и широко применялось в музыкально-исполнительской практике аккомпанемента танцу. В этой связи уместно вспомнить о приведенных М. Сапоновым словах мыслителя XIV в. Николая Аремы, характеризующих сферу инструментального музицирования своего времени, – где, если музыкант «не сможет или не сумеет варьировать

⁷² В данном подразделе использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

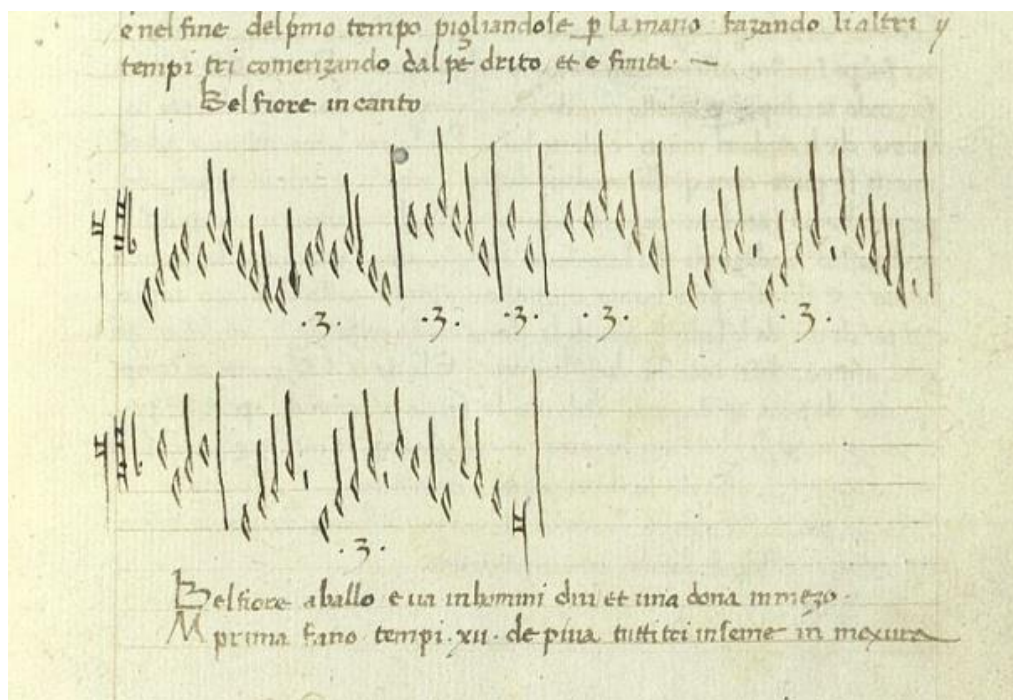
⁷³ «Высшей школой мастерства полифонической импровизации для менестрелей, игравших на шалмях, трубах и сакбутах было, как известно, участие в музицировании ансамблей типа *alta*, в особенности, когда игрался бас-данс – воплощение особого придворного блеска и грациозности. Неритмизованная мелодия тенора, над которой импровизировали полифоническую фактуру, держалась в памяти у всех ансамблистов. Менестрель должен был с особым блеском владеть импровизаторским мастерством, чтобы музицировать в столь обязывающем жанре» [280, с. 231]

музыкальные напевы, способные варьироваться до бесконечности, его не сочтут наилучшим, его сочтут кукушкой» [281, с. 29].

Отметим, что необходимость «варьировать до бесконечности», чтобы не прослыть «кукушкой», оставалась в условиях танцевальной практики Ренессанса и раннего барокко весьма и весьма насущной, – поскольку здесь постоянно встречались повторения одного и того же материала.

Нотные записи танцевальных мелодий, встречающиеся в танцевальных трактатах итальянских и французских мастеров танца XV–XVII века, обычно были довольно лаконичными, и проигрывание их могло занимать весьма малое время. При этом хореографические описания самих танцев нередко бывали довольно обширными. И для приведения музыки в соответствие с хореографией было принято не менять выбранный музыкальный напев на протяжении данного танца на другой, а многократно его повторять (целиком и/или по частям). Многократные повторы музыки часто обуславливались воспроизведением одной и той же комбинации шагов, – например, в случаях, когда разные танцоры повторяли или варьировали один и тот же фрагмент хореографии (обычно – сначала кавалер, затем дама или другие участники танца). Указания о необходимости повторов содержатся в трактатах у Доменико да Пьяченца, Гульельмо Эбрео, Антонио Корназано, Фабрицио Карозо и Чезаре Негри. Например, в балло «*Belfiore*» из трактата Доменико да Пьяченца некоторые части напева, в соответствии с указаниями, должны повторяться по три раза (*Пример 14*).

Иногда количество повторов ясно регламентировалось: «играть каждую часть по два раза до конца балло»; «первую часть играть семь раз, вторую два, третью один, четвертую два» [511, р. 117, 123]. В иных случаях многократные воспроизведения подразумевались: «Судя по всему, характерные повторения со сменой ведущих исполнителей были настолько обыденной и естественной частью репертуара, что копиисты зачастую не считали необходимым о них упоминать» [226, с. 28].



Пример 14. Доменико да Пьяченца. Балло «Belfiore» («Прекрасный цветок») из трактата «Об искусстве танца». Цифры 3 под тактовой чертой означают число повторов данного такта.

Рекордное количество регламентированных повторов представляет описание канарио, данное в трактате Негри «*Le Gratie d'Amore*» (Пример 15). Исполнение этого танца предполагает сорок два повторения 17-ти тактов музыки!

Ч. Негри
Канарио из трактата «*Le Gratie d'Amore*»

* Такт 10 в версии М. Преториуса

Пример 15. Мелодия танца Канарио из трактата «*Le Gratie d'Amore*» Ч. Негри.

1.5.2. Формы и приемы музыкального варьирования в танцевальных жанрах

Вследствие почти повсеместного отсутствия полноценных нотных источников, относящихся к повседневной танцевальной практике, исследователи располагают весьма малым количеством материала, позволяющего судить о том, какова была конкретная форма аккомпанемента, использующего принцип варьирования в прикладных танцевальных формах музыки. Однако благодаря практике танцевально-музыкальных уподоблений, свойственной модусу изоморфизма, ответы на многие вопросы, касающиеся музыкально-исполнительских особенностей музыки, исследователи нередко находят в танцевальных описаниях.

Многочисленные повторы определяли особенности музыкального воплощения танца: удовольствие от прослушивания знакомых мелодий умножалось не числом воспроизведений, а искусным их варьированием. Мнение исследователей в сфере ренессансной танцевальной музыки [396; 513; 433; 391; 457; 504; 280; 214; 139] единодушно: в ситуациях, связанных с необходимостью многократного возвращения к одному и тому же мелодическому материалу, применялись разнообразные приемы импровизационного варьирования. При повторах частей танца вариантные модификации обычно не меняли интонационно-смысловой сути построения, украшая исходный материал.

Указания, содержащиеся в текстах трактатов, сообщали не только о количестве повторов, но также и регламентировали ритмическую сторону варьирования. Волей танцмейстера, совмещающего в одном балло движения разных танцев, музыкальное варьирование обретало метроритмические модификации. Основная мелодия танца (или ее фрагмент) из двухдольной могла превращаться в трехдольную, – в тех случаях, когда павана сменялась гальярдой, а гальярда переходила в сальтарелло на протяжении одного балло.

Вариационность. Особое место в многообразии приемов варьирования занимала вариационность, предполагающая более глубокий и системный уровень смысловых изменений. Вариационность в танцевальном аккомпанементе была широко представлена в форме остинатных вариаций – в таких танцевальных жанрах, как например, бассданс, пассамеццо, гальярда, канарио, а позднее – чакона и пассакалия.

Остинато, как импровизационный прием, сформированный музыкальной традицией аккомпанеента танцу еще в эпоху позднего средневековья, был основан на многократном повторении неизменного напева в одном из голосов – при одновременном (или попеременном) его варьировании в других голосах фактуры. Превращение популярной мелодии в достаточно продолжительный танец осуществлялось музыкантами-инструменталистами методом варьирования повторяющейся интонационно-ритмической последовательности. Танцам, предполагающим многократно повторяющийся аккомпанемент, соответствовали незамкнутые музыкальные структуры, обеспечивающие включение произвольного количества разделов. Так, *pavana «Alla Ferarese»*, опубликованная в 1508 году в сборнике табулатур для лютни Дж. А. Дальцы имела структуру фраз *AA1, BB1, CC1* и т.д., а венецианская версия паваны представляла цепь остинатных вариаций – *a, a1, a2, a3* и т.д. В соответствии с принятыми для данного рода танца и известными музыкантам исполнительскими канонами и традициями участники инструментального ансамбля могли играть свои партии, варьируя при каждом повторе интонационный материал напева и/или его моторно-ритмическую фигуру.

Если рассматривать музыкальную форму с позиции ее предопределенности танцевальным замыслом (и взаимодействием с ним), то последний обуславливал две основные разновидности варьирования.

Первая представляла собой воспроизведение неизменно повторяющегося напева (или интонационно-мелодического основания) в теноре (или в одном из верхних голосов) в сочетании с варьированием в других голосах. В подобных

формах танец на своем протяжении сохранял пластическую и метроритмическую идентичность, отраженную в его ритмоформуле. Подобные формы инструментального варьирования получили распространение еще в эпоху расцвета бассданса в XIV и XV столетии, и продолжали свое развитие в таких жанрах как, например, театральные чаканы и пассакалии, вплоть до начала XVIII века.

Вторая разновидность, став характерным свойством танцмейстерской хореографии XVI века, в дальнейшем получила богатую историю развития на протяжении последующих двух веков. При чередовании разных танцев в одном балло (а позднее, в одной фигурной танцевальной композиции, в одной танцевальной сюите) воспроизведение мелодического основания напева осуществлялось с метрическими преобразованиями, которые отражали смену танцевальных фигур и/или ритмической формулы танца (например, при чередовании павана – гальярда). «Играть этот танец еще четыре раза, уже как сальтарелло», – указывал Карозо [401, pp. 10–11], предлагая исполнять тот же мелодический и гармонический материал в ускоренном темпе, и ритмизуя его в соответствии с ритмом сальтарелло. У Негри также можно встретить прямые указания на прием варьирования, основанный на ритмической трансформации: «Варьировать музыку в гальярду» [586, p. 34].

В соответствии с танцмейстерскими приемами сочинения композиций в форму вариаций, имеющих единое мелодическое основание, заключались сочетания танцевальных пар/триад, ставшие традиционными для ренессансной сюиты: «широко распространенной в Италии и распространяющейся на Германию была практика создания пар, а иногда и нескольких групп танцев из одного материала» [433]. При этом «в музыкальном плане второй танец был ритмически варьируемой трансформацией первого» [396, p. 52]. Поскольку музыка каждого последующего, «преобразованного» танца (допустим, гальярды и сальтарелло, получившихся из метрически измененной мелодии паваны) представляла собой коллективную импровизацию, образцы подобных

варьированных танцевальных форм обычно никто не фиксировал в виде специальной нотной записи.

Тенор или сопрано. В повседневной практике урока танца основной напев танца танцмейстер играл обычно сам – в том регистровом диапазоне, что соответствовал используемому им музыкальному инструменту. В ситуации танцевального вечера, бала или театрализованного представления интонационно-ритмическую последовательность обычно воспроизводил инструмент тенорового диапазона. Аккомпанемент при этом исполнялся инструментальным ансамблем, как отмечает С. Хёксема: «многоголосно, с мелодией танца, помещенной в тенор, и с одним или несколькими свободными голосами, импровизируемыми в соотношении с ним» [457, с. 183]. Мелодии остинатных вариаций, излагаемые в теноровом регистре, нередко основывались на нисходящем движении от тоники к доминанте, иногда с захватом прилегающих к ней ступеней – в таких жанрах, как например, фолия, руджеро и пассамеццо: «материал представлял собой тенор (*cantus firmus*), который служил основой для импровизированного многоголосия» [558].

В некоторых случаях в качестве носителя основного напева выступал и верхний голос. В танцевальной практике многократно воспроизводились и мелодии, помещенные в партию сопрано⁷⁴, а понятие «тенора» иногда понималось и в значении «основной напев», «запись мелодии» танца. В этой связи Д. Фуллер отмечает: «Понятно, что он [Арбо] полностью ожидал, что аккомпанирующие танцу музыканты будут снабжать басом и внутренними или нижними партиями мелодии, которые он представил» [433].

Однако, вопрос о различиях теноровых и сопрановых формах варьирования весьма неоднозначен, и в силу недостатка фактического импровизационного материала, недостаточно изучен.

⁷⁴ «Доменико говорит не только о теноре, но и о сопрано» <...> «большинство напевов балло являются настоящими мелодиями, и трудно представить их в каком-либо голосе, кроме самого высокого» [457, с. 191].

1.5.3. Варьирование и вариационность в театральной музыке

Подавляющее большинство дошедших до нас записей танцевальной музыки XVI – начала XVII века представляют собой не полнотекстовые записи, а заготовки – материал для импровизационного варьирования, «сырье для практического использования, а не сами готовые изделия» [433]. Вследствие этого вопрос о конкретном облике театрально-танцевальных форм музыки, – несмотря на наличие достаточно полных образцов, представленных, например, в «Терпсихоре» и собрании Филидора – тоже остается сегодня дискуссионным.

Исследователи считают, что 4–5-голосные партитуры балетных антре, представленные в «Терпсихоре», не отражают реальную форму аранжировок, принятых в практике французского придворного балета, поскольку были выполнены Михаэлем Преториусом на основании лишь неполных скрипичных записей [266, с. 92]. В силу того, что танцмейстер Антуан Эмро передавал Преториусу музыкальный материал для «Терпсихоры» в виде упрощенных табулатур⁷⁵, композитор не мог получить полноценное представление о реальном звучании музыки этих танцев. К подобному же выводу о специфической информативности материалов «Терпсихоры», отображающих «не французские полифонические осуществления, а собственные аранжировки [Преториуса]» [393, р. 319], приходят историки и на основе сравнения их с лютневыми собраниями Робера Баллара (1611 и 1614), а также с учетом того факта, что Преториус «сам никогда не посещал Францию» и, как отмечает американский музыковед Дэвид Бух, «не знал традиции инструментального варьирования, принятого в [французских] придворных балетах» [393, р. 319].

В подтверждение такого вывода Бух также осуществил анализ немногих полных партитур для ансамбля авторства Пьера Франциска Каробля –

⁷⁵ Танцмейстер Антуан Эмро (*Antoin Emeraud*), выполняющий обязанности учителя танцев при дворе герцога Брауншвейгского, предположительно, не был высокопрофессиональным скрипачом, поскольку его имя не упоминается в числе членов Менестрандизы. Считается, что он применял упрощенные способы записи мелодий – «скрипичные табулатуры» [393, р. 319]. Поскольку музыкальный опыт и компетенции Эмро были скорее практическими, он записывал музыку «в виде упрощенных скрипичных табулатур» – способа записи, популярного среди профессиональных танцовщиков («*baladins*») [393, р. 319].

французского танцмейстера и скрипача, упоминаемого в числе источников «Терпсихоры». По мнению Д. Буха, фрагменты танцевальной музыки Каробля, сохранившиеся в Собрании Филидора, «свидетельствуют о другой стилистической манере» [393, p. 319], а балетные примеры, представленные в «Терпсихоре», не типичны для партитур музыки *ballet de cour*, и являются «аранжировками для концертного исполнения, *Tafelmusik*, или возможно, для использования на балах» [393, p. 319].

Таким образом, вопрос об инструментальной традиции придворного балета до эпохи Люлли остается недостаточно проясненным. Нам лишь известно, что в театральной практике XVII века «каждая из танцевальных частей *ballet de cour* многократно повторялась с украшениями» [396, p. 157]. К числу немногих образцов музыкально-танцевального варьирования, дошедших до нас в виде более полноценных записей, относится балло Эмилио Кавальери «О, какое новое чудо». Анализ этого произведения, представленный в предыдущем разделе, показывает, сколь изобретательны были методы музыкально-хореографического варьирования, применяемые почти за сто лет до создания чакон и пассакалий Ж. Б. Люлли.

Вариационные жанры, основанные на приемах оstinatного варьирования, первоначально обусловленных танцмейстерской практикой, развивались в дальнейшем в светской инструментальной музыке, не связанной непосредственно с танцем. Здесь оstinатные формулы обрастали традиционным четырехголосным наполнением, приобретая облик «канонических» гармонических последовательностей с нисходящей линией баса, – таких, как например, «пассамеццо *antico*» и «пассамеццо *moderno*». Традиция оstinатного варьирования, таким образом, была подхвачена барочной инструментальной культурой XVII столетия и воплотилась в концертных инструментальных жанрах,

развивающих форму басо-остинатных вариаций⁷⁶. Композиционный принцип остинатного варьирования получил свое развитие в таких инструментальных жанрах, как например, фолия и граунд.

В театральной музыке остинатно-вариационная форма получила особый смысл и развитие в жанрах чакон и пассакалии. Оба этих жанра остинатных вариаций приобрели в эпоху барокко (прежде всего, в творчестве Ж.-Б. Люлли) значение и функцию финальных апофеозов и сочинялись для «больших балетов», исполняемых в конце акта или спектакля всеми участниками.

За свою творческую карьеру театрального композитора Люлли сочинил девятнадцать чакон и, по мнению историков танца, «все они танцевались большим количеством участников с привлечением кордебалета и солистов» [529]. Считается, что первая театральная чакона, Чакона Мавров (*Chaconne des Maures*) была сочинена Люлли для балета «Альцидиана» (*d'Alcidiane*), 1658). Первую сценическую пассакалию Люлли написал для «Персея» (1682), и предполагается, что она тоже была поставлена как массовый танец, перемежаемый «пассажами-вариациями для одного или нескольких солистов» [529]. Особое место чакон и пассакалии⁷⁷ заняли в последних девяти операх Люлли. Масштабные чакон в операх «Амадис» (1684), «Роланд» (1685) и «Армида» (1686), построенные на сквозном остинатном варьировании восьмитактовых тем, включали в себя вокальные и инструментальные разделы и обеспечивали развертывание огромных финальных танцевальных сцен.

После Люлли масштабные финалы, воплощенные в форме чакон и пассакалий, утвердилась во французской опере в творчестве в М.-А. Шарпантье, М. Маре, А. Кампра, Ж.-Ф. Рамо, А. Гретри. Жанры чакон и пассакалии развивались в музыкальном театре длительное время, просуществовав вплоть до

⁷⁶Понятие остинатных вариаций также интерпретируется как «слитно-вариационная форма» и «остинатные формы вариаций» (В. Протопопов), «остинатно-вариационный» (Т. Ливанова), «вариантно-остинатный принцип» (В. Задерацкий).

⁷⁷ Возможно, интерес Люлли к разработке жанра был предопределен желанием разделить увлечение своего короля: будучи еще ребенком, Людовик XIV с удовольствием исполнял на гитаре чакон и пассакалии своего учителя, выдающегося итальянского виртуоза-гитариста Франческо Корбетта.

эпохи К. В. Глюка, написавшего пассакалии и чаконны для «Париса и Елены», «Орфея и Эвридии», «Армиды» и «Ифигении в Авлиде»⁷⁸. При этом остигнато-вариационная основа этих театральных номеров постепенно обогащалась другими композиционными приемами развития, и у А. Кампра в «Галантной Европе» и Ж.-Ф. Рамо в «Ипполите и Арисии» (1733) и «Касторе и Поллуксе» (1737) чаконны приобрели черты рондо, а у Глюка – рондо-сонаты. Позднее Моцарт отдал дань уважения французскому театру и новациям Глюка, включив две чаконны в балет оперы «Идомей»⁷⁹ (1781).

Традиция чакон была завезена и в Россию и наблюдалась до самого конца XVIII века. Примеры чакон в балетах Мартин-и-Солера и Каноббио приводит в своем диссертационном исследовании А. Максимова: «У Мартин-и-Солера этот жанр встречается в балете “Амур и Психея” (*Tempo di Ciaccona*, № 24) как заключение спектакля. <...> У К. Каноббио чаконна включена в балет “Пирам и Тизба” (№ 7/2, D-dur, 3/4), а также в балет “Ариадна и Бахус”. Здесь это заключительный номер этого одноактного спектакля – *Ciaccona* в темпе *Allegro D-dur*» [216, с. 82].

1.5.4. Зарождение и развитие жанра хореографической вариации⁸⁰

Вернемся к вопросу о варьировании в танцевальной практике. Как уже было показано в предыдущих разделах, применение вариантно-комбинаторного принципа было заложено в основу практически любой танцевальной композиции эпохи Возрождения, – как бальной, так и сценической. Однако к наиболее заметным проявлениям танцевальной комбинаторики, представляющим особый

⁷⁸ Кастиль-Блаз, упоминая об этой чаконе, рассказывает примечательный анекдот о создании чаконны в «Ифигении в Авлиде»: «Газтан Вестрис весьма сожалел, что это произведение не заканчивается чаконной, и сказал о том композитору. Но тот, уважая собственное искусство, твердил, что неуместно скакать в благородном, трагическом, захватывающем сюжете. На новые уговоры Вестриса разгневанный музыкант возразил:

– Чаконна! Чаконна! Разве греки, чьи нравы надлежит изобразить, могли иметь чаконны!

– Они их не имели? – изумился танцор. – Мой бог, тем хуже для них!

В конце концов, Глюк сдался, и чаконна, выпрошенная с таким пылом, была написана» [цит. по: 174, с. 193-194]:

⁷⁹ И даже процитировав два такта из ре-мажорной чаконны из «Ифигении в Авлиде». Также для этого балета была сочинена (но не закончена) пассакалия.

⁸⁰ Текст данного подраздела включает материал публикации соискателя: Безуглая Г. А. Вариация как музыкально-хореографический жанр классического балета в творчестве композиторов XVIII–XIX веков [31].

интерес в контексте исследования модуса варьирования, следует отнести ренессансную традицию танцевальных «вариаций» (итал. *mutanza*, исп. *diferencia* или *mutançá*, англ. *variation* или *division*).

Современная дефиниция вариации, как жанра балетного театра, никак не связывает его именование с идеей варьирования и вариационности: «Небольшой танец для одного или нескольких танцовщиков, обычно технически усложненный и композиционно развернутый. Вариации разделяются на мужские и женские; на *terre a terre* и прыжковые. Первые построены на мелких технически сложных движениях, вторые – на больших прыжковых. Вариации – обычно часть *pas de deux*, *pas de trois*, *grand pas*, но возможны и как самостоятельные эпизоды» [72, с. 107]. Отмечая сольный и виртуозный характер танцевальных вариаций, автор статьи в балетной энциклопедии не упоминает ни о музыкальном, ни о танцевальном варьировании. И таким образом, ничто в сегодняшних объяснениях хореографического термина «вариация» не указывает на причину, объясняющую идентичность названия балетного жанра музыкальному.

Статья в словаре Гроува указывает на некую связь жанров, основанную на сходстве понимания вариации как «соло» (и не упоминает о варьировании): «Действительно, “вариация” как термин для сольного танца или “номера” сохранилась в терминологии балета, применяемая, среди прочего, Чайковским и Стравинским, и, возможно, связываемая обоими с чувством сольного представления, часто наблюдаемого одновременно с исполнением инструментальных вариаций» [562]. В свою очередь, в музыкальной сфере, в материале классических балетных вариаций исследователи довольно редко находят применение вариантных приемов мелодического развертывания, отмечая их наличие лишь в исключительных случаях: «тематизм здесь самостоятелен» [336, с. 388].

На первый взгляд, мы имеем дело с двумя омонимичными понятиями, обозначаемыми как «вариация» – в музыке и в танце. Смысловые различия здесь имеют довольно принципиальный характер, обусловленный как принадлежностью к разным родам искусств, так и историей развития и

формирования жанра. Тем не менее, идентичность именованья здесь не случайна. Попробуем для разъяснения этого вопроса проследить эволюцию жанрового смысла вариации в танцевальном искусстве XVI–XVIII веков – в его связи с музыкальными приемами варьирования и вариационными формами.

В XVI веке, в Италии понятие вариация («*mutanza*», от ит. «*mutazione*» – изменение, варьирование) танцмейстеры использовали для обозначения небольшой (обычно, занимающей от одного до нескольких тактов) варьируемой виртуозной комбинации шагов и прыжков, исполняемой соло во время общего или парного танца. Танцоры обычно демонстрировали такие вариации попеременно – сначала кавалер, затем дама. *Mutanza* могли исполнять, разучив заранее, либо импровизировать непосредственно в танце. Вариации-*mutanza* обычно встречались в «открытых» танцевальных жанрах-формах, таких как гальярда, канарио, турдион, пассамеццо⁸¹. Так, в гальярдной части⁸² танца «*Altezza d'Amore*» («Великолепие любви», балетто для пары) Фабрицио Карозо имеется несколько вариаций, каждая из которых длится четыре такта. Вариациями украшали и фигурные композиции балетто.

Хореографические трактаты содержали многочисленные описания «*mutanza*», предназначенных для разучивания теми, кто хотел проявить виртуозность в сольном эпизоде танца. Первым танцмейстером, уделившим отдельное внимание данной форме танца, считается Луцио Компассо. В его трактате «*Ballo della Gagliarda*» (Флоренция, 1560) [409] были представлены 206 вариаций танцевальных шагов, предназначенных для исполнения в гальярдах, канарио и пассамеццо: 32 легких («*mutanze scempie*»), 53 двойных («*mutanze doppie*») и сто двадцать «наиболее сложных и самых красивых» («*le mutanze piu difficili e piu belle*»). Вариациям отводилось значительное место и в трактатах Просперо Лутия (1589), Ливио Лупи (1600, 1607), Фабрицио Карозо. А Чезаре

⁸¹ К «закрытым», то есть фиксированным формам танца, имеющим точно прописанную и неизменяемую хореографию, Карозо относил балетто и каскарду.

⁸² Это балетто начинается с нескольких двухдольных частей, затем размер меняется на трехдольный гальярдный, затем танец меняется на сальтарелло и заканчивается канарио.

Негри в своей книге «*Le Gratie d'amore*» снабдил описания вариаций десятью сформулированными правилами исполнения. Негри (в соответствии модусу изоморфизма) применял понятие *mutanza* и в ситуации, когда он давал описание сольного танцевального эпизода (например, в гальярде), и при упоминании о варьированном повторении музыкального напева. А у Арбо встречается упоминание о симбиотически объединенных применениях варьированных каденций и в музыке, и танце⁸³.

Отметим в этой связи, что именование *mutanze* иногда получали и музыкальные произведения, написанные в форме остинатных вариаций. Так, Антонио Валенте (1520–1601) использовал термин «*mutanze*» для обозначения своих вариаций на танцевальные темы – таких, как романеска и неаполитанская гальярда («*Intavolatura de cimbalò*», 1576).

Понятие «*mutanza*» применялось и в театральной хореографии. По мнению исследователей, в итальянской театральной практике оно означало «варьируемую последовательность комбинации шагов, исполняемых солистом в одном конкретном метре и темпе» [516, с. 120]. В описании балло Кавальери «*O che nuovo miracolo*» вариациями (*mutanza*) поименованы комбинации последовательностей шагов гальярды, выполняемые тремя главными солистами.

Последующие пятьдесят лет театральная хореография понимала вариацию как танцевальное соло, в котором искусно сочетаются несколько «*mutanza*»-каденций. Танцевальное понятие вариации, таким образом, отличали три ключевых свойства:

- а) искусное варьирование шагов (нередко, импровизационное);
- б) сольное исполнение;
- в) тесная (изоморфная) связь с музыкальным варьированием, в том числе с формой остинатных вариаций.

⁸³ «Некоторые танцоры разделяют, размельчают дубль, который следует за двумя простыми, и вместо дубля, занимающего только четыре такта с четырьмя семибревисами, они вводят восемь миним или шестнадцать четвертей, что приводит к большому количеству шагов, пассажей и украшений, которые вписываются в это время и ритм музыки» [7, с. 66] ‘

1.5.5. Барочные музыкально-хореографические вариационные циклы

Эпоха расцвета французского барочного танца обогатила практику танцевального варьирования развитой и усложненной хореографической лексикой. Французская театральная и бальная хореография XVII века в целом использовала родственный набор движений⁸⁴, однако куранты, менуэты, жиги и луры, предназначенные для балов, танцмейстеры сочиняли на основе относительно небольшого фиксированного запаса отдельных танцевальных шагов и поз, которые можно было комбинировать различными способами. А сольные эпизоды барочных балетов-*entrées* и опер, исполняемые ведущими мастерами-танцовщиками, сочинялись с учетом богатых технических и координационных возможностей последних. Сольные танцы благородного стиля *belle danse* («прекрасный танец»), расцветающего во французском барочном театре, отличала изощренная варьируемая комбинаторика и применение виртуозных движений.

В искусстве благородного танца высоко ценилась способность к импровизации: «высший уровень исполнения – это танец де каприз. Это не значит прыгать без рифмы и разума, как нелепая фантазия; это скорее, чтобы дать аналогию, – это то, как вы произносите ораторскую пропозицию «*ex tempore*», как если бы она была хорошо продумана и написана в соответствии со всеми правилами» [Цит. по: 426, с. 250].

Приемы комбинаторного варьирования (подобно тому, как это наблюдалось в ренессансной практике) применялись как в танцевальной импровизации, так и при сочинении танца. Выдающиеся танцовщики-солисты, подобные Пьеру Бошану, Луи Пекуру, Мишелю Блонди, нередко в равной степени владели искусством танцевальной композиции и импровизационного варьирования: «Такое спонтанное хореографическое творчество было особенно распространено в танцах премьеров» [426, с. 250]. «Главные танцоры, особенно в стиле *sérieuse*,

⁸⁴ По крайней мере, до десятых годов XVIII века: «Уивер выделил два основных различия между бальным и театральным танцем, а именно, что не только одни и те же шаги выполнялись по-разному, но и что выбор шагов отличался [высотой] “шагов от земли”, – то есть все прыжки применялись, прежде всего, для сцены <...> Во французском социальном танце ноги редко покидали пол» [426, р. 57–58].

обычно сами ставили ту хореографию танцев, что исполняли, если не импровизировали ее на месте» [426, p. 333].

Различные приемы варьирования в театральном сольном танце, характерном для французских «*entrées*» эпохи театральных новаций Ж.-Б. Люлли, особым образом претворялись в стилях профессионального танца *sérieuse* и *grave*.

«*Danse sérieuse*», сочиняемые «прославленными профессиональными хореографами», включали «серьезные па: сильные воздушные прыжки, высокое несение рук (на уровне плеча), эффектные па, быстрые движения тела и т.д., которые все искусны и трудны. Они рассчитаны лишь для передачи *каденции* и совершенно не связаны ни с какой фабулой, будь то в серьезных, будь то в веселых балетах» [51, с. 149].

Танец в «*entrées grave*» отличал медленный темп, и использование двойного сочетания движений на одну измеряемую единицу времени, то есть «размельчение» комбинаторики, продуцирующее сложные варьируемые комбинации. Подобные танцы исполнялись обычно мужчинами-солистами: «в имеющихся танцевальных нотациях этот тип танца [*entrée grave*] ассоциируется только с мужским танцем» [529]. Варьируемый материал здесь включал в себя такие «виртуозные па, как “*caprioles, demi-caprioles, entrechats*”, множественные пируэты или другие орнаментированные прыжки и повороты» [529].

Позднее, с распространением женского виртуозного танца, *entrées* в стиле *grave*, как и сольные чаканы, стали исполнять и выдающиеся танцовщицы Франсуаза Прево (1680–1741), Мари Салле (1707–1756), Мари-Анн Камарго (1710–1770) и другие.

Музыкально «*entrées*» *grave* было родственно начальным частям «*Grave*» в оперных увертюрах Ж.-Б. Люлли. Характерной чертой «*entrée grave*» был двухдольный размер (однако иногда встречался и трехдольный⁸⁵), остигатный пунктирный ритм и точно выверенный, медленный темп исполнения: «Возможно,

⁸⁵ Один из немногих сохранившихся образцов хореографии, приписываемых Пьеру Бошану – «*Sarabande de Mr. De Beauchamp*», представляет собой сольный танец в стиле *grave*, построенный на варьировании виртуозных па с постепенным усложнением их сочетаний [454, p. 29].

больше, чем в любом другом исполнении музыка могла здесь серьезно испортить интерпретацию танцора» [456, p. 426.]

В «*entrées grave*» виртуозные пассажи перемежались «*aplombs*» (балансами): мужчины-танцовщики демонстрировали их в медленном темпе, стоя на одной ноге в течение многих секунд. Они исполняли также медленные туры-повороты, медленные ронды и т. д. Вероятно, именно такая хореографическая тенденция, возвышающая красоту движений рук и поз, мастерство импровизационной комбинаторики, баланса и телесной координации над применением силы⁸⁶, позволила Пьеру Бошану исполнить сольную чакону «*grave*» в возрасте 61 года⁸⁷.

Применение приемов варьирования в танцевальных сочинениях стиля *grave* находило выражение и в форме танцевальных вариаций, – в случаях, когда вариационность проявляла себя как принцип художественного мышления, развивающий идею измененной повторности.

Весьма примечательно, что танцы в стиле *grave* часто сочетались с вариационной формой в музыке в таких жанрах, как чакона, пассакалия и сарабанда. Выше уже отмечалось, что чаконы и пассакалии во французском барочном театре выполняли функцию финальных «больших балетов»: «во французской опере чаконной обычно отмечались героические победы» [397, p. 106]. Однако они одновременно обретали и еще одно смысловое наполнение – в русле развития виртуозного сольного (преимущественно мужского) танца: «Воплощая квинтэссенцию благородного стиля, чаконы были сферой самых высокотренированных мужчин-виртуозов» [397, p. 106].

Традиция сольных танцевальных чакон, вероятно, перешла во французский театр из испано-итальянской театральной практики⁸⁸. Испанский по происхождению жанр чаконы в итальянской комедии дель арте стала танцем,

⁸⁶ «В этом стиле избегали впечатляющих быстрых пируэтов, так как их стремительная сила противоречила благородной простоте и сдержанности, которые должны были быть отличительной чертой жанра» [426, p. 92].

⁸⁷ Он исполнил ее в 1692 году, в комедии-балете Мольера «Принцесса Элиды» («*La Princesse d'Elide*») [517, p. 129].

⁸⁸ Так, итальянский актер и танцовщик Доменико Бьянколелли (1640–1688), благодаря своему искусству пантомимы и акробатики в духе дель арте, был принят при дворе Людовика XIV и прославился исполнением чакон.

характеризующим комических и гротесковых персонажей. Примерно с середины XVI века чаканы вошли в театральнo-танцевальнoй репертуар как непременный элемент комедий дель арте: «Ассоциативная связь с героями комедии дель арте, особенно с Арлекином, стала долговременной и широко распространенной по всей Европе» [561]. Таким образом, чакона (также и пассакалия) стала сольным театральным (и бальным) танцем – гротесковым или «благородным» (*sérieuse u grave*).

Большую популярность получили в этой художественной сфере танцевальные чаканы и пассакалии Луи Пекура (1653–1729): «Приоритет в этом виде танца принадлежит, как мне известно, месье Пекуру в Чаконе, Пассакалии, которые для движений *grave* самые подходящие для этого танца» [Цит. по 426, р. 88], – отмечал балетмейстер Джон Уивер. Многие постановки Пекура получили известность и общеевропейское признание благодаря публикациям в нотации Бошана – Фёйе⁸⁹.

К числу наиболее популярных образцов хореографии Пекура следует отнести Чакону Фаэтона⁹⁰ на музыку Чаконы из «Фаэтона» (1683) Ж.-Б. Люлли. Она была поставлена балетмейстером в двух вариантах (для мужского и женского соло) и опубликована в сборнике Фёйе «*Recüeil de dances*» в 1704 году [525, pp. 110–119; 185–194]. Обе постановочные версии Пекура не исполнялись при возобновлениях оперы «Фаэтон»⁹¹, а вставлялись в качестве сольных номеров в дивертисменты и *entrée* (тут уместно вспомнить о моде заимствования и составления).

В творчестве Бошана и Пекура сольные театральные танцевальные чаканы обретали особые содержательные смыслы, – во многом сходные с теми, что спустя сто пятьдесят лет станут характерны для жанра сольной балетной вариации. К свойствам, приближающим барочную танцевальную чакону к

⁸⁹Рауль-Оже Фёйе (1660–1710) – ученик Бошана, усовершенствовавший систему записи, изобретенную своим учителем, и в период 1700–1709 г.г. публиковавший совместно с Л. Пекуром сборники танцев с полными описаниями и музыкальным аккомпанементом, представленным в виде мелодической линии.

⁹⁰ Бошан ее тоже ставил в 1684 году.

⁹¹ На это указывает приписка «*non dancée [sic] a l'opera*» [525, pp. 110; 185]. В опере под эту чакону как раз исполнялся «большой балет» с участием всех персонажей и кордебалета.

классической балетной вариации, следует, прежде всего, отнести ее виртуозный характер. Подобно танцевальным соло в классических балетах, чакона представляла собой сольный, технически усложненный и композиционно развернутый танец, требующий применения высокого профессионального мастерства⁹². Танцевальный текст чакон (и аналогичных ей сольных танцевальных постановок) обычно так или иначе варьировался (в том числе импровизационно). Здесь, в соответствии с виртуозными возможностями конкретного исполнителя-танцовщика, широко применялись дополнительные украшения-каденции, изменялись, заменялись или переставлялись отдельные элементы.

Чакон обладали и рядом особенностей, которые постепенно, на протяжении XVIII века, были утрачены сольным танцем. Так, во-первых, сольную французскую танцевальную чакону отличала большая протяженность. В ее основании был заложен музыкальный оstinатно-вариационный цикл, включающий в себя тему и череду вариаций. Поэтому чакона, в отличие от типичных балетных вариаций XIX века, длящихся немногим более минуты-двух, представляла собой значительно более крупное танцевальное сочинение.

Во-вторых, – законы сочинения танцевальных чакон. В эпоху барокко искусство танцевальной композиции обогащало свой потенциал и композиционную технику с помощью обращения к риторическим приемам ораторской речи. Исследователи танцев эпохи барокко отмечают, что в европейском балетмейстерском искусстве применялись приемы развертывания, отображающие фазы риторической диспозиции «*Exordium – Narratio – Confutatio – Confirmatio – Peroratio*» [501; 544, 1986; 264]⁹³.

Наряду с риторикой, хореографическая вариационная структура чакон была обусловлена и постоянным взаимодействием с музыкальной оstinатно-вариантной основой. «Работая над композицией танца, он [хореограф] соотносил

⁹²Отметим, что чакон в стиле *grave*, в соответствии с его особенностями, обычно не содержали быстрых пируэтов и больших акробатических прыжков.

⁹³ П. Ранум [544, р. 108] рассматривает пятичастную диспозицию и как трехчастную: *Proposition* (включающие в себя *Exordium* и *Narration*), *Intrigue* (*Confutation* и *Confirmation*), *Denouement* (*Peroration*).

ее с готовой музыкальной формой, а также с законами организации ораторской речи» [264, с. 146], – констатирует Е. Пылаева, автор фундаментального труда о музыке сценических танцев французского барокко. Исследователь отмечает, что танец, сочиняемый по законам ораторской диспозиции, опирался на музыкальную образность, а также взаимодействовал с музыкально-композиционными структурами, образуясь вследствие обращения композитора к приемам риторики музыкальной⁹⁴.

Традиция танцевальных чакон, проявляющих указанные свойства (значительная протяженность, виртуозность, варьирование и вариационность, применение риторических приемов развертывания) продержалась примерно до середины XVIII века.

Весьма показательным примером музыкально-хореографического варьирования является Чаконя Энтони л'Аббе на музыку из «Амадиса» Ж.-Б. Люлли (LWV 63, 1684). Она была поставлена французским хореографом примерно в 1714 году для знаменитого танцовщика Луи Дюпре⁹⁵. Этот танец признавался одним из самых сложных и виртуозных. Л'Аббе использовал для своей композиции инструментальную музыку первых пяти вариаций до-минорного раздела (92 такта) чаконя из «Амадиса» (5 акт, сцена 5). Исследователи культуры барочного танца [530; 497, 503] указывают на изобилие в этом произведении композиционных и ритмических танцевально-музыкальных уподоблений, подкрепляемых моментами совпадений акцентов и фразировки. При общей масштабной идентичности вариационных разделов, некоторые разделы чаконя имеют и моменты структурных различий, придающих взаимодействию музыки и танца неоднозначность и глубину.

Расшифровка хореографического текста в нотации Бошана-Фёйе, осуществленная Кейт МакЭвинг, показала, что хореография, опираясь на

⁹⁴ Развертывание риторической диспозиции, применявшейся отнюдь не только в полифонической музыке, осуществлялось, по И. Маттезону, в последовательности разделов: 1. Вступление – *exordium*; 2. рассказ – *narratio*; 3. изложение – *propositio*, которое могло быть: а) простое; б) составное, варьированное; 4. усиление – *confirmatio*; 5. Опровержение – *confutatio*; 6. заключение – *peroratio* [502, S. 127– 130].

⁹⁵ Танцевальный текст чаконя был опубликован в сборнике «*A new collection of dances by Anthony L'Abbé*» в 1725 г. [475].

ритмические и структурные детали музыки, формирует здесь свою собственную структуру, основанную на риторическом развертывании пяти разделов: *Exordium*, *Narration*, *Confutation*, *Confirmation*, *Peroration* [503, p. 73]. При этом начальные разделы чаконы (*Exordium*, *Narration*) в хореографии л'Аббе имеют строение 4+5 и 5+4, то есть мягко диссонируют структуре музыки, размывая ее границы и смягчая квадратность музыкальной структуры (4+4) и неуклонность повторений нисходящего хода баса (Пример 16).

Ж.-Б. Люлли
Чакона из оперы «Амадис»

Танец *Exordium*
1-е Предложение

Музыка *Вариация 1*

Т.

2-е Предложение

М. *Вариация 2*

Т.

3-е Предложение *Narration*

М. *Вариация 3*

Пример 16. Ж.-Б. Люлли. «Амадис». Фрагмент Чаконы (раздел *c-toll*).

Дальнейшее развертывание синтаксических построений хореографии и музыки осуществляется в более тесном уподоблении, при этом квадратная

упорядоченность музыкальных структур подкрепляется симметрией (зеркальной и осевой) пространственных перемещений танцовщика.

Линии музыки и танца в Чаконе Энтони л'Аббе «остаются взаимодополняющими, ни одной не отводя вспомогательной роли» [503, р. 34]. Обогащая друг друга в процессе вариационного развертывания, они сплетали общую сложносочиненную картину танца.

Описание хореографии л'Аббе показывает, что ритм танцевальных шагов был в целом эквиритмичен музыке, при этом в некоторых разделах чаконны, при общей размеренной идентичности протяженности шагов и музыкальных длительностей, используется также и заполнение долей музыки прихотливыми мелкими ритмическими рисунками каденций, поворотов и прыжков.

Динамические отношения тоже демонстрируют взаимодополнение сторон при единстве общей остиаточно-поступательной линии развития. Кульминация в хореографической партии приходится на момент спада эмоционального напряжения в музыке – в эпизоде трио (такты с 53 по 56 в нумерации от начала до-минорного раздела Чаконны). Здесь используются самые яркие динамические движения, основанные на постоянной смене направлений движения и быстрых поворотах.

Таким образом, сольная танцевальная чаконна конца XVII – начала XVIII в.в. стала воплощением тонких согласований, облеченных в форму двойных (хореографических и музыкальных) остиатных вариаций. Благодаря значительности содержания, а также исполнительскому мастерству танцовщиков, театральные чаконны вызвали неослабевающий (на всем длительном протяжении танца) интерес у искушенной аудитории, осведомленной о законах и условностях благородного сольного танца: «Интерес аудитории поддерживался не только благодаря единству акцентов, но и благодаря гармонии визуального и слухового аспектов» [503, с. 34].

Взаимодействие средств варьирования, многократно отраженных друг в друге, вкупе с приемами риторической диспозиции, формировали глубокие

межтекстовые связи. Идея постоянно повторяющегося и неизменно обновляющегося тематизма находила отклик и интерпретацию в танцевальном варьировании и порождала синтез, воплощающий метафорическую картину гармонического единства стабильности и новизны, постоянства и бесконечности.

Поэтическое изображение его представил П. О. Бомарше⁹⁶, передавая свое впечатление о танце Огюста Вестриса: «Он начинает... В то время как музыка по двадцать раз повторяет фразы и монотонные движения, танцовщик разнообразит свои до бесконечности. Вот он приближается маленькими прыжками и отступает большими па, заставляя забыть предельную искусность самой изощренной небрежностью? То он на одной ноге выдерживает мудреное равновесие, повисая в воздухе недвижно в течение нескольких тактов, и поражает, изумляет незыблемым апломбом. И вдруг, словно желая наверстать время покоя, стрелой летит вглубь сцены и возвращается, вертясь с такой быстротой, что глаз уследить за ним не может. Пусть мотив начинается сначала, повторяется, брызжет, он-то не повторится!» [Цит. по 51, с. 199].

Модус варьирования, воплощенный в образе бесконечного и бесконечно изощренного сольного танца, истощился лишь к концу XVIII столетия. При том что музыкальное искусство романтического этапа плодотворно воплощало идею варьирования в симфонических вариационных жанрах, – балет в это время временно исчерпал свое вдохновение в музыке и обратился к другим, – драматическим сферам за обогащением и эмансипацией своего искусства, сохранив обесмысливающее название для своего сольного жанра.

Выводы

Изучение трех модусов музыкальности танцевального искусства Ренессанса и раннего барокко приводит нас к следующим выводам.

1. Музыкальная культура европейского танцевального искусства формировалась и развивалась в лоне профессиональной хореографической

⁹⁶ В Предисловии к «Севильскому цирюльнику».

практики. «Открытость» музыкально-хореографических границ, свойственная рассматриваемым эпохам, а также профессиональное владение языками музыки и танца позволяло хореографам свободно располагать ресурсами обоих искусств и объединять их в своем творчестве. Итальянские и французские мастера танца включили в зону своего внимания практически все значимые аспекты музыкальной работы, в том числе:

- инструментальное исполнительство. Они развивали приемы игры и инструментарий (танцмейстерская инструментальная практика составляла важную часть скрипичного искусства эпохи, и оказала достаточно серьезное влияние на формирование исполнительских приемов), канонов и форм инструментального варьирования в танцевальной сфере;

- музыкальную композицию и аранжировку. Танцмейстеры сочиняли и редактировали музыку для танцев и балетных спектаклей, регламентировали музыкально-композиционную сторону танцевальных постановок;

- формирование фонда нотных записей танцевальной музыки. Мастера танца занимались распространением музыкального материала в виде публикаций или рукописных копий;

- руководство музыкально-инструментальной стороной исполнения балетов. Танцмейстеры формировали традиции ансамблевого музицирования (в том числе импровизационного).

2. Музыкальность, воплощенная в каждом творческом акте балетмейстерской деятельности, пронизывает всю художественную практику и обладает всеобъемлющим значением. *Музыкальность хореографии*, как свойство балетной культуры, формируемое в музыкально-художественной деятельности хореографов, обнаруживает себя во многих свойствах искусства балета:

- как интонационное содержание хореографического искусства, как совокупность музыкальных традиций, определяющих приемы, законы и формы взаимоотношений с музыкой;

– как фактор музыкально-хореографических взаимодействий, находящий своеобразное проявление, отражение и преломление в текстах хореографии и музыки.

Музыкальные традиции и законы европейского танцевального искусства XVI – XVII веков, формирующиеся благодаря художественным усилиям мастеров танца, находили выражение в свойствах, формах и жанрах танцевальной музыки. Они получали интерпретацию в исполнительском и композиторском творчестве. Ракурс исследования, освещающий три *модуса музыкальности хореографии*, позволил выявить и изучить совокупность идей, методов и форм активного музыкально-хореографического взаимодействия, проявляющихся в музыкальной деятельности мастеров XVI – начала XVIII в.в.

3. *Модус изоморфизма* находил двустороннее проявление в развитии и сближении родственных языковых свойств, структур и форм музыки и танца. В танце – как применение традиционных для европейского искусства приемов танцевально-музыкального уподобления, в процессе которого осуществлялось осмысление, освоение и «перенесение» каких-либо свойств музыки (метроритма, структуры, интонации, приемов развития, драматургии т.д.) в сферу хореографии и использование их в качестве конструктивной основы для создания танца. В воздействии на музыку модус изоморфизма проявлял себя в форме инициаций хореографа, приводящих к приданию музыке качеств, присущих танцу (уподобление свойствам танцевальной моторики, метрики, композиционных структур, отображение образности и приемов хореографической драматургии).

Изучение проявлений модуса изоморфизма в структурно-ритмических взаимосвязях танца и музыки позволило яснее представить путь, по которому развивались отношения, основанные первоначально на метроритмическом и структурном параллелизме: как из попытки возродить античные идеалы гармонии искусств рождались более сложные и противоречивые формы взаимодействия. Анализ взаимодействия традиционных и новаторских приемов, примененных Эмилио де Кавальери в его музыкально-хореографическом шедевре – балло «*O che nuovo miracolo*» показал, как модус изоморфизма продуцировал постоянное

обновление и обогащение палитры средств музыкально-сценической и пластической драматургии. Рассмотрение специфики творческого гения Ж.-Б. Люлли позволило выявить роль и значение пластических замыслов композитора в достижении единства и цельности нового драматического содержания театральных произведений, в развитии приемов театральной драматургии.

Деятельность хореографов-музыкантов – Э. де Кавальери, П. Бошана, Ж.-Б. Люлли, – свободно и профессионально владеющих выразительными сферами и ресурсами обоих искусств, имела непреходящее значение для развития танцевальной и театральной музыки эпохи барокко. Профессиональное знание танца позволяла этим художникам не только развивать его музыкальность, но также осуществлять отбор и закрепление художественных средств, утверждать новые формы музыкально-хореографического синтеза. Благодаря способности синтезировать сложные согласования музыки и танца эти мастера осуществляли выдающиеся художественные открытия в области театральной музыки, создавая метафоры, возвышающие выразительный смысл театрального произведения до высочайшего уровня эстетического обобщения.

4. Изучение *модуса заимствования и составления* позволило более пристально и системно рассмотреть музыкальную деятельность хореографа, состоящую в подборе музыки для аккомпанемента танцу, а также в ее интонационном освоении. Владение основами музыкального искусства позволяло хореографам осуществлять музыкально-редакторские приемы адаптации музыки, обуславливающие формирование ее специфических композиционных свойств и содержания. Хореографы сочиняли музыку (нередко, методом «заимствования и составления»), а также самостоятельно преобразовывали подобранный ими материал (делали аранжировки, сочиняли дополнительные элементы текста). При этом музыкальный текст, трансформируясь, сплетался с пластикой движений и наполнялся ей, – и «присваивался» хореографом, превращаясь в неотъемлемую составляющую его единого художественного замысла.

Изучение проявлений модуса заимствования и составления позволило более явственно выявить значение музыкальной практики мастеров танца в формировании жанра ренессансной (а позднее, барочной) сюиты и получить системное представление о специфике и механизме музыкального формообразования в танцевальной и балетной музыке.

Для обеспечения музыкального ресурса своего искусства хореографы непрерывно осуществляли отбор и пополнение обобщественного фонда музыкальных текстов – собрания музыкальных записей (как рукописных, так и опубликованных в танцевальных трактатах), применяемых для аккомпанемента танцу. Содержание фонда текстов представлено в таких источниках, как нотные иллюстрации из танцевальных трактатов итальянских танцмейстеров, «Терпсихора» М. Преториуса (собрание «обобщественных» танцевальных мелодий французских мэтров танца), собрание Филидора (фонд французской театральной танцевальной музыки эпохи барокко) и т.д. Установлено, что сам способ записи многих сохранившихся рукописей (в форме скрипичных табулатур) подтверждает то, что их создавали мэтры танца.

Важнейшим свойством музыкального фонда текстов явилась способность реперезентировать танцевально-жанровые свойства. В постоянном процессе ассимиляции танцевальным искусством музыка, бытующая в танцевальной практике, и «обобщественная» ей, обретая новую форму и смысл, становилась носителем свойств того или иного танцевального жанра. Она обеспечивала непрерывающийся приток живой танцевальной образности в другие сферы светской музыкальной практики, обеспечивая постоянное обновление и освоение ее музыкальным искусством.

5. *Модус варьирования* в танцевально-музыкальной практике находил выражение как в повсеместном применении приемов варьирования, так и в вариационных формах и жанрах. Рассмотрение исторических форм проявления модуса варьирования на материале музыкальных и танцевальных вариационных композиций позволило исследовать проблему исторической и семантической связи жанрового понятия вариации в музыкальном и хореографическом искусстве

XVI-XVIII веков. Показано, что особое место в многообразии форм варьирования занимала вариационность, представленная в музыке оstinatными вариационными формами. Она не только предопределялась танцевальным замыслом и обуславливалось спецификой хореографической практики, но также и находила глубокое и многогранное отражение в развитии танцевальных форм, сопряженных с музыкальными.

Рассмотрение барочной театрально-танцевальной формы сольной чаконы показало, что искусство танцевальной композиции обогащало свой потенциал, применяя многообразные приемы комбинаторного варьирования (как в танцевальной импровизации, так и при сочинении танца). Постановки сольного танца стиля *grave* характеризовал вариационный тип композиционного мышления, а также применение методов развертывания ораторской риторической диспозиции. При этом танец, опираясь на музыкальную образность и ритмические детали музыки, взаимодействовал с ее композиционными структурами. Тем самым сольная театральная чакона эпохи барокко стала воплощением согласований, облеченных в форму двойных (хореографических и музыкальных) вариаций. Взаимодействие средств варьирования, многократно отраженных друг в друге, вкупе с приемами риторической диспозиции, формировали глубокие межтекстовые связи. Идея постоянно повторяющегося и неизменно обновляющегося тематизма находила отклик и интерпретацию в танцевальном варьировании и порождала синтез, воплощающий метафорическую картину гармонического единства стабильности и новизны, постоянства и бесконечности.

Исследование трех модусов музыкальности, сформированных в ренессансной и барочной танцевальной и театральной практике, дало ключ к осмыслению дальнейших процессов формирования музыкальности балетного искусства – в эпоху его эмансипации и расцвета.

ГЛАВА 2. МУЗЫКА БАЛЕТА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ, КОМПОЗИТОРСКОЙ, РЕДАКТОРСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФОВ XVIII–XIX ВЕКОВ

2.1. НА ПУТИ ОТ ДИВЕРТИСМЕНТА К БАЛЕТУ⁹⁷

С расширением палитры выразительных средств, объединяющих ритм, музыкальную интонацию и жест, французский балет устремился к поискам и реализации новых приемов сценической драматургии, основанных на взаимодействии музыки и танца. Интерес к выразительной роли пантомимы сочетался, таким образом, со стремлением балетмейстера подчинить все стороны спектакля средствам хореографии и музыки.

В 1715 году выдающаяся французская танцовщица Франсуаза Прево (1680–1741) впервые поставила и исполнила небольшой, но вполне полноценный балет (не номер, не дивертисмент, а балет) *без пения*. Отказ от пропеваемого поэтического текста явился серьезным событием для театрально-сценической формы танца – ведь до сих пор именно вокальная часть балетов являлась важным компонентом спектакля, на который возлагалась задача передачи сюжетно-драматургической стороны сценического действия. Балет получил название «Характеры танца». Музыка для него написал ученик и последователь Ж.-Б. Люлли, Жан-Фери Ребель (1666–1747). Успех постановки стал условием для дальнейшего творческого сотрудничества композитора с Прево, в результате которого Ребель стал создавать уже более значительные инструментальные композиции специально для сценических работ Франсуазы Прево, а в дальнейшем – и для других французских хореографов.

Своим сценическим произведениям композитор давал наименования «хореографических симфоний» (или танцевальных «фантазий»). Все они представляли собой инструментальные циклы и предназначались для балетных

⁹⁷ В данном разделе используется материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра [29]; Г. А. Безуглая. Концертмейстер балета [41]; Г. А. Безуглая. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа [40].

постановок: это были «Характеры танца» (1715), «Терпсихора» (1720), «Фантазия» (1729), «Сельские удовольствия» (1734), «Стихии, новая симфония» (1737–1738).

Название первого балета без пения – «Характеры танца» – достаточно точно обрисовывало наиболее заметные его свойства. Это сочинение обладало особой структурой и драматургией, обусловленной хореографическим замыслом. Композиция «Характеров танца» включала в себя куранту, менуэт, сарабанду, жигу, бурре, чакону, ригодон, паспье, гавот, лур и мюзет. Танцевальные эпизоды здесь не соседствовали, представляя отдельно исполняемые части, а взаимодействовали, перетекая или даже «вторгаясь» один в другой, образуя довольно крупную сложносочиненную композицию, обрамленную прелюдией и двумя миниатюрными инструментальными «сонатами».

Своеобразие «Характеров танца» заключалось не только в музыкально-драматургической идее, реализованной в форме оригинальной композиции. Особенности каждого танца, составляющего этот небольшой балет, находили подкрепление и в хореографии Ф. Прево – в бесконечной смене и чередовании танцевальных характеров: аллегорического, бурлескного, простонародного, пасторального и т. д.

Символический смысл, рожденный музыкальной драматургией, получал отражение в смене настроений и образов танца, открывая путь к сопряжению инструментальной музыки и пластической образности. В результате, соединение интонационного и пластического смыслов составили здесь основу сценического решения. Музыкальный замысел балета, опираясь на структуру реальной барочной сюиты, рождал рефлексию на нее, преображал ее, придавая ей обобщенное драматическое значение. И таким образом, функцию «либретто» в этом произведении впервые выполнял не литературный сценарий, а музыкально-хореографический замысел.

Музыкальное новаторство балетов Прево–Ребеля заключалось прежде всего, в обращении к чисто инструментальным формам⁹⁸. В «хореографических симфониях» Ребеля встречались как пьесы танцевальных жанров, так и программные жанровые пьесы. Многочастный балет Ребеля «Стихии» (1737) включает в себя сицилиану, *air de ballet*, тамбурин, чакону, лур, а также номера «Щебет птиц» и «Соловьи». В 1738 году Ребель представил новую версию «Стихий», где балет открывала пьеса «Хаос». Ее звучание поразило современников, – оно рождалось из первого в истории европейской музыки кластера.

Спектакли, созданные Ребелем совместно с французскими хореографами, возможно, впервые в истории европейского балетного искусства обретали драматургическую опору, не обращаясь к ресурсам драмы и поэзии, а лишь силой взаимодействия средств музыки и хореографии.

Балеты без пения создавались и позднее. Хореографический талант ученицы Прево, Мари Салле (1707–1756) вдохновлял Георга Фридриха Генделя на создание танцевальных интермедий в его операх «Орест», «Альцина», «Ариодант». Более того, под влиянием впечатлений, полученных от знакомства со сценической работой Салле «Характеры любви», Гендель создал фактически дополнительный акт для своей оперы «Верный пастух» — пролог-балет под названием «Терпсихора».

Некоторые исследователи истории танцевальной музыки склонны считать, что общение с Мари Салле в процессе совместной работы⁹⁹ способствовало полнейшему раскрытию пластического начала в творчестве Жана-Филиппа Рамо (1683–1764). А в содружестве Мари Салле и Жана-Жозефа Муре (1682–1738) был создан балет «Пигмалион» (1734), основанный на обновленной, в соответствии с ростом интереса к возможностям пантомимы, пластике. Музыка приняла на себя роль иллюстративно-дополняющую. При этом, поскольку слово в этом балете уже

⁹⁸ В ряду предшествующих балетам Прево-Ребеля попыток создания инструментальной основы балетного произведения следует упомянуть музыку, написанную Ж. -Ж. Муре для пантомимной сцены из четвертого акта трагедии П. Корнеля «Гораций», исполненной Ф. Прево и Ж. Балонем в 1714 г. [490, p. xix].

⁹⁹ При создании персидского «Балета цветов» из оперы-балета «Галантные Индии». Хореографом-постановщиком балетных эпизодов в этой, первой из шести, созданных Рамо, опер-балетов, был Мишель Блонди.

не пропевалось, воспроизводимое солистом-вокалистом или хором, а танцевалось, – в музыкальной партитуре «Пигмалиона», возможно, впервые в балетной музыке, появились *словесные пометки*, конспективно обозначающие развертывание драматургической коллизии спектакля.

Появление нового инструментального типа балета свидетельствовало, во-первых, – о развитии форм музыкально-хореографической драматургии, намеченной в лирических трагедиях Ж.-Б. Люлли; во-вторых, – о преодолении традиционных для танцевальной культуры XVII века ограничений, строго регламентированных канонами танцевальных жанров.

Новое отношение к роли музыки в балетном спектакле разделило деятелей французского музыкального театра на два противодействующих лагеря, получив отражение в музыкальном соперничестве люллистов и рамистов (то есть последователей Ж.-Ф. Рамо). Первые стремились развивать достигнутое в лирических трагедиях и балетах комедиях-балетах Люлли единство и равноправие музыки, либретто и хореографии. Рамисты же выступали за высвобождение средств музыки, развивая жанры дивертисмента.

Однако мы знаем, что в балете победила иная тенденция.

Она была ознаменована рождением нового типа спектакля – «действенного балета» («*le ballet d'action*»), балета-пантомимы («*ballet-pantomime*»), – где развитие драматического действия воплощалось преимущественно средствами хореографии и пантомимы. Поскольку ведущая роль в произведениях этого жанра принадлежала искусству танца – балетмейстер, создатель спектакля, возвысился и получил статус независимого художника, взявшего на себя ответственность за все его компоненты.

Балетная реформа Жана-Жоржа Новерра (1727–1810) открыла новую эпоху развития хореографического искусства. И очертила новый этап развития музыкальности балета.

В «Письмах о танце», – идейном манифесте *ballet d'action*, обозначившем важнейшие принципы профессиональной балетмейстерской культуры (и сохранившем актуальность вплоть до середины XX века), Новерр указал на

центральную роль, которую должна была играть музыка в концепции нового драматического балета.

Однако нужно отметить, что высказывания о музыке в трудах выдающегося реформатора не настолько подробны и содержательны, как можно было бы ожидать. В поисках новой выразительности танца хореограф обращался к ресурсам драмы, изобразительного искусства, истории, мифологии, – и этим темам в своих «Письмах» он уделял более пристальное внимание.

Недостаток интереса, проявляемого Новерром к музыке, объясняется современными исследователями также и некоторой поверхностностью музыкальных представлений выдающегося хореографа, – на которую они указывают, опираясь на свидетельство Г. Анджолини¹⁰⁰. Однако суждения Новерра о музыкальном искусстве и его роли в художественной деятельности балетмейстера были хоть и лаконичны, но метки и определены.

Новерр ясно наметил основные сферы музыкально-художественной деятельности хореографа, обрисовав комплекс музыкальных умений, необходимых постановщику балетов в его работе:

– балетмейстеру следует проявлять чуткость к музыке, чтобы органично воплощать музыкальное начало в своем творчестве. В этом случае он будет успешен в своей совместной работе с композитором: хореограф «сможет посвятить в свои замыслы музыканта» и «указать композитору основные черты, характерные для действий». Еще лучше, если он будет способен сочинять некоторые мелодии сам: «присоединит к знанию еще и вкус», и «сам сочинит мотивы» [238, с. 102];

– балетмейстеру следует уметь и самому отбирать, подбирать музыку для своего балета: «Удачный выбор мотивов – столь же существенная часть танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия» [238, с. 102];

¹⁰⁰ «Причиной тому могли быть его скорее поверхностные познания в области музыки, о чем свидетельствует его оппонент Анджолини. Анджолини, который сам был композитором, констатировал недостаточные познания Новерра в области музыкальных форм и структур, в том числе из-за неправильного употребления им музыкальных терминов» [411, с. 124], – отмечает С. Дамс.

– постановщик балетов должен проявлять музыкальность в каждый момент сочинения танца. Для этого нужно «с тонкостью и точностью слуха» «согласовать движения танца с движениями ритма музыки», чутко «фразировать мотивы», улавливая их «дух и характер». «Танец, подражая звукам, будет эхом, повторяющим все, что выскажет музыка» [238, с. 102].

Рассмотрим обрисованные Новерром стороны музыкальной практики хореографов Нового времени подробнее.

2.2. СФЕРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ХОРЕОГРАФА¹⁰¹

История европейского хореографического искусства второй половины XVIII – XIX столетий располагает многообразными сведениями об обширной музыкальной деятельности мастеров балета, достижениях в сфере инструментального исполнительства, композиции, аранжировки. Эти сведения чаще всего представляют собой отрывочные и разрозненные упоминания, содержащиеся в различных исторических и литературных источниках. Попытаемся обрисовать картину музыкально-хореографической практики и выявить наиболее интересные и значительные ее особенности в контексте нашего исследования.

2.2.1. Музыкальное исполнительство

История балета сохранила немало упоминаний об исполнительской деятельности мастеров хореографии. Многие балетмейстеры и педагоги владели умением играть на различных музыкальных инструментах, а некоторые и петь. Гаспаро Анджолини и Карло Блазис с равной степенью свободы владели игрой на клавесине и скрипке, а Август Бурнонвиль в возрасте 12 лет не только проявил себя как одаренный скрипач, но и исполнил мальчишеским сопрано вокальную

¹⁰¹ В тексте данного раздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века [44]; Г. А. Безуглая. Музыкальный анализ в работе хореографа [40]; Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

партию Адонии в музыкально-драматическом спектакле «Суд Соломона» [331, с. 58]. Французский хореограф Жан-Батист Блаш был известен как талантливый скрипач и виолончелист: «Прекрасный музыкант, хорошо знакомый с трудностями игры на скрипке он также умел извлекать чарующие звуки на виолончели» [556, р. 31].

Но в силу профессиональной специфики, наиболее популярным родом музыкальной деятельности хореографов продолжало быть скрипичное исполнительство. Среди выдающихся скрипачей, оставивших след в истории хореографии, следует упомянуть Жана-Мари Леклера (1697–1764) – основоположника французской классической скрипичной школы. В истории балета этот выдающийся музыкант известен как талантливый танцовщик и востребованный хореограф-постановщик. Получив первоначальное образование у отца, учителя танцев и скрипача, Леклер в 1716 г. был зачислен в балетную труппу Лионского театра. Он выступал как скрипач и танцор, а позднее, на театральной службе в Руане и Турине, проявил себя и в роли балетмейстера. Свободно проявляя обе стороны своего музыкально-хореографического таланта, Леклер в этот период своей карьеры сочинял театральную и танцевальную музыку для своих постановок. Вдохновляемый образами танца, он обогатил скрипичное искусство новым жанром танцевальной арии с вариациями.

Как и веком ранее, на всем протяжении XVIII–XIX столетий скрипка звучала в европейских балетных классах и репетиционных залах повсеместно. Владение скрипкой помогало балетмейстеру в его работе над музыкальной стороной спектакля, и в ознакомлении с музыкой. Хорошее умение играть на скрипке давало возможность изучать содержимое театральных нотных библиотек, знакомиться с произведениями балетной, оперной, инструментальной музыки. Поэтому такие балетмейстеры как, например, Максимилиан Гардель, Жак Доберваль, Пьер Гардель, Шарль Дидло, Гаэтано Джойя, Сальваторе Вигано, практиковавшие метод создания композиций из подобранной музыки, были отличными профессиональными скрипачами. Проигрывая музыку балетных

спектаклей по скрипичным репетиторам или партиям оркестровых голосов, они подбирали материал для своих постановок.

История скрипичного исполнительского искусства сохранила имена хореографов, успешно выступавших и публично. Имеются сведения о концертной деятельности скрипачей-хореографов: Пьера Гарделя (1758–1840), Августа Бурнонвиля (1805–1879), обучавшегося у выдающегося датского скрипача Фредерика Вексгалля¹⁰², Артура Сен-Леона (1821–1870).

По свидетельству А. Сен-Леона, Пьер Гардель, будучи руководителем Парижской оперы, с большим успехом выступал в концертах в Лондоне, а в Париже исполнял скрипичное соло прямо в собственном спектакле «Танцемания» (1800). «В Париже его слушали в балете Танцемания, где он исполнял соло на скрипке» [556, р. 24], – вспоминал Сен-Леон. Историческая традиция сценического танца не с бутафорским, а настоящим музыкальным инструментом, имевшая широкое распространение в эпоху барокко, к концу XVIII века истощилась, и танцовщик-скрипач, выделяющийся чудеса «ногами и со скрипкой», вызывал у воспринимающей публики благодарную и восхищенную реакцию.

Артур Сен-Леон был великолепным, весьма разносторонне одаренным¹⁰³ музыкантом. Выступая на сцене со скрипкой, он получил репутацию блестящего виртуоза. В отрочестве выдающийся балетмейстер учился у знаменитого в то время скрипичного педагога Йозефа Майзедера (1789–1863), а позднее брал уроки и у Никколо Паганини. Первые выступления Сен-Леона в качестве скрипача состоялись в 1834 году в Штутгарте, где он исполнил Второй концерт Жака Пьера Роде [481, р. 10]. В дальнейшем этот мастер, обретя значительный успех в танцевальных партиях и занимаясь активной балетмейстерской деятельностью, упорно совершенствовал свое скрипичное мастерство, не оставляя вниманием

¹⁰² «Когда Августу исполнилось тринадцать лет, его учителем стал знаменитейший датский скрипач Фредерик Вексгалль» [331, с. 58].

¹⁰³ «Одаренность Сен-Леона была из ряда вон выходящей — он сочетал в себе мастерство скрипача-виртуоза, композитора, дирижера оркестра, танцовщика, балетмейстера, преподавателя танцев, либреттиста, теоретика и историка балета и, кроме того, свободно владел чуть ли не десятью европейскими языками» [27, с. 114].¹⁰⁴ Первоначально «Скрипач Тартини» (1848, Венеция), затем в 1849 г. в Париже – «Скрипка дьявола».

исполнительскую деятельность. «М-р Сен-Леон, которого весь Париж знает, как хореографа и первоклассного танцора, известен в Вене, Лондоне и по всей Италии как самый выдающийся виртуоз на скрипке» [365], – писал А. Адан в газетной рецензии. «Он ищет главные эффекты в эксцентричности и сложности гармоний, в последовательности *pizzicato* и *col arco*, что не мешает ему исполнять с безграничным стилем и элегантностью *air varié* и различные пассажи *andante*» [365]. По мнению современного исследователя скрипичного искусства Энн Пенеско, собирательный портрет скрипача-виртуоза девятнадцатого столетия был бы неполным без фигуры Сен-Леона: «Подобно Паганини, Сен-Леон чередует пиццикато обеими руками, соединяет звуки, взятые смычком и щипком, придавая им звучание флейты, исполняет их в аккордах и глissандо» [526, р. 24].

Подобно Пьеру Гарделю, Сен-Леон не только давал концерты, но и выступал в качестве скрипача-танцовщика в поставленных им балетах. Известно, например, что он сочинил танцевальный номер со скрипичным соло для своей «Маркитантки». Позднее, он создал целый балет-пантомиму, посвященный судьбе музыканта Джузеппе Тартини – «Скрипка дьявола»¹⁰⁴, где сам и исполнил виртуозную скрипичную партию (Рис. 3), воплощая образ главного героя спектакля.



Рис. 3. А. Сен-Леон и Ф. Черрито в спектакле «Скрипка дьявола».

¹⁰⁴ Первоначально «Скрипач Тартини» (1848, Венеция), затем в 1849 г. в Париже – «Скрипка дьявола».

«Необходимо принять во внимание крайнюю трудность для исполнителя – взять свою скрипку в середине сцены, и сразу начать играть, не тратя времени на те приготовления, – потереть руки, настроить струны, – которыми музыкант никогда не пренебрегает» [365], – поражался А. Адан исполнительскому мастерству Сен-Леона.



Рис. 4. Артур Сен-Леон в 1862 г.

В дальнейшем, в годы своего пребывания в России (с конца 1850-х годов до 1869), Сен-Леон продолжал восхищать своих современников скрипичным мастерством. Так, например, о его выдающихся музыкально-исполнительских талантах вспоминала в своих мемуарах русская балерина Екатерина Вазем: «Сен-Леон был отличным скрипачом и выступал в концертах в целом ряде европейских городов. У нас он играл на скрипке на сцене в своем балете «Сальтарелло», исполняя мимическую роль скульптора, восхищенного созданной им статуей музы Терпсихоры¹⁰⁵. При сочинении танцев он всегда исходил от музыки, в чем

¹⁰⁵ Вазем видимо не вполне точно приводит содержание балета, где Сальтарелло – не скульптор, а любитель и знаток танцев (данное уточнение сделано А. П. Груцynoвой).

было его безусловное превосходство над его соперником по работе, балетмейстером Петипа, лишенным музыкальности» [67, с. 102].

Сен-Леон даже внес особый вклад в скрипичный инструментарий. Исследователям истории музыкальных инструментов выдающийся хореограф известен как изобретатель скрипичной органной сурдины¹⁰⁶. Это приспособление применялось для создания во время игры эффекта дополнительного, «гудящего» звука. Изобразительно-тембровые возможности сурдины хореограф применял в своей игре, в скрипичных пьесах собственного сочинения¹⁰⁷.

Интерес Сен-Леона к необычным возможностям инструментария распространялся и на его сценическую деятельность. В балете «Лилия» (1869) использовался специально сконструированный по идее Сен-Леона инструмент, представляющий собой доску с приделанными к ней колокольчиками. Предполагалось, что балерина «должна была попадать в определенном ритме на определенные клавиши» [282, с. 257]. Однако успеха подобная идея не имела.

Старший коллега Сен-Леона, Мариус Петипа (1818–1910) не обладал выраженным музыкальным дарованием, но тоже овладевал умением играть на скрипке, поскольку учился в Брюссельской консерватории Франсуа Жозефа Фетиса. В 1832–35 годах педагогом М. Петипа был Ф. Ж. Шуберт, сделавший о нем запись «Способностей не проявил. Оставляется по особым соображениям» [148, с. 39]. Примечательно, что одновременно с Мариусом в этой консерватории учился Анри Вьетан. Позже, в 1849–1850 годах эти два выдающихся художника встречались в Петербурге.

Сведения о музыкальных достижениях российских современников Гарделя, Сен-Леона и Петипа не столь обширны. Известно, что все воспитанники петербургской «Танцевальной школы», открытой указом императрицы Анны

¹⁰⁶ «Сен-Леон изобрел в Дрездене в 1859 г. “органную сурдину”» [526, р. 29]. «Сурдина вставлялась в S-образное отверстие скрипки и усиливала звучание комбинационного тона, который обычно, если брать на инструменте консонансные интервалы, чуть слышен в нижнем регистре. Так, например, при исполнении сексты *соль – ми*, сурдина делала отчетливым звук *до, ля бемоль – фа* – звук *ре бемоль* и т.д.» [282, с. 26].

¹⁰⁷ Это пьесы «*La Voix du regret*», «*Romance sans paroles*», «*Sons alpestres*», «*Sainte-Cécile ou le violon orgue*», «*Le Violon de Crémone*» [526, р. 29].

Иоанновны в 1738 году¹⁰⁸, а впоследствии получившей именование Императорского Театрального училища, обучались актерскому мастерству, игре на музыкальном инструменте, а также и пению. Разносторонность художественного образования, получаемого учениками, позволяла определяться с принадлежностью к какому-либо из театральных искусств уже на старших годах обучения: «По правилам того времени, всякий воспитанник обязательно должен был учиться и петь, и танцевать, и драматическому искусству, и играть на каком-либо музыкальном инструменте» [68, с. 127]. Вследствие этого все выпускники театральных училищ Петербурга и Москвы, в той или иной степени, приобретали музыкальные познания и опыт. Так, драматический актер Николай Дор (1807–1839), будучи учеником младших классов «грациозно танцевал» в дивертисменте «Вечер в саду», а выдающаяся актриса Александра Колосова (1802–1880) демонстрировала музыкальные способности, и в свой бенефис «играла прелестно на фортепиано рондо сочинения г. Фильда» [6, с. 274]. Балерина Авдотья Истомина обладала вокальными данными и актерским дарованием. На своих бенефисах она исполняла комические роли в водевиле Шаховского «Феникс или Утро журналиста», где «в первый раз, в этой игровой роли, публика услышала ее голос» [6, с. 308]. Она также выступала с вокальной партией в водевиле на музыку А. Алябьева «Путешествующая танцовщица-актриса» [6, с. 352].

Известно, что балетмейстеры Иван Вальберх и Адам Глушковский, будучи учениками и приверженцами Гаспаро Анджолини¹⁰⁹ и Шарля Дидло¹¹⁰, создавая пантомимические балеты, нередко сами подбирали для них музыку.

Особого упоминания заслуживает удивительный талант и исполнительское мастерство русского балетмейстера Льва Иванова (1834–1901). Свободно владея

¹⁰⁸ Московское Театральное училище начало свою историю в 1773 году с открытием классов изящных искусств. В 1806 году школа перешла в ведение Конторы императорских театров с преобразованием в Московское Императорское Театральное училище.

¹⁰⁹ Анджолини в период 1766–1776 годов работал в России в качестве балетмейстера и преподавателя Театрального училища. Он был первым учителем Ивана Вальберха и передал своему ученику не только секреты танцевального мастерства, но и любовь к музыке.

¹¹⁰ Шарль Дидло был балетмейстером петербургского балета в периоды 1801–1811, 1816–1832 годы, а с 1804 был назначен и руководителем Театральной школы.

игрой на скрипке, он демонстрировал поистине феноменальные дарования и в области фортепианного исполнительства. Иванов увлекся игрой на рояле и скрипке еще во время обучения в Императорском Театральном училище: «Обладая от природы прекрасной памятью и абсолютным слухом, Иванов, кроме того, отличался исключительной музыкальностью. Его страстное увлечение музыкой в ущерб другим предметам вызывало даже недовольство школьного начальства» [259, с. 162]. На протяжении всей своей карьеры Лев Иванов проявлял исключительные музыкальные способности и блестящую память. Александр Ширяев, коллега Иванова вспоминал, как прослушав лишь единожды музыку балета А. Рубинштейна «Виноградная лоза», он смог воспроизвести ее по памяти: «Не успел композитор покинуть зал, как Иванов сел за рояль и по слуху воспроизвел почти всю музыку Рубинштейна. Вернувшийся в зал композитор в изумлении остановился на пороге двери: он не мог поверить, чтобы человек, прослушавший всего только один раз его новый балет, мог запомнить так хорошо всю музыку» [354, с. 59].

Сохранились сведения о том, что Иванов часто импровизировал на рояле и иногда сочинял небольшие пьесы, – но сколь-нибудь значительных произведений (не придавая, видимо, серьезного значения композиции) не оставил. Р. Дж. Уайли в своей монографии об Иванове [585] приводит список из четырех пьес, сочиненных хореографом.

Будучи блестящим пианистом, Иванов также очень увлеченно совершенствовался и в скрипичном исполнительстве. Матильда Кшесинская, ученица Иванова, вспоминала, что, проводя уроки в Театральном училище, хореограф играл на скрипке: «Лев Иванович сам аккомпанировал на скрипке и, как мне иногда казалось, любил ее больше, чем нас» [189, с. 45].

Музыкальная деятельность Иванова не ограничивалось исполнительской практикой. В своем труде по истории балета М. Борисоглебский отмечал: «Работа в театре не мешала Иванову продолжать серьезно изучать музыку, заниматься теорией в музыкальных классах Русского музыкального общества и регулярно посещать симфонические концерты. Изредка он сам брался за композиторство и

выступал в качестве дирижера оркестра, исполнявшего его произведения» [259, с. 163]. Иванов владел и мастерством аранжировщика – так, в 1888 году для своей постановки балета «Севильская красавица» в летнем театре в Красном Селе балетмейстер самостоятельно подготовил составную партитуру.

Еще один выдающийся хореограф русского балета, Александр Ширяев (1861–1941) – танцовщик, педагог и балетмейстер, ассистент М. Петипа, – был отличным музыкантом. Сын солиста оркестра Мариинского театра Гектора Пуни, внук композитора Цезаря Пуни, Ширяев с детства проявлял незаурядные музыкальные способности. От отца и деда он «унаследовал далеко не часто встречающийся талант игры на многих музыкальных инструментах. Не учась специально, Ширяев владел доброй половиной инструментов оркестра и мог заменить соответствующих исполнителей» [298, с. 142], – отмечал Ю. Слонимский. Об этом сам хореограф писал в своих воспоминаниях: «С самого раннего детства я уже играл по слуху на рояле, а затем, понемногу перепробовал и другие инструменты, общим числом до пятнадцати. В конце концов, я остановился на виолончели...» [354, с. 69].

Ширяев владел ремеслом аранжировки, а также и техникой дирижирования, – о чем свидетельствует документ, полученный хореографом 1918 году от Временного комитета Александринского и Михайловского театров, где выражается благодарность за музыкальное руководство спектаклем: «Вы охотно пришли на помощь нашему театру и в трудную минуту, в спектакле «Жеманницы» 6-го сего октября, заменили заболевшего дирижера, взяв на себя без всякой подготовки трудную задачу руководить оркестром в этом спектакле» [Цит. по: 261, с. 31].

2.2.2. Композиторское творчество и модус изоморфизма

Уделим внимание и композиторской практике хореографов. Для этого снова вернемся в XVIII столетие и обратимся к творчеству Гаспаро Анджолини (1731–

1803) – итальянского хореографа, коллеги и оппонента Ж. Ж. Новерра в деле воплощения и популяризации идей действенного балета.

Анджолони был очень разносторонним художником. Он проявлял, наряду с дарованием хореографа, и литературный талант, и музыкальные знания и умения. Создавая балет, Анджолони нередко одновременно выполнял обязанности постановщика, либреттиста и музыканта. Современники рассказывали о способностях хореографа к композиции и импровизации: «Говорят, что Анджолони импровизирует на своей скрипке, когда ему дают тему [для балета], и что этот процесс вдохновляет его для новых идей, которые у него возникают» [483, р. 255].

Общение и совместная работа с Кристофом Виллибальдом Глюком при работе над балетами «Дон Жуан» («*Das Steinerne Gastmahl*», 1761, Вена), «Осажденная Цитера» («*Citera assediata*» 1862, Вена), «Александр и Роксана» («*Alexandre et Roxane*», 1864, Вена) «Семирамида» («*Sémiramis*» 1765, Вена), «Ифигения» («*Ifigenia*», 1865, Лаксенбург) способствовали обогащению художественного опыта Анджолони-музыканта и привели его к глубокому осознанию роли и значения музыки, ее средств и драматургии. «Музыка – это поэзия балетной пантомимы. Мы так же мало можем обойтись без нее, как актер без слов. Мы помещаем шаги, жесты, движения, выражения в роли, которые мы играем, и в музыку, которая звучит в оркестре» [368, с. 43–44], – писал балетмейстер в своей диссертации о пантомиме в балете. Он считал, что благодаря музыке танец способен многократно усиливать свое воздействие на аудиторию: «Все должно говорить в этой музыке: она должна помочь нам быть услышанными; и это один из наших главных источников выражения чувств», который «может взволновать сердца, особенно в душах молодых людей» [368, с. 44, с. 37].

К главному умению хореографа при воплощении спектакля выдающийся балетмейстер относил способность «создавать и выстраивать сложные потоки, порождающие чувственные впечатления» [484, р. 34]. И в этих потоках, частицы музыки, – мотивы, воплощенные в оркестровом звучании и объединенные с

телесными движениями и жестами, в описании Анджелини предстают как элементарные «частицы» («*particelli*») художественного текста, передающие эмоции и смыслы. И мастерство создателя балета, по Анджелини, состояло в способности объединять и выстраивать эти частицы-«*particelli*» в цепи выразительных сложносочиненных комбинаций: «Придумывать и комбинировать...¹¹¹» [484, р. 35]. Благодаря «множествам этих крошечных частиц, пантомима обретает способность трогать наши сердца», и «малейший диссонанс», допущенный художником или исполнителями при соединении частиц, «разрушит эффект», вернув аудиторию к «состоянию равнодушия» [484, р. 34].

Попытка воплотить художественную идею единства «частиц» направила Анджелини по избранному им «своему пути»: «*L'Una*»¹¹² [484, р. 34]. Балетмейстер стал применять комбинированный метод создания спектакля, где все его элементы, включая музыку, он стремился создавать самолично. «Довольно удивительно, что при том, что он с огромным энтузиазмом сотрудничал с Глюком в 1760-х годах, Анджелини теперь пришел к убеждению, что раздельное авторство может привести к разрушению “частиц”» [484, р. 34].

Хореограф утверждал, что «пока другие хореографы не научатся сочинять свою собственную музыку и соединять ее превосходно с жестом, они будут оставаться в кабальной зависимости от своих сотрудников (композиторов)» [484, р. 35]. «Просить от композитора, чтобы он изучал балет – значит требовать от него знаний, чуждых его профессии. Но претендовать на то, чтобы сочинитель балетов-пантомим изучал композицию музыки – значит подсказывать ему необходимое, желать ему совершенства в его деятельности» [Цит. по: 174, с. 223], – считал Анджелини. Он начал вырабатывать свой стиль примерно с того времени, как покинул Вену в 1765 году, – в петербургский и миланский периоды своей карьеры. Создание собственной музыки, как он считал, помогало ему добиваться нужных эффектов совпадения, точности, близости.

¹¹¹ Здесь уместно вспомнить о моде варьирования.

¹¹² «Один» – так Анджелини охарактеризовал специфику своего творчества [483, р. 252].

Примером, иллюстрирующим описанную идею соединения «частиц», явилась публикация музыкального текста балета Анджолини «Отъезд Энея» («*La partenza d'Enea*», 1772, Венеция; 1776, Петербург), осуществленная издателями Каноббио/Марескалчи [591]. В оркестровой партии первых скрипок были напечатаны авторские указания, адресованные танцовщикам-мимам. Пантомимические движения и жесты были описаны в примечаниях, а над строкой музыкального текста были расположены отсылающие к ним буквенные обозначения (Пример 17):

(a) Partono due Damigelle ad avisar la Regina per l'insistenza d'Enea.
 (b) Le altre due procurano con lusinghe d'indur Enea a condiscendere, e gli riesce.
 (c) Le due Damigelle allegre parlano.
 (d) Gli Guerrieri procurano dissuader Enea della sua dimora, ma lui risoluto parte per la Reggia, ed i suoi Guerrieri lo seguivano.

Пример 17. Г. Анджолини. «Отъезд Энея». Violini I № 3 Allegro.

№ 3 *Allegro*. «Четыре подруги пытаются удержать Энея, уже готового к отъезду»: (a) «Две подруги невесты уходят, чтобы предупредить королеву» о настойчивом желании Энея отправиться в путь; (b) «две другие отговаривают Энея»; (c) «две подруги невесты радуются», думая, что отговорили его; (d) «воины пытаются отговорить Энея, но он решительно уходит в Королевский дворец, и его воины следуют за ним».

№ 18. Сцена смерти Дидоны (Пример 18): (a) Дидона «устремляется» с надеждой; (b) она «отчаивается»; (c) она испытывает боль; (d) «ясно изображает

как свои желания [так] и бедственное положение», «страдает» до тех пор, пока (е) «угнетаемая горем и отчаянием выбирает смерть» [366]¹¹³.

10

Violino Primo

N.º 18 allegro

N.º 19 allegro

N.º 20 Furia

lenfo smorzando p. assai

Tronbe Violini Viola Tronbe Violini smorzando

Cori Violini Viola Violini

(a) Didone smangiata arriva con le Damigelle (b) Guardando il Mare scorge da lungi Enea di già partito (c) si dispera (d) Dal dolore oppressa corre verso le Damigelle (e) Si tiene in braccio a queste, che la appoggiano ad un Sasso (f) Jarba e Mori con accese fiaccole ballano (g) Vede Didone svenuta (h) Corre ad abbracciarla (i) Didone lo abbraccia cretendolo Enea, s'accorge del fallo, ed irata lo scaccia (l) Jarba gli chiede amore (m) Ella sempre più lo riggetta (n) Jarba si vilipeso ordina a suoi l'incendio di Cartagine (o) Didone lo prega a desistere dal crudel ordine (p) Jarba rinnova le sue dimande (q) Lei ostinata ricusa (r) Jarba parte rinnovando li suoi ordini (s) Comincia l'incendio, e frattanto Didone ballando paleza nelle sue smannie le sue sciagure.

Пример 18. Г. Анджолини. Отъезд Энея. Сцена смерти Дидоны. Фрагмент. Violini I. № 18.

По всей видимости, тот значительный эффект, который сценические осуществления Анджолини производили на зрителя, был результатом именно синергетического взаимодействия «частиц». При этом решающая сила воздействия была поручена пантомиме, а не музыке. К такому предположению можно прийти в результате рассмотрения образцов музыкального творчества хореографа, а также и основываясь на мнении исследователей, которые считают, что дошедшие до нас фрагменты музыки Анджолини не заключают в себе свойств, присущих оригинальному высокохудожественному музыкальному

¹¹³ Разбор отношений пантомимы и музыки балета представлен в работе А. Фабрикаторе [425, р. 11].

сочинению. Мелодиям Анджелини не достает яркости и мелодического богатства, ритмам и гармониям – разнообразия.

Б. А. Браун и К. Хенселл, изучившие сохранившийся музыкальный текст партитуры балета «Отъезд Энея», находят в нем параллельные квинты и октавы, обилие схожих по рисунку квадратных двух- и четырехдольных построений, и практически тотальное тонико-доминантовое соотношение гармоний [446, р. 797; 390]. Аналогичные особенности письма Анджелини отмечает А. Груцынова, анализируя музыку балета «Искусство, побежденное природой, или Художник» («*L'Arte vinta della natura*»): «Строго выдерживаемая форма, “навязчивость” того или иного танцевального ритма и удивительная склонность к постоянному использованию тоники (как в виде оstinato баса, так и выражающаяся в постоянном возвращении к ней) — все это составляет особенности партитуры, созданной Анджелини» [104, с. 216].

В этой связи можно предположить, что символическая идея «потоков частиц», многократно дополняющих и обогащающих друг друга, представляла скорее модель идеального произведения, нежели находила воплощение в реальных музыкальных опытах Анджелини.

По мнению хореографа, подлинное высокохудожественное единство не могло быть достигнуто в форме сотрудничества даже с крупнейшим композитором эпохи. Но оно оказалось недостижимым и в собственном творчестве. Поэтому, высоко оценивая значение трудов Анджелини в эстетической разработке идеи единения модальностей разных искусств, мы вынуждены признать, что в попытках ее реализации Анджелини недоставало в полной мере оригинального музыкального таланта и композиторского мастерства.

Справедливости ради следует особо подчеркнуть значение воздействия, которого не могли не оказать художественные идеи и сценические приемы Анджелини на развитие творческих методов К. В. Глюка. Выстраиваемые в постановках «Дон Жуана» и «Семирамиды» линии сюжетного развития, включающие противопоставления разных планов действия и столкновения

контрастных эмоциональных сфер, вошли в органичное соединение с новаторскими приемами музыкальной драматургии Глюка¹¹⁴.

Значение художественного союза Глюка и Анджолини в осуществлении реформ балетной и театральной музыки высоко оценивали Т. Ливанова, Л. Кириллина [154; 155; 156], С. Рыцарев [277], Г. Грубер [100], Д. Хазиева [332; 333]. В сотрудничестве с Анджолини Глюк впервые разработал и применил в композиторской балетной партитуре широкую палитру средств динамической, тональной и тембровой выразительности, открыв путь к дальнейшим преобразованиям оркестровой драматургии, осуществленным им позднее в своих реформаторских операх: «Ни один другой музыкант не делал ничего подобного ни до, ни после, вплоть до В. А. Моцарта. Они вместе (с Анджолини) превратили эту идею в достойную тему для воплощения ее в музыке» [554, р. 26].

Уделим внимание другим хореографам, занимавшимся композиторской работой в рассматриваемую эпоху.

В числе довольно известных французских композиторов второй половины XVIII – начала XIX века, следует назвать танцовщика, балетмейстера и скрипача Проспера-Дидье Деше (175?–1815). Его творческая судьба была уникальна: дебютировав в 1764 г. в парижской Комеди Франсез в качестве танцовщика, в последующие годы он стал ставить балеты и сочинять театральную музыку. А после премьеры своей оперы «Лжесвидетельство, или Матрона Гонесса» (1785) Деше продолжил карьеру уже в роли оперного композитора, сочинив за последующие тридцать лет восемнадцать опер и лишь один одноактный балет «*Delie*» (1787).

Однако более распространенным родом композиторской деятельности балетмейстеров XIX столетия, конечно, было сочинение музыки к собственным спектаклям.

Весьма успешно проявлял себя в сфере музыкальной композиции и создатель жанра «хореодрамы», гениальный итальянский балетмейстер

¹¹⁴ Особо отметим драматургическое значение чакон – освоив этот жанр, это достояние балетной культуры и французского театрального стиля Ж. Б. Люлли, Глюк принял и возродил его, сделав органичной частью своего художественного стиля. Чакона из «Дон Жуана» позже вошла в партитуру «Орфея» в качестве «Танца фурий» (в парижскую редакцию). Чакона из «Александра» взята в парижскую редакцию «Альцесты» (1776).

Сальваторе Вигано (1769–1821). В юности Вигано изучал музыкальное искусство под руководством своего дяди, композитора Луиджи Боккерини. Первая композиторская работа Вигано, опера-интермедия, – получила название «Фарсетта, Доверчивая вдова». В последующие годы Сальваторе неоднократно сочинял музыку для балетных постановок своего отца, Онорато Вигано (например, «Кефал и Прокри» («*Cefalo e Procri*», 1786) [416].

Сальваторе Вигано создал музыку для многих своих балетов. По меньшей мере, десять из поставленных им более чем сорока балетных спектаклей осуществлены на собственную музыку (или содержат акты собственного сочинения)¹¹⁵. Музыковед и журналист А. Прюньер, высоко оценивая авторский стиль Сальваторе Вигано, отмечал, что его музыка «бесконечно превосходит музыку композиторов, с которыми он работал, например, Айблингера или Галленберга», что ей присущи «утонченная гармоническая выразительность и мелодические идеи, никогда не проявляющие тривиальность обычных балетных мелодий» [541, р. 188].

Брат Сальваторе Вигано, балетмейстер Джулио Вигано (1772–1837), тоже был композитором. Он работал преимущественно в Венеции и ставил балеты на собственную музыку в театре Ла Фениче.

В своем трактате «Стенохореография» А. Сен-Леон рассказывает об ученике П.-Д. Деше, Жане-Батисте Блаше, замечательном хореографе и музыканте, работавшем в Парижской Опере, а также в Марселе, Бордо и Лионе. Сменивший Жака Доберваля на посту главного балетмейстера Большого театра в Бордо, Блаш был равно успешен в роли танцовщика, балетмейстера и автора (а в некоторых случаях, аранжировщика) балетной музыки. Наибольшую известность получил его комический балет «Мельники» (1806), поставленный в Бордо. «Не прибегая ни к кому, он формировал музыку почти всех своих произведений сам, и единство его сцен, совершенная гармоничность, которая царила между его па и музыкой, которая их сопровождала, Гармония, которая их сблизила, была естественным следствием его одновременного гения музыканта и танцора» [556,

¹¹⁵ Отметим вскользь, что тему знаменитого бетховенского «Менуэта *à la* Вигано» сочинил не Вигано, а Якоб Хайбель (1762–1826) для своей оперы «Расстроенная свадьба» (1795).

р. 31], – отмечал А. Сен-Леон. В зрелые годы Блаш сочинял музыку для балетных постановок своего сына, хореографа Фредерика Огюста Блаша «Гарун-Аль Рашид и Зобеида» (1817), «Луиза Миллер, Дочь солдата» (1718).

Универсальным талантом обладал итальянский балетмейстер Джованни Казати (1809–1895). За свою долгую и плодотворную карьеру в Ла Скала Казати «проявил себя как танцовщик, репетитор, балетмейстер, и композитор, создатель многих партитур, соединивший период в Ла Скала между танцевальными драмами Вигано и эпохой больших балетов Манцотти» [480, р. 25].

Еще один итальянский танцовщик и балетмейстер Луиджи Астольфи (1790–186?) был известен тем, что писал музыку для своих постановок в Италии и Португалии. Он является создателем музыки к поставленным им балетам «Семь новобранцев» («*Le sette reclute*», 1832), «Шахтеры Салерно» («*I minatori di Salerno*», 1837, Милан). Астольфи сочинил музыку и танцы балета «Мадридская очаровательница» («*La Encantadora de Madrid*», 1845, Турин), в котором главные партии исполнили Сен-Леон и Фанни Черрито.

Особо следует отметить композиторские дарования Артура Сен-Леона. Для первой версии своей постановки «Скрипки дьявола» французский хореограф сам сочинил музыку первого акта, используя также и фрагменты произведений Джованни Фелиза¹¹⁶. Балет «Сальтарелло, или страсть к танцам» (Париж, 1853; Петербург, 1859) также был поставлен хореографом на собственную музыку. Рецензент в Петербурге отмечал, что партитура «Сальтарелло» «написана оригинально, увлекательно и свидетельствует о несомненном таланте г. Сен-Леона как композитора балетной музыки» [Цит. по: 282, с. 95].

Получить более цельное представление об объеме и разнообразии композиторского творчества Сен-Леона можно благодаря опубликованному Айвором Гестом перечню музыкальных сочинений хореографа¹¹⁷. Наряду с музыкой к балетам, в списке, насчитывающем более 70 наименований,

¹¹⁶ В дальнейшем (в 1849) он поставил этот балет на музыку Ц. Пуни, включившего в партитуру балета фрагменты музыки Дж. Фелиза и А. Сен-Леона.

¹¹⁷ «Letters from a Ballet-master» («Письма балетмейстера») [481, р. 152]. Перечень сделан на основании изучения содержимого архива А. Сен-Леона в парижской библиотеке *Grand Opera*.

представлены произведения инструментальной (преимущественно скрипичной) и вокальной музыки [481, р. 152].

История театрального искусства сохранила множество отпечатанных текстовых программ либретто балетов конца XVIII – первой половины XIX века, – в том числе, написанных балетмейстерами собственноручно. А образцов музыки, сочиненной хореографами, дошло до нас совсем немного. Это обстоятельство объясняется, прежде всего, тем, что общепринятая практика создания балетных партитур в описываемую эпоху предполагала не сочинение новой музыки, а подбор и компоновку уже созданной.

2.2.3. Претворение модуса заимствования и составления в работе хореографа с музыкальным текстом

Итак, наиболее типичными видами музыкальной работы хореографа в XVIII и XIX вв. были подбор и адаптация музыкальных произведений для формирования партитуры спектакля – или сотрудничество с создающим ее композитором. Рассмотрим особенности балетмейстерской работы по подбору и компоновке музыкального материала.

Как известно, для создания музыкального аккомпанемента к балетному спектаклю в XVII веке широко применялся прием составления сюиты из танцевальных пьес разных композиторов. С распространением нового типа спектакля – «действенного балета» для музыкального оформления сценического действия, помимо музыки для танцевальных номеров, потребовался и другой материал. Он должен был иллюстрировать драматические повороты сюжета, действия, жесты и эмоциональные переживания героев. И благодаря включению музыкальных фрагментов, отвечающих указанным свойствам, сборные партитуры действенных балетов постепенно обрели иную структуру: из танцевальных сюит они трансформировались в компиляции (композиции), собранные из фрагментов музыкальных произведений. Такого рода сборные партитуры широко применялись для оформления спектаклей на всем протяжении рассматриваемой

эпохи: «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» [451, р. 253].

Помимо следования традиции составления, были и другие причины, объясняющие балетмейстерское предпочтение сборных партитур. Выше мы уже приводили слова Анджелини о нежелании находиться в «кабальной зависимости» от композитора, не знающего специфики балета, «чуждой его профессии» [484, р. 35]. Еще одна причина, как справедливо указывала А. Груцынова, заключалась в желании хореографа ускорить подготовку спектакля: «отпадала необходимость долгого сотрудничества хореографа с композитором, что значительно ускоряло процесс создания балета» [107, с. 93].

Хореографическая традиция давала примеры разных способов создания музыкального сопровождения: «Его могли заимствовать из комических опер на аналогичные сюжеты, порой с теми же названиями, или собирать музыкальные фрагменты, подходящие по смыслу и характеру, из разных источников» [147, с. 46]. В качестве материала для сборной партитуры балетного спектакля широко применялась народная и театральная музыка (музыка водевилей, опер, балетов), фрагменты оркестровых произведений. Как и в прошлом столетии подбором и адаптацией музыки, включаемой в нее, мог заниматься музыкант-аранжировщик или сам хореограф.

Музыкальную компиляцию, как тип и род музыки, как жанр – в нейтральном, свободном от негативных коннотаций (связанных с происхождением слова от латинского «*compilatio*» – кража, грабеж) значении, можно соотнести с жанром пастиччо. Отличие состоит в том, что, во-первых, ответ на вопрос – можно ли считать музыкальную компиляцию музыкальным произведением, опусом, – в большинстве случаев будет отрицательным. Во-вторых, термином «пастиччо» обычно обозначали произведения оперного жанра: «Пастиччо – опера, составленная из различных произведений разных композиторов или источников и адаптированная к новому или существующему либретто» [539].

Будучи явлением, широко распространенным в практике европейского балетного театра, сборные компилятивные партитуры нечасто создавались на высоком художественном уровне. Это неудивительно, поскольку работу по составлению музыкальных отрывков в единое целое далеко не всегда осуществлял мастер-профессионал. Она могла быть выполнена самим хореографом или поручена театральному капельмейстеру или первому скрипачу, не очень сведущему как в вопросах театральной и балетной драматургии, так и в отношении ремесла аранжировки. Поэтому встречались партитуры и мастерски скомпонованные, – но столь же часто встречались убогие поделки: «Некоторые из них выглядят как сочиненные опытным композитором, в то время как другие выглядят так, словно отдельно мелодическая линия была сочинена или заимствована, а затем бас или гармонизация добавлена кем-то, кто не обладал соответствующим умением» [451, р. 254]. Качество партитуры зависело, таким образом, от уровня музыкальной компетентности, таланта и вкуса балетмейстера. «Хореографы-ремесленники создавали причудливую смесь музыкальных отрывков, кое-как подогнанных к действию спектакля. Выдающиеся мастера умело и осторожно пользовались таким способом работы» [175, с. 24], – отмечала В. Красовская.

Мы постараемся в ходе нашего рассмотрения уделить внимание тем композициям, что по воле хореографа, а также и вследствие приложения его музыкальных талантов и редакторских умений, можно причислять к особому роду произведений, полноценно раскрывающих свою музыкальную сущность в контексте драматургического целого.

Несмотря на очевидные различия между драматическим качеством балетов с музыкой одного композитора или компилятивной, публика и рецензенты в эпоху распространения балетов-пантомим отнюдь не всегда обращали внимание на происхождение партитуры. И в целом, в театральной практике достижение драматургической цельности спектакля нечасто являлось важным и осознаваемым компонентом театральной работы музыканта. Нарушения первоначального композиционного плана и целостности произведения (при условии, что они изначально имели место) в XVIII столетии были нередки и в опере, – где в спектаклях, осуществляемых без руководства композитора, или при

недостаточной требовательности импрессарио и капельмейстера, певцы могли делать замены арий и вставлять номера, совершенно неподходящие для драматического контекста.

Спектакли часто дополнялись вставными номерами, – как в опере, так и в балете. Особенно широко эта практика применялась гастролерами. Подобно примадоннам-колоратурам, итальянские и французские танцовщики-виртуозы разъезжали с собственным репертуаром, состоящим из номеров, удобных для введения в качестве вставных в тот или иной балет. Аналогично вставным, «чемоданным» ариям («*aria di baule*»), танцевальные номера добавлялись в театральные спектакли повсеместно почти до самого конца девятнадцатого столетия.

Музыкальный текст «чемоданных» антре и вариаций гастролеры возили с собой. Таким было, например, па-де-де, исполняемое Барбарой Кампанини с ее партнером Козимо Маранези в 1754 году в Комеди Франсез в балете «Сельский праздник» («*La Fête villadeoise*») на музыку д'Авенне. В программе балета было указано, что «музыку этого па-де-де английского композитора они привезут с собой» [453, с. 188]. Семьдесят лет спустя, во время своих парижских дебютов 1827 г. в балетах «Сицилиец», «Золушка», и в опере Г. Спонтини «Фернан Кортес» Мария Тальони «танцевала одно и то же па, сочиненное ее отцом, на вставную музыку и введенное в эти спектакли» [290, с. 6.]

Тем не менее, крупные художники, предъявлявшие высокие требования к своему искусству, были строги и взыскательны как в отношении цельности композиции, яркости и содержательности подбираемой музыки, так и в части грамотного подхода к ее редакции и аранжировке. Поскольку работа по подготовке музыки большей частью относилась к компетенции балетмейстера, ей уделялось большое внимание, – причем не только при создании постановки, но также и при оценке ее художественных достоинств.

Владение музыкальной стороной спектакля высоко ценилось в профессиональном сообществе хореографов. По мнению многих авторитетных мастеров балета, умение грамотно, логично и убедительно выстроить структуру сборной партитуры свидетельствовало о большом мастерстве постановщика. Для этого хореографу было нужно обладать хорошим вкусом, сочетающимся с

владением практическими навыками музыкально-редакторской работы. «Балетмейстер, несведущий в музыке, будет плохо фразировать свои мелодии; он не способен будет проникнуть в их дух и характер; согласовывая движения танца с ритмом, он не сумеет проявить ту точность и тонкость слуха, которые здесь совершенно необходимы...» [167, с. 90–91].

Балетмейстеры отмечали достоинства сборных партитур по нескольким критериям:

– по качеству выбранной музыки, а также корректности ее соединения. Так, например, Сен-Леон, отмечая органичность созданных Пьером Гарделем композиций, писал: «Арии, которые он заимствовал из шедевров Глюка, Гайдна, Моцарта, Чимарозы, Паизиелло и т. п., были превосходно связаны с теми, что были предоставлены ему Мегюлем, Керубини, Крейцером и т. д.» [556, р. 24];

– по тонкости музыкального вкуса, позволяющего соединять музыку разных эпох и авторских стилей. В качестве примера приведем одобрительный отзыв Новерра о музыкальных компиляциях балетмейстера Жана-Бартелеми Лани¹¹⁸, учителя М. Гарделя и Ж. Доберваля: «Г-н Лани не только заставил исполнять старые мотивы с подлинным вкусом, но присоединил новые мотивы к старым операм и заменил простые однообразные напевы музыки Люлли музыкальными произведениями, полными выразительности и разнообразия» [239, с. 185];

– по соответствию драматургическому замыслу и его развертыванию. Л. Блок в своем труде приводит фрагмент рецензии на премьеру балета «*Dr. Faustus*» 1724 года: «Всякое действие исполнялось под различную приятную музыку, так верно подобранную, что она точно выражала, что будет представлено» [Цит по: 51, с. 189]. Современники Сальваторе Вигано отмечали в его балетах «...идеальную адаптацию выбранных мелодий к представленным сюжетам» [541, р. 188].

Одним из самых популярных балетов, поставленных первоначально на сборную музыку, стал спектакль под названием «Балет о соломе, или От худа до добра всего лишь один шаг» Жана Доберваля, созданный в 1789 году в Бордо. В более поздних возобновлениях этот балет стал именоваться «Тщетная предосторожность». Считается, что его музыкальная составляющая была собрана

¹¹⁸ При общей негативной оценке его творчества (НOVERP считал Лани малоталантливым балетмейстером).

из 55 популярных французских песен и арий¹¹⁹. До наших дней дошли пятнадцать оркестровых партий, которые Айвор Гест и Джон Ланчбери обнаружили в 1959 году, исследовав архив городской библиотеки Бордо. Имя составителя партитуры и сегодня остается неизвестным, поскольку в рукописи не имелось каких-либо упоминаний композиторов и аранжировщиков. По мнению Геста, при создании партитуры Доберваль мог сотрудничать с капельмейстером театра Францем Бекон или скрипачом того же оркестра Ламперером.

Известно, что первоначальная партитура «Тщетной предосторожности» претерпела большое количество изменений и добавлений, однако отдельные ее номера, звучавшие на премьере, сохранились и в позднейших авторских версиях, созданных Ф. Герольдом и П. Гертелем.

Многие выдающиеся хореографы XIX столетия были высоко оценены как мастера составления великолепных музыкальных композиций. Такие знаменитые хореографы, как Сальваторе Вигано и Пьер Гардель благодаря своим вполне профессиональным музыкальным компетенциям могли не только знакомиться с музыкальными партитурами, но и осуществлять их профессиональную редактуру. Они создавали собственные аранжировки фрагментов опер, симфоний и других инструментальных произведений композиторов-современников. Так, например, для своего балета «Суд Париса» («*Le Jugement du berger Pâris*», 1793) Пьер Гардель составил композицию из фрагментов музыки Этьена Мегюля и Йозефа Гайдна.

Талантом аранжировщика обладал и Артур Сен-Леон, скомпилировавший для первой версии своей постановки «Скрипки дьявола» собственную музыку с произведениями Джованни Фелиза.

Самостоятельное формирование музыкальных композиций для готовящегося спектакля позволяло балетмейстеру реализовать собственное представление о форме и структуре балета, логике развития его драматургии. Вследствие этого некоторые хореографы, невзирая даже на потенциальные возможности сотрудничества с хорошим профессиональным балетным

¹¹⁹ Балет заканчивался финальным танцем с пением, где солисты по очереди пели по несколько строк, а хор всех участников спектакля распевал рефрен «это только один шаг от зла к добру» («*Il n'est qu'un pas du mal au bien*»), – остальной поэтический текст был утерян, однако музыка сохранилась [620].

композитором, предпочитали порой создавать партитуру балета самостоятельно, – используя для этой цели широкий спектр театральной и симфонической музыки. И гораздо чаще, чем в предыдущем столетии музыку таких спектаклей отличал высокий профессионализм и отличный вкус.

Широкое применение музыки опер способствовало освоению средств оперной драматургии и интерпретации их в пластической форме. Осмысление яркой театральной образности и изобразительности музыки опер, речевых интонаций, характеризующих персонажей, обусловили рождение новых форм сближения художественных средств музыки и пластики.

Наиболее интересных и художественных результатов в этой области добились создатели жанра «хореодрамы», итальянские хореографы Гаэтано Джойя и Сальваторе Вигано. Музыкальные композиции, составленные этими мастерами, по мнению современников, демонстрировали совершенное владение музыкальной драматургией. «Такие хореографы как Сальваторе Вигано и Гаэтано Джойя были гигантскими фигурами, способными полностью создать балет как сущность: не только разрабатывая сюжет и выстраивая сценарий, но также самостоятельно занимаясь подбором, аранжировкой, и даже сочинением музыки, – с тем, чтобы добиваться необходимого выразительного эффекта на любом из уровней создаваемого сочинения» [480, р. 24–25].

Гаэтано Джойя (1768–1826), ученик О. Вестриса и Г. Анджиолини, плодовитый хореограф, поставивший за свою творческую карьеру более двухсот балетов, редко сотрудничал с композиторами, предпочитая самостоятельно подбирать подходящий музыкальный материал. Джойя играл на скрипке и сам подбирал музыку для своих балетов и «был одним из первых, кто вместе с Вигано попытался достичь полного слияния жеста и музыкального звучания» [568]. Составляя партитуры своих балетов «из пьес разных авторов», хореограф использовал преимущественно театральную музыку (партитуры опер, музыкально-драматических спектаклей). Так, музыка балета «Гундеберга» (1817) была им полностью собрана из опер Дж. Россини, а партитура «Графа Эссекса» (1818), включала музыку Ф.-Й. Гайдна, Л. Бетховена, Л. Керубини и Дж. Россини.

Артур Сен-Леон восхищался оригинальностью творческого дара этого мастера: «Джойя был отличным музыкантом; когда он сочинял свои балеты, он,

как правило, запирался ночью; и в то время, когда он задумывал план сцены, он развивал его, проверял на своей скрипке музыку из опер или других вещей, долженствующую (по его замыслу) передавать ощущение сцены. Таким образом, он получал целое, единство, основанное на одной и той же мысли» [556, р. 28].

По свидетельству А. Сен-Леона, компиляции Джойи отличала не только цельность, но и оригинальность в подборе музыки: «Мастера, которым он впоследствии дал свою музыку, заботились о том, чтобы при окончательной постановке сохранять мотивы, которые Джойя так изобретательно сочетал в своих сценах» [556, р. 28].

2.3. МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ХОРЕОГРАМ С. ВИГАНО¹²⁰

Выдающийся талант композитора и аранжировщика в работе над музыкальной стороной своих балетов проявлял Сальваторе Вигано (1769–1821). «Сам незаурядный композитор, он объединял в своих спектаклях произведения классической музыки, добиваясь, по словам современников, невиданных эффектов цельности» [175, с. 24], – отмечала В. Красовская. В отличие от своих коллег, использующих при составлении партитур преимущественно театральные сочинения, Вигано в своей работе широко применял и образцы симфонической музыки.

Творческая встреча с Бетховеном в совместной работе над балетом «Творения Прометея» (1801) оказала серьезное влияние на формирование мировоззрения Вигано, став одним из «важнейших моментов творчества» [175, с. 141]. Однако (как и в случае с Анджелини) последствия этой встречи были таковы, что позже хореограф стал значительно менее склонен к сотрудничеству с композиторами. Получив опыт общения с гениальным симфонистом, хореограф в дальнейшем «предпочитал балетной музыке второстепенных композиторов готовую музыку симфоний и опер» [175, с. 141]. Для новой постановки

¹²⁰ В тексте данного раздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая Методы музыкально-редакторской работы Сальваторе Вигано: музыкальная композиция трагедии-балета «Весталка» [35]; Г. А. Безуглая. О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века [44]; Г. А. Безуглая. Музыкальный анализ в работе хореографа [40]; Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

«Прометей», осуществленной им в Ла Скала в 1813 году, Вигано подготовил композицию из музыки Бетховена, Гайдна, Моцарта и Вайля в собственной аранжировке и с добавлением собственной музыки.

В поисках обновленной выразительности Вигано создал новый тип драматического балета, «хореодраму» – так называл балеты Вигано его исследователь и биограф Карло Риторни: «От пантомимы-драмы восемнадцатого века (с имитацией трагедийных жестов и индивидуализированными персонажами) мы переходим, благодаря Вигано, к хореодраме, где героями являются группы людей, массы, общество» [547, р. 20].

2.3.1. Хореография, пантомима и музыка

Особенности хореографии. Балеты Вигано считались уникальными по своим художественным качествам и по поразительности эффекта, производимого на публику. Балетмейстер стремился освободить свое искусство от строгого следования идеям «подражания природе», свойственного основоположникам действенного балета, сводящего танец к довольно простым пантомимическим действиям и жестам. Вигано активно использовал лексику профессионального театрального танца, создавая танцевальные сцены и сценические эпизоды, в которых «...комбинировал пантомиму и танец “во французском стиле”» [532, р. 5], то есть насыщенный виртуозными движениями. Вигано включал в свои постановки полноценные танцевальные номера и сцены, которые служили драматургическим целям постановки. «Он находил смыслы для введения танцев в соответствующие места (спектакля) и таким образом заставлял их внести свой вклад в изложение его историй. В его балетах вы не увидите в конце каждого акта сцену, без видимой причины заполненную танцорами», – отмечает М. Эрц [424, р. 122]. При этом балетмейстер активно применял художественный язык «действенного балета». Однако в отличие от Новерра, Анджолини и их последователей, использовавших в своих трагических спектаклях достаточно условный язык стилизованных жестов и поз, Вигано стремился к естественности

и жизнеподобию мимики и пантомимы, «уйдя далеко вперед от базового словаря жестов, освоенных балетом этого времени» [532, р. 6].

Хореограф выстраивал композицию и хореографию каждой сцены по планам, задавая каждой группе танцовщиков отдельный пластический ритм, соотношенный с ритмом музыки: «... все движения каждого лица, появлявшегося на сцене, от премьеров до статиста, все движения были разработаны на основании музыки и утверждены в мельчайших подробностях» [51, с. 473]. Соединяя группы участников, Вигано создавал «грандиозное полотно, тщательно отработанное в деталях, с тонко выстроенной динамикой движений персонажей» [522, р. 56]. В сложной одушевленной картине, где слаженно и в точном соответствии с драматическим замыслом постановщика взаимодействовали солисты и группы кордебалета, раскрывалась картина «совершенных пропорций и гармонии между всеми частями» [522, р. 56], где сценическое действие развивалось в динамическом ритме многослойного взаимодействия музыки, пластических поз, виртуозных движений, пантомимы и мимики.

Музыкальные источники. При подборе музыки для своих балетов Вигано обращался к широкому кругу композиторов, используя музыку как театральных, так и симфонических произведений. Имея обширные связи с венскими деятелями театра и музыки [548, р. 197–198], хореограф получал в свое распоряжение издания многих музыкальных новинок. Не обладая непомерными амбициями в отношении собственного музыкального творчества, Вигано опирался на интонационный материал композиторов-симфонистов – преимущественно, Гайдна, Бетховена, а также широко пользовался яркостью и образным богатством театральной музыки своего времени.

Изучение составных партитур балетов Вигано является весьма сложной задачей в силу малой доступности и неполноты сохранившихся оркестровых голосов, хранящихся в архивах Ла Скала. Однако решение этой проблемы облегчает наличие изданий клавирных и квартетных переложений музыки некоторых балетов итальянского хореографа, опубликованных издательством

Рикорди. В связи с большим успехом постановок Вигано были изданы отрывки из «Большого Прометея» (1813)¹²¹, позднее вышли клавирные переложения сцен из «Мирры», «Отелло», «Весталки», «Жанны д'Арк» и «Дидоны».

Изучение совокупности этих текстов позволяет получить представление о панораме музыкальных источников Вигано. Однако установление авторства всех составных частей партитур балетов Вигано является непростой задачей вследствие неполноты указаний. Так, в клавирном издании музыки к «Жанне д'Арк» («*Giovanna d'Arco*», 1821) были представлены имена авторов лишь отдельных номеров. И если текст 1-го акта содержит указания об авторстве музыки первого (Иоганн Каспар Айблингер), четвертого (Пьетро Дженерали), а также 6–10 номеров (6 – Джованни Паизиелло, 7 – Йозеф Гайдн, 8 – Сальваторе Вигано, 9–10 – Ян Дюссек), то во втором акте отмечено лишь одно имя – Джоаккино Россини (8). И установить авторство ни одного из анонимных произведений, составляющих партитуру, пока не удалось [548, р. 197–198].

И нужно отметить, что просвещенная публика, регулярно посещающая миланскую оперу в эту эпоху, была хорошо подготовленной аудиторией, способной узнавать на слух многие музыкальные произведения театральной и симфонической музыки, забытые или редко исполняемые сегодня. Упоминания об услышанных знакомых мелодиях встречаются в письмах и дневниковых записях, что свидетельствует о том, что подобранная музыка сборных партитур с интересом воспринималась и угадывалась. Так, например, в своих дневниках Джакомо Мейербер упоминает об услышанном им в партитуре балета Вигано «Отелло» фрагменте из кантаты Й. Гайдна «Ариадна на Наксосу»¹²².

¹²¹ Для публикации музыки нового «Прометея» издатель Рикорди отобрал 6 фрагментов. 1. «*Sortita di Eone e Lino ed i selvaggi*» (Beethoven, Atto I, Scena I, N. 1); 2. *Adagio* (Beethoven, Atto II, N. 5); 3. «*Zuffa de' selvaggi*» (anon.); 4. «*Cupido alla fucina di Vulcano*» (Josepg Weigl); 5. «*Innamoramento di Eone e Lino*» (anon.); 6. *Cantabile* (anon.). Два из них авторства Л. в. Бетховена, один Дж. Вайля. Авторов трех номеров пока установить не удалось [563, р. 233].

¹²² «Публика, однако, снова затребовала «Отелло», невзирая на то, что эта постановка шла на протяжении всего поста. Только чудесно скомпонованный акт 5 (где Лихенталь очень метко представляет гайдновскую кантату «Ариадна на Наксосу», со всеми ее речитативами), возвышенная игра Паллерини и Молилари в ролях Дездемоны и Отелло, <...> и особенно нежная и оригинальная фуэрлана (популярный танец из Триеста), исполненная учениками балетной школы в соответствующих костюмах, повлияли на постепенное признание балета, как наиболее любимого публикой, несмотря на то, что он не вызвал ажиотажа на первом представлении» [508, р. 352].

2.3.2. «Весталка»

Уделим более пристальное внимание музыке балета-трагедии «Весталка» («*La Vestale*»), как наиболее доступной для изучения благодаря сохранившимся подробным описаниям самой постановки¹²³, а также и дошедшим до нас нотным материалам. Балет был поставлен в Ла Скала 9 июня 1818 года и признан величайшим трагическим творением гения Вигано¹²⁴. Главную партию исполняла балерина Антония Пеллерини, равно успешно воплотившая мимические и виртуозно-танцевальные составляющие своей партии.

Вигано, как и его современники-коллеги, неоднократно обращался к сюжетам, воплощенным в операх («Отелло» Дж. Россини, «Весталка» Г. Спонтини). Однако трагедии-балеты Вигано, формально представляющие собой образцы «перевода» оперы «на танцевальный язык» [107, с. 94], обладали многими свойствами оригинальных авторских работ, выделяющими их в черед подобного рода спектаклей.

Отличия «Весталки» Вигано от одноименной оперы Спонтини (поставленной в Париже в 1807 году, а в Италии (во Флоренции) – в 1817) довольно существенны. Во-первых, – при том что Вигано использовал фрагменты музыки Спонтини, они составляют незначительную часть партитуры балета: в нее вошли три фрагмента из спонтиниевской «Весталки». И во-вторых – в отличие от оперы, сюжет которой завершался чудесным спасением героини и счастливой развязкой¹²⁵ – финал у Вигано представляет трагическую гибель главных героев. Отдавшись любовному чувству, весталка Эмилия нарушает обет поддержания

¹²³ В своих комментариях Риторни посвящает описанию этой трагедии-балета более двадцати страниц [547].

¹²⁴ Дж. Мейербер упоминает об этой триумфальной премьере в своем дневнике: «Ла Скала никогда не испытывал такого фурора. Пока балет шел на сцене, Вигано каждый спектакль вызывали; огромный театр был забит каждый вечер за час до начала, а в конце сезона энтузиазм был настолько велик, что они были вынуждены в новом сезоне <...> давать балет еще один месяц. <...> И когда однажды вечером Вигано вошел в ложу, чтобы посмотреть свою драму, публика узнала его, закричала “Смотрите, это настоящий автор” (*Ecco il vero autore*) и аплодировала ему. В последний вечер в Ла Скала, на сцену высыпали поклонники, прочитали стихи в честь Вигано и Паллерини, и увенчали обоих» [508, р. 352].

¹²⁵ Отметим, что попытки осуществить балетную версию оперы Спонтини, основанную на более точном следовании сюжету и с включением значительного объема заимствований музыкального текста Спонтини, неоднократно предпринимались. В частности, – в 1830-е годы в неаполитанском театре Сан Карло, предположительно, в постановке Пьера Гарделя [575, р. 30].

священного огня и подвергается мучительной казни через погребение заживо. Ее возлюбленный Децио, в попытке спасти Эмилию, в результате цепи неотвратимых злополучных обстоятельств, умирает на ее могиле.

Взятый за основу сюжет из античной эпохи не повлиял на трактовку жеста, пантомимы и хореографии Вигано: стремление к реалистичности и «телесной правде» в подаче жеста и поз сочеталась в этом произведении с романтическим пафосом в отображении чувств и драматургических коллизий сюжета. По словам очевидцев, трагический исход сценического действия производил столь ошеломляющее воздействие на аудиторию, что по окончании спектакля зрители, вместо того чтобы начать аплодировать, застывали «в потрясенном молчании» [547, р. 217].

Музыка балета «Весталка». Музыкальный текст балета «Весталка» сохранился в виде рукописной партитуры¹²⁶ (отражающей спектакль, восстановленный братом балетмейстера, Джулио Вигано, и осуществленный в 1828 г. в театре Ла Фениче), а также в изданиях избранных фрагментов в переложениях для клавира и струнного квартета. Изучение текста партитуры и переложений, соотнесение их с либретто позволило идентифицировать большинство источников и выяснить, что партитура балета-трагедии была составлена из произведений Л. Бетховена, В. А. Моцарта, Г. Спонтини, Дж. Россини, Дж. Вайля и Ф. Кински – с добавлением собственной музыки Вигано. Исследования Э. Терциан и Р. Дальмонте [575; 412] были дополнены Матильдой Эрц [423; 424], последовательно проследившей связи, образующиеся между развертывающимся драматическим и танцевальным действием и музыкой. Прделанная работа показала, что, при всей неполноте, клавирное издание следует композиционной логике партитуры и представляет наиболее значительные по содержанию и драматургическому значению эпизоды трагедии-балета. Поэтому изучение текста балета, а также сравнение его с оригинальными версиями музыкальных произведений, вошедших в состав партитуры балета,

¹²⁶ Находится в архиве бостонского университета (*Boston University's Howard Gottlieb Archival Research Centre*), а также в виде фильмокопий (*New York Public Library*). Оркестровка была выполнена Николло Мирабелла, предположительно для постановки 1828 года.

позволяет получить достаточно многообразное представление о методах музыкальной работы Вигано.

Жанровая и стилевая палитра балета очень многообразна. В партитуру включены фрагменты театральной музыки (оперные арии, дуэты и речитативы); музыка в танцевальных ритмах (контрданс, тарантелла, менуэт); музыка изобразительного характера (маршеобразная музыка процессий, фанфары и звукоизобразительная музыка, передающая шум толпы и многолюдных празднеств); музыка действия, иллюстрирующая содержание пантомимических сцен (гнев весталок, сцена суда, сопротивление, бой и смерть Децио и т. д.); музыка, отображающая речевые интонации «немых монологов» и диалогов; музыка, выражающая чувства и переживания героев.

Композиция и драма. Композиция спектакля ощущалась как гармоничная и уравновешенная вследствие искусного распределения эмоциональных и драматических моментов, а также больших зрелищных сцен. Происходящее действие постоянно побуждало зрителя к вниманию: эпизоды активного сценического движения сменялись лирическими сценами, монологами и пантомимическими диалогами главных героев, которым «аккомпанировала волшебная пронзительная музыка» [547, р. 215]. В большие массовые сцены была изобретательно вплетена хореография – в первом акте, в танцевальном эпизоде 2 акта «*Ballabile al Banchetto in casa di Desio*» (па-де-де «во французском духе» [532, р. 5] на музыку Кински), в сцене в храме Весты третьего акта.

Ощущение классического равновесия создавалось также благодаря зеркальной симметрии – в противопоставлении пятого акта первому. Великолепию, торжественности и монументальности картины спортивных состязаний, происходящих в римском Колизее, с многолюдными процессиями, роскошью костюмов и сценографии, насыщенностью танца¹²⁷ – контрастировали

¹²⁷ «Показаны игры в честь победившего консула. С одной стороны, виден ринг с кулачными играми; с другой – метание диска; и, в середине, в задней части огромной сцены, – колесницы, запряженные арабскими лошадьми, несутся к финишу» [508, р. 352], – писал Дж. Мейербер.

грандиозность трагического финала, где переживаемому Децио чувству ужаса, смертельной боли и гибели сострадала огромная масса людей¹²⁸.

Музыкальная драматургия и связь с хореографией и пантомимой. Партитуры Вигано демонстрируют два типа изложения материала. Первый (традиционный для многих европейских балетов-пантомим первой четверти девятнадцатого столетия) характеризовался чередованием замкнутых музыкальных номеров, сопровождающих танцевальные эпизоды и мимические сцены. Эти части партитуры достаточно крупные и устойчивые в отношении фактуры и ритма. Им сопутствовали развернутые сцены с танцами или процессиями – с участием большего количества участников. Подобные крупные эпизоды, выполняющие функцию «некоторой передышки в активном развертывании сюжета», были «более протяженными, с большим количеством повторов составляющих их частей и определенными замыкающими кадансами в конце» [423, р. 282], – отмечает М. Эрц.

Второй, новый, изобретенный Вигано прием музыкального развертывания, можно охарактеризовать как процесс «нанизывания» коротких разомкнутых построений, формирующих законченные «структуры-цепи»¹²⁹. Эти музыкальные структуры ритмически совмещались с комбинациями движений и жестов и придавали им интонационно-смысловое наполнение. Подобный способ реализации музыкальной формы преобладал в моментах напряженного движения: фрагменты мелодий, речитативов или фигураций сопровождали моменты стремительно развивающегося действия, подчеркивая его непрерывность, и применялись в монологах или пантомимических диалогах. «Вместо того, чтобы усиливать эффект лоскутного одеяла, который могла бы производить аранжировка, сделанная «по случаю» [*ad hoc*], музыкальная редакция выполняет свою основную цель. Главная ее особенность – *непрерывное*

¹²⁸ «Кто может описать сцену, где перемешаны так много фигур, и где сто лиц и жестов выражают одну только боль? <...> Весь задний план сцены заполнен простыми людьми, которые самыми разнообразными жестами и мимикой выражают чувства, сопереживая в миг страдания и гибели» [547, р. 213], – отмечал К. Риторни.

¹²⁹ Термин предложен Р. Дальмонте [412, р. 178]. «"Звенья цепи" – последовательность коротких музыкальных тем, мотивов, аккомпанирующих сценическому действию, пантомиме в драмах Вигано» [424, р. 116]. Также об этом типе развертывания упоминает К. Ханзел [447, р. 262].

развертывание коротких номеров, чередующихся без пауз. <...> Фрагменты-цепи здесь встречаются чрезвычайно короткие, особенно там, где нет танцевальных номеров» [423, р. 282]¹³⁰.

Применяемый Вигано метод формообразования раскрывал новые выразительные возможности музыкального тематизма, поскольку во многом был основан на повторении характерных интонационно-тематических элементов, — предвосхищая, тем самым, последующие открытия оперной драматургии: «Вигано использовал повторяющиеся музыкальные темы <...> во многих своих миланских балетах, таким образом, предощущая эту тенденцию в театральной музыке последующей эпохи» [424, р. 124]. Клаудиа Чели прямо указывает на то, что подобные тематические элементы выполняли в музыкальных композициях Вигано функцию, «аналогичную роли лейтмотивов» [406, р. 372]. Прием «нанизывания» мотивов-звеньев, отображающих череду жестов и пантомимических движений, стал определяющим жанровым свойством музыки хореодрам: «Эта гибкая, податливая, речитативного склада музыка является ключевой особенностью итальянских балетов, начиная с Вигано и до самого конца столетия» [423, р. 258–259].

Редакционные изменения. Аранжировка. Непрерывности драматургического развертывания служили как мастерство редактора-аранжировщика¹³¹, так и композиторский талант хореографа. Эпизодов, самостоятельно сочиненных Вигано, в партитуре «Весталки» немного. Они невелики по объему и имеют связующий характер. Не повторяя тематизм и ритмический строй музыки, помещенной в соседних разделах, они, тем не менее, используют близкие интонационно-ритмические обороты, способствуя более цельному восприятию музыки, скомпонованной в тексте каждого акта. Так, эпизод в начале третьего акта, иллюстрирующий монолог-размышление Эмилии («Эмилия готовится к

¹³⁰ Аналогичный принцип выстраивания материала демонстрируют и клавирные издания фрагментов из «Титанов», «Жанны д'Арк», «Дидоны». Например, в «Жанне д'Арк» череда коротких фрагментов (авторы музыки не установлены) отображала происходящее на сцене следующим образом: № 5, такты 1-10: «появление Черного рыцаря»; такты 11-22: «крики вызова, возмущения»; такты 23-35: «столкновение, бой»; такты 35-6 (№ 6): «момент, когда рыцарь касается Жанны, он произносит предсказание и исчезает в темноте» [548, р. 199].

¹³¹ Предполагается, что в работе над партитурой Вигано могли помогать, выполняя аранжировку некоторых частей, его сотрудники Пьетро Лихтенталь или Николло Мирабелла [423, р. 282].

исполнению обряда в храме Весты») имеет характер инструментального речитатива (струнные и валторны) и заканчивается на половинной каденции (Пример 19, первые две строки).

Пример 19. С. Вигано. «Весталка». Фрагменты музыки С. Вигано и Дж. Россини (Дуэттино из «Отелло»).

Поскольку речь зашла о тембрах – здесь будет уместно упомянуть о чуткости Вигано к изобразительным возможностям музыки. Исследователи творчества выдающегося хореографа упоминают о его интересе к колористическим свойствам редкого инструмента – «клавицилиндра». Этот клавишный инструмент, изобретенный Эрнстом Хладни в 1799 году¹³², «своего рода, предшественник челесты» [541, с. 188], создающий особое таинственное, «стеклянное» звучание, Вигано годом позже применит¹³³ в своем мифологическом балете «Титаны» (1819).

Но вернемся к музыке «Весталки». Сравнение оригинальных источников (материала заимствованной театральной и инструментальной музыки) со

¹³² «Клавицилиндр содержит набор ключей, а за ними стеклянный цилиндр диаметром семь сантиметров (около трех дюймов), который поворачивается с помощью педали, и нагруженное колесо. Этот цилиндр <...> производит звук трением на внутреннем механизме. Звуки могут быть любой продолжительности со всеми градациями *crescendo* и *diminuendo*. <> Этот инструмент никогда не теряет настройки. Он содержит четыре с половиной октавы» [583, р. 381].

¹³³ А. Прюньер даже полагал, что Вигано сам изобрел этот инструмент [541, р. 92 (188)].

сценическими версиями, приведенными в издании балета Вигано, дает представление о том, что, komponуя фрагменты чужой музыки, Вигано в одних случаях переносил их в свою партитуру в неприкосновенности, в других – с внесением редакционных изменений. Так, в 1 действии изменено окончание терцета из «Сороки-воровки» Россини, – здесь применена модуляция, уводящая в другую тональность, соединяющую с эпизодом на музыку Вайля.

Финальный эпизод 3 акта, иллюстрирующий сцену в храме Весты (музыка которого взята из одноименной оперы Спонтини) был расширен за счет повторения темы, иллюстрирующей смятение и гнев весталок, обнаруживших погасший священный огонь (27 тактов, начиная с *Allegro con forza*, *Пример 20.*).

Пример 20. Г. Спонтини. Фрагмент 2 акта «Весталки» (Сцена в храме Весты).

В соответствии с разворачиванием этапов сценического движения, трех «приливов и отливов волн эмоций» [406, р. 365], воплощенных в танце и

пантомиме, этот раздел был повторен, в результате чего композиция, отражая драматический накал эмоций, обрела трехчастную репризную форму.

Трансформацию претерпел и фрагмент увертюры из «Сороки-воровки», тоже вошедший в партитуру третьего акта. За 69 тактами оригинального rossиниевского текста следует модуляция в ми минор и эпизод в характере сцены-речитатива, сопутствующей мимическому диалогу Эмилии и Децио.

Стилевая драматургия и семантика «говорящих арий» в «Весталке». Еще один оригинальный композиционный прием, применяемый в музыкальных партитурах Вигано, заключался в особой подаче стилевых свойств интонационных элементов, включаемых в партитуру. Тематически связанные фрагменты музыки одного и того же композитора использовались на протяжении спектакля ситуативно. Так, для обрисовки характеров персонажей и передачи возвышенных чувств используется музыка Моцарта и Бетховена, для танцевальных сцен – Кински и Лихтенталя. Музыка изобразительная или передающая действия взята преимущественно у Спонтини и Вайля. И особую значимость в контексте спектакля приобретает музыка Россини. Она сопровождает встречи главных героев, обрисовывает развитие их чувств и отношений, выполняя тем самым, особую драматургическую роль: «Нельзя не заметить, что отрывки Россини отобраны для наиболее важных эпизодов, таких как *«innamoramento»* (зарождение любви) между Эмилией и Децио. <...> В «Весталке» музыка Россини, по-видимому, зарезервирована для таких случаев, и музыкальный выбор уже играет роль индикатора драматического значения» [424, p. 415].

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

Вигано). Нужно отметить, что премьера «Сороки-воровки» Россини состоялась в Милане 31 мая 1817 года, то есть за год до премьеры «Весталки», и аудитории были хорошо знакомы и сюжет, и музыка этого произведения.

В третьем акте балета дуэтино Дездемоны и Эмилии из 1 акта «Отелло» Россини («*Worrei, che il tuo pensiero*») сопровождает момент, когда Эмилия выражает смятение, разрываясь между долгом и любовным чувством к Децио (Пример 19, третья строка). Музыка заставляет слушателя сопереживать ей; ее история ассоциируется с трагической судьбой Дездемоны¹³⁴. Музыка из «Сороки-воровки» возвращалась в 3 акте и сопровождала любовную сцену героев (Увертюра).

Позднее, в момент, когда Эмилия падала без чувств, и Децио подхватывал ее, он обращался к ней под бетховенское «*Andantino*» из музыки к «Эгмонту» (Пример 21)¹³⁵ – вызывая у просвещенного слушателя воспоминания о трогательном образе несчастной гётевской Клерхен.

Таким образом, совершенствуя свои композиции, хореограф выработал систему оригинальных методов, ставших приметам авторского музыкального стиля. В спектаклях Вигано музыкальная драматургия служила воплощению замысла и была теснейшим образом переплетена с танцевальным и драматическим содержанием хореодрамы.

Вдумчивая работа хореографа над подбором, аранжировкой и редактурой музыки вкупе с подготовкой либретто начиналась задолго до осуществления репетиционного процесса. Каждый спектакль Вигано готовил по несколько месяцев, подбирая и сочиняя музыку, не обращая внимания на установленные сроки, добиваясь тонкости и точности воплощения своего замысла. Большие сцены Вигано репетировал с оркестром, занимая одновременно более сотни участников – танцоров и музыкантов: «Стендаль живописует его нам “в окружении восьмидесяти танцоров на сцене Ла Скала, у его ног оркестр из десяти

¹³⁴ Премьера «Отелло» Дж. Россини прошла в 1816 году в Неаполе

¹³⁵ У Бетховена в оригинале *Allegretto* (*Zwischenaktmusik* III, начиная с 5 такта).

музыкантов, – сочиняющим, и беспощадно начинающим снова, каждое утро, репетировать новые десять тактов своего балета, которые, как ему кажется, недостаточно хороши”» [541, p. 176].

Л. Бетховен
«Эгмонт», музыка к трагедии

Allegretto

Пример 21. С. Вигано. «Весталка». Фрагмент из «Эгмонта» Л. Бетховена.

Результаты упорной работы и горения творческого гения Вигано производили воздействие невероятной силы. Стендаль сравнивал трагедии великого хореографа с шекспировскими¹³⁶, Прюньер называл его балеты «изумительным зрелищем», «идеальным союзом пантомимы и танца в драматическом действии, ведомом музыкой» [541, p. 190], Левинсон писал об обретении «высшей и синтетической формы театральности» [193, с. 69].

¹³⁶ «Я видел в Лондоне Кина в “Отелло” и “Ричарде III”; я подумал тогда, что театр не может дать более острых ощущений; но лучшая трагедия Шекспира не производит на меня и половины того впечатления, что балет Вигано» [Цит. по 193, с. 55].

Балеты миланского периода творчества Вигано стали примером уникального соединения средств музыки, драмы и хореографии, где каждой из составляющих созидаемого единства балетмейстер придавал особую, специально для этого найденную форму. Опередив тенденции композиторского творчества в балете, высокохудожественные результаты музыкальной работы Вигано оказали влияние на его коллег-современников – Гаэтано Джойя, Пьера Гарделя, Сальваторе и Филиппо Тальони – балетмейстеров, использующих схожие приемы работы¹³⁷. Успех новаторских балетов Вигано имел столь значительный резонанс в театральном искусстве Италии, что волна подражаний великому балетмейстеру охватила ее театральные сцены в последующие десятилетия. И нет никакого сомнения в том, что многие методы музыкальной драматургии Вигано получили развитие также и в композиторском театральном творчестве.

2.3.3. Несовпадения балетмейстерской и композиторской традиций

Как мы видим, творческий стиль Вигано – особенно в поздний период его творчества – обретал свою самобытность в независимой музыкальной работе, в отрыве от непосредственного взаимодействия и сотворчества с композиторами-современниками. Однако можно предположить, что причина малой осуществимости партнерского сотрудничества с авторами музыки была заключена не только в самостоятельности и оригинальности творческой личности хореографа. Она также состояла в особенностях композиторского подхода к сочинению музыки балетов, а также и в специфике танцевальной культуры этого времени.

Подступаясь к эпохе расцвета романтического балета-пантомимы, европейское танцевальное искусство сформировало немалый потенциал выразительных приемов и методов музыкально-хореографического

¹³⁷ М. Эрц указывает на то, что аналогичными свойствами обладают партитуры таких балетов, как например, «*La Nioba*» (Ла Скала, 1816) Г. Джойи на сборную музыку из произведений Карлини и Галленберга, и др., «*Sesastri*» (Ла Скала, 1824) Сальваторе Тальони на музыку Карлини и др. [423, р. 282].

взаимодействия, противоречивым образом сочетающийся с накопленным бременем собственных культурных условностей и музыкальных традиций.

И если танцевальная культура тяготела к сближению и установлению тесного взаимодействия с музыкой, то творческое наследие В. Мартин-и-Солера, А. Буальдье, К. Кавоса, Ф. Антонолини, В. Р. фон Галленберга и других балетных композиторов рубежа XVIII–XIX столетий, за небольшим исключением, демонстрировало тенденцию к созданию музыки «дивертисментного», «сопровождающего», «поддерживающего» типа¹³⁸. Как справедливо отмечала Е. Дулова, – в силу того, что драматическое содержание спектаклей раскрывалось средствами драмы и хореографии, «собственно жанрово-музыкальная специфика» балетной музыки в этот период «еще никак себя не обнаруживает» [127, с. 166].

Не секрет, что многие из перечисленных авторов балетных партитур получали опыт создания музыки, обращенной к танцу, ориентируясь преимущественно на образцы бальной хореографии. При этом бальная и профессиональная культуры танца к началу описываемой эпохи настолько далеко разошлись в своих пластических проявлениях, что формы и музыкально-жанровые свойства образцов бытовой и балетной хореографии уже имели мало прямых совпадений.

Не принимая полноценного участия в создании драматических замыслов спектаклей, создатели музыки отдалялись тем самым и от соучастия в разработке новых жанров и жанровых форм, что рождались в творчестве крупнейших мастеров танца эпохи, – продолжая сочинять дивертисменты, менуэты и контрдансы. И представления об образности танца, полученные в ознакомлении с образцами салонной хореографии, не приближали их к постижению ритмических паттернов, жанровых и формообразующих элементов, драматургических средств, подходящих для создания музыки сценического произведения нового типа, – совмещающего средства виртуозного танца и драматургию пантомимического действия.

¹³⁸ Типология Е. Дуловой. Музыка этого рода охарактеризована Дуловой как «аккомпанирующая танцевальная», «рождающаяся вслед танцевальным движениям», иллюстрирующая какое-либо «сценическое событие (буря, кораблекрушение, битва, кара богов и т.д.)» [127, с. 166].

Подобное жанровое и драматургическое противоречие можно было заметить даже в бетховенских «Творениях Прометея». Сотрудничая с Вигано в период сочинения музыки к балету, Бетховен вряд ли мог высоко оценить достижения элитной французской и итальянской школ профессионального танца, с их виртуозной техникой заносок (антраша), сложных пируэтов и апломбов¹³⁹. Ему был ближе танец простой и безыскусный, но искренний и свободный. И в симфонической партитуре «Творений Прометея» композитор претворял пластическую сущность контрданса, – салонного, а к началу XIX века, демократического по духу танца, основанного на простейших шагах и поворотах¹⁴⁰. Именно этот жанр послужил образной сферой, вдохновившей Бетховена на создание ряда оркестровых танцевальных сюит¹⁴¹. Считается, что сочинение бальной музыки послужило для композитора «хорошей школой перед созданием его единственной полномасштабной балетной партитуры, в которой был сделан решительный шаг к драматизации и симфонизации этого жанра» [152, с. 345]. И бетховенский балет пронизан духом контрданса. «Нам думается, что композитор, в четвертый раз возвратившийся к той же теме (1795 – контрданс, 1801 – финальный номер балета “Творения Прометея”, 1802 – фортепианные вариации ор. 35, наконец, 1804 – финал “Героической”), подчинялся потребности симфонизировать простой безыскусственный танцевальный жанр, к тому же пользовавшийся известностью в Вене» [4, с. 226], – отмечал А. Альшванг.

Задачи, которые ставил перед собой композитор, отнюдь не во всем совпадали с приоритетами балетмейстера, воспитанного в лоне высокопрофессиональной танцевальной традиции, и одновременно, вынашивающего новаторские замыслы романтической хореодрамы. Нуждаясь в

¹³⁹ При оценке спектакля критики и публика выражали «серьезное недовольство недостатком драматических ситуаций и очевидным предпочтением чистого танца» [416].

¹⁴⁰ Контрданс в описании К. Закса: «Все искусство этих контрдансов состоит в раскачивании тела во все стороны, изгибах и поворотах с постукиванием ног как при танце в деревянных башмаках и с позициями, которые даже нельзя назвать приличными» [Цит. по 127, с. 52].

¹⁴¹ WoO 1: для балов Боннского карнавала «Музыка к Рыцарскому балету» (Musik zu einem Ritterballett, 1790). Сочинения для венских балов, в том числе для балов «Пенсионного общества венских артистов»: WoO 7: 12 менуэтов для оркестра (1795), WoO 8: 12 немецких танцев для оркестра (позже аранжированы для фортепиано, 1795), WoO 10: 6 менуэтов для оркестра (оригинальная версия утрачена, сохранилось только переложение для фортепиано, 1795), WoO 12: 12 менуэтов для оркестра, WoO 13: 12 немецких танцев для оркестра (сохранилось только переложение для фортепиано, около 1800), WoO 14: 12 контрдансов (1800–1801).

музыке, драматически подкрепляющей выстраиваемые им «многофигурные красочные полотна, полные сложноконтрапунктирующих движений и символически насыщенных деталей» [152, с. 347], Вигано не мог не оценить яркость и симфоническую изобретательность музыки Бетховена. Однако симфоническое развитие и богатство интонационной и тембровой драматургии в условиях хореодрамы Вигано должны были быть тесно сплавлены с каждым элементом пантомимы, каждым па его виртуозной хореографии. И для этого музыка, рождаясь вслед спонтанному сценическому решению балетмейстера, должна была точнейшим образом следовать танцу в отношении долготы, динамики, темпа, метроритмических и структурных особенностей, – поскольку в балете никто не отменял традиции, культивирующей размеренность, точность и единство, достигаемые при соединении танцевального па, жеста с мелодией.

Но мало было надежды на то, что Бетховен или другой, равный ему по дарованию, или даже менее творчески самобытный композитор, согласился бы на «потактовый» контроль и фактическое соавторство, базирующееся на первенстве драматургических, пластических, ритмических и формообразующих идей хореографа. И это одна из важнейших причин единичности успешных опытов сотрудничества. Вспомним еще раз слова Анджолини о невозможности ожидать от композитора понимания специфики балетной традиции, бессмысленности «требовать от него знаний, чуждых его профессии» [Цит. по: 174, с. 223], а также и о нежелании впасть в «кабальную зависимость» от музыканта, не ведающего драматургических и пластических законов балета-пантомимы. Неудивительно поэтому, что для реализации концепции «большого» «Прометея» 1813 года Вигано обратился к симфоническим полотнам Гайдна, Моцарта и того же Бетховена, – подкрепляя линию виртуозного танца с помощью музыки Вайля и своей собственной.

Современные исследователи, открывая грани творческого наследия Вигано, характеризуют новаторские достижения миланского мастера как намного опередившие свою эпоху: «За столетие до театральной реформы, проведенной Сергеем Павловичем Дягилевым и его сподвижниками, Вигано пришел к тем же

идеям, хотя и на другой основе» [532, р. 3]. «Вигано был настоящим новатором, который, как и Джордж Баланчин, создал уникальный и неповторимый хореографический жанр» [532, р. 7–8].

Идеи, получившие воплощение в синтетических произведениях Вигано, обрели более глубокое осмысление в искусствоведении последних десятилетий, в русле интереса, проявляемого современной наукой к проблеме феномена «текста в тексте», интерпретируемого с позиций искусствоведения, лингвистики и философии. И в этой связи, настает время, когда становится необходимым пересмотреть сложившуюся в отечественном балетоведении и музыкознании систему взглядов на традицию сборных партитур, как представляющую лишь исторический интерес. Не обладая в полной мере свойствами подлинных музыкальных произведений, составные партитуры представляли собой важный компонент синтетического содержания балета, и конечно, могут быть изучены в полной мере и оценены именно в этом контексте. И вопрос о музыкальной «неполноценности» или спорной художественной значимости большого массива подобного рода прикладной музыки для театральных спектаклей никак не отменяет возрастающую сегодня актуальность изучения ее лучших образцов, — открывающего нам путь в творческую музыкальную лабораторию балетного искусства.

Изучение музыкальных достижений, заключенных в сборных партитурах хореодрамы, помогает оценить значение этого художественного ресурса, во многом обусловившего качественные изменения, произошедшие в композиторском балетном творчестве 1830–1850-х годов. Этап сборных композиций явился важной вехой на пути, охарактеризованном А. Груцыновой как период, в процессе которого «балетная партитура из *составленного*, как бы *сбранного* из популярных арий и песен (зачастую самим хореографом) постепенно превращается в самостоятельное музыкальное произведение, которое ставится композитором в один ряд с сочинениями других жанров» [107, с. 93]. В результате композиторского и редакторского прочтения оперных и симфонических источников, составляющих партитуры балетов, музыка, будучи

сплавленной воедино с хореографической драмой, обрела новое содержание и новую связь со сценическим целым.

Новые художественные свойства музыкальности хореографии, воплощенные в авторских и сборных партитурах выдающихся мастеров, демонстрируют многие свойства музыки «взаимодействующей»¹⁴². Музыкальное развитие в них осуществлялось на основе непрерывного движения, подчинившего многообразие интонационных и драматургических средств оперного и симфонического жанров драматическим замыслам хореографа.

Новаторские методы Вигано и его коллег были со вниманием восприняты в театральной среде и получили интерпретацию в композиторском творчестве. Образцы партитур мэтров хореодрамы явились носителями многих свойств, типичных для музыки сценических произведений последующих десятилетий; изучение их помогает пристальнее рассмотреть феномен трансформации музыки «сопровождающей» и «поддерживающей», – в музыку балетов Шнейцхоффера, Адана и Делиба, завоевывающей «все новые вершины музыкальной выразительности, а главное, новые имманентно музыкальные принципы развития» [127, с. 167].

2.4. ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ НОТАЦИЯ И МУЗЫКА

Вернемся к основаниям музыкальной традиции танца и рассмотрим проявления музыкальности хореографии в сфере танцевальной нотации.

С развитием культуры балета развивались и формы записи танцевального материала. Как было показано в первой главе, одна из основных тенденций хореографической культуры ренессансной эпохи находила проявление в стремлении уподобить танец музыке, – а музыке придать структурные и

¹⁴² По типологии Е. Дуловой, определившей динамику взаимодействия музыки и хореографии, их движения навстречу друг другу: «взаимодействующая музыка, т.е. отражающая достаточно устойчивую музыкально-хореографическую традицию, при которой возникает *равновесие* между хореографической композицией и музыкой» [127, с. 65].

ритмические свойства танца. В соответствии с этой установкой, хореографы в поисках способов записи шагов танца стремились найти форму, которая могла бы показать узор танцевальных па в совмещении с рисунком мелодии.

Подобные попытки были осуществлены уже в конце XV столетия. Два трактата, датируемые примерно концом XV века: так называемый «Брюссельский манускрипт»¹⁴³ и книга Мишеля Тулуза «Наставление в искусстве совершенного танца» [579], использовали схожий прием сокращенной записи шагов. В записях, представленных к каждому танцу, параллельно нотам мелодии располагались буквенные обозначения шагов (каждая буква обозначала движения) (Пример 22).



Пример 22. Фрагмент записи бассданса из трактата Мишеля Тулуза «Наставление в искусстве совершенного танца».

Такое взаимосвязанное, «симбиотическое» изображение текста, безусловно, упрощало распознавание ритмической стороны и структур – причем как танца, так и музыки.

Итальянские мастера второй половины XVI столетия в своих танцевальных трактатах применяли текстовые описания танцев¹⁴⁴.

¹⁴³ Его также называли «манускриптом Маргариты Австрийской», поскольку он находился в библиотеке правительницы Нидерландов Маргариты Австрийской.

¹⁴⁴ Карозо в «Танцовщике» представил графическую схему передвижения танцоров.




Туано Арбо, подобно итальянским танцмейстерам, записывал названия шагов словесно, – однако при этом он использовал особый способ соединения музыки и движений: описания были напечатаны в тексте «Оркезографии» так, что череда перечисляемых названий шагов графически совпадала с соответствующими им музыкальными долями, представленными в нотном тексте (Пример 23). Подобный способ записи облегчал процесс воспроизведения танца вместе с музыкой.

ORCHESOGRAPHIE
Arbeau.

Je veulx bien satisfaire à vostre desir, puisque n'avez intention aultre, sinon de l'apprendre, pour n'en estre ignorant. Ce branle a esté dancé par mesure binaire mediocre, en la forme que voiez en la tabulature cy deffoubz.

Tabulature du branle des Hermites.

Air du present branle. Mouvements pour iceluy.

	<p>pied largy gaulche. pied droit approché. pied largy gaulche. pieds ioincts.</p>	<p>Ces quatre pas fõt vn double a gaulche.</p>
	<p>pied largy droit. pied gaulche approché. pied largy droit. pieds ioincts.</p>	<p>Ces quatre pas fõt vn double a droict.</p>
	<p>Pied en l'air droit. Pied en l'air gaulche. Pied en l'air droit. Pieds ioincts.</p>	<p><i>Pendant ces quatre pas, les danceurs font un demy tour a la main gaulche, & se- rettement le visage en dehors la dance.</i></p>

Le reste de l'air & des contenances, est cy après.

Пример 23. Туано Арбо. Оркезография. Бранль отшельников.

Однако прием, применяемый Арбо, не был универсальным и не подходил для более сложных по языку танцев эпохи Людовика XIV. Поэтому в танцмейстерской практике Пьера Бошана и других мэтров Королевской Академии танца постепенно оформлялась система танцевальной нотации, позволяющая с помощью графических условных обозначений изображать как сами движения, так и рисунок танцевальных фигур. Ученик Бошана Рауль-Оже Фёйе усовершенствовал эту систему записи и опубликовал в 1700 году трактат «Хореография, или искусство записи танца», в котором использовал принципы,

разработанные его учителем¹⁴⁵ (без упоминания имени Бошана). Переводы работы Фёйе на английский и немецкий языки¹⁴⁶ способствовали широкому распространению нотации Бошана-Фёйе.

В записях Фёйе хореография фиксировалась на одном листе с музыкальным текстом, но не была совмещена с ним графически. Традиционный прием размеренного произнесения движений, ритмически синхронного музыкальным долям, используемый в танцевальной практике эпохи французского *Grand Siècle*, достаточно полно обеспечивал точность, слаженность и музыкальность исполнения. Но с развитием танца некоторые неточности при соотношении ритма танца и музыки, все же, возникали. Они были обусловлены динамикой исполнения усложненных связок варьируемых движений (каденций). Ритмически такие комбинации шагов можно было исполнять по-разному, – это зависело, в том числе, от музыкального размера и темпа музыки. Затруднения возникали при попытке уточнить каждый момент движения в соотношении («раскладе») с разными метрическими вариантами музыкального аккомпанемента (2-х, 3-х и четырехдольным). Для преодоления указанной проблемы изданию очередного сборника танцев («*Recueil de dances*», 1704) Фёйе предпослал специальный комментарий, озаглавленный «Правила каденций» («*Traité de la cadance*»), где освещался вопрос о метроритмическом соотношении движений танца и музыки (Рис. 5).

На протяжении XVIII века система нотации Бошана-Фёйе многократно совершенствовалась. Так, танцмейстер Пьер Рамо добавил в нотацию обозначения движений рук, и указания музыкального размера [542]. Келлон Томлинсон [578] в своих описаниях сочетал нотацию Фёйе, рисунки, изображающие исполнителей в соответствующих позах, и строки нотного текста.

¹⁴⁵ Полное название трактата Фёйе – «Хореография, или Искусство записывать танец посредством букв, фигур и убедительных знаков, посредством которой можно легко самостоятельно выучить все виды танцев» [431].

¹⁴⁶Трактат «*Chorégraphie*» (1700) был переведен на английский Дж. Уивером («*Orchesography. Or the Art of Dancing*», 1706), а также П. Сирисом как «*The Art of Dancing*». На немецкий язык трактат Фёйе перевел танцмейстер Готфрид Тауберт (1670–1746), включив его в свой трактат «*Rechtschaffener Tantzmeister*» («Истинный танцмейстер») (Лейпциг, 1717) [349, с. 267].

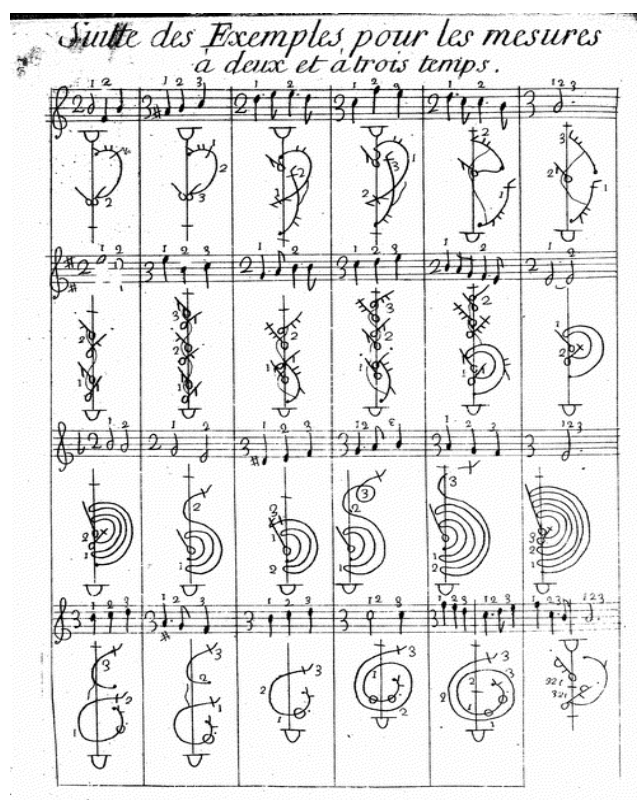


Рис 5. Схема Рауля-Оже Фёйе с примерами исполнения каденций в трехдольном и двухдольном метре.

Развитие жанра *ballet d'action*, «действенного балета» изменило ход развития балетного искусства, значительно обогатив его лексический арсенал многообразием телесных и мимических движений, никак не сводимых к цепочке шагов и каденций. И одновременно, музыкальный текст балетов-пантомим обретал все более усложненные структуры. И конечно, в новых художественных реалиях нотация Фёйе потеряла актуальность, перестав обеспечивать возможности хореографов, развивавших выразительные возможности пантомимы.

Вопрос о создании нового типа нотации танца вызывал споры при обсуждении содержания обновленного пластического искусства – в полемике, разгоравшейся в печати между Ж.-Ж. Новерром и Г. Анджолини. Новерр отрицал необходимость создания системы записи танца и считал ее ненужной и невозможной в условиях пантомимического спектакля. В отличие от Новерра, Анджолини интересовался вопросами танцевальной нотации и доказывал насущную необходимость ее создания в целях сохранения классического балетного наследия: «Идеи, передаваемые лишь по изустной традиции, всегда

теряются и постепенно перерождаются не к лучшему, а к худшему; произведения любого знаменитого художника останутся минутными поделками, пока их не зафиксируют» [174, с. 219]. Будучи компетентным музыкантом, для убедительности своих доводов Анджолини в качестве образца указывал на музыкальное нотное письмо. Итальянский хореограф предлагал выработать новый, двухуровневый тип записи, совмещенной с музыкой: один уровень знаков должен был служить для записи танцевальных па, другой – для пантомимы.

Однако поскольку новая универсальная система так и не была создана, на протяжении второй половины XVIII века хореографы продолжали использовать нотацию Бошана-Фёйе, добавляя к ней словесные описания. Примечательным примером, представляющим образцы записи пантомимического танца, является «Манускрипт Ферере» (1782) [430].

Август Джозеф Фредерик Ферере (17?–1794) – первый хореограф, оставивший наиболее раннюю (из известных на сегодняшний день) запись, запечатлевшую *ballet d'action*. В своем 50-ти страничном манускрипте Ферере использовал нотацию Фёйе в сочетании с рисунками, словесными описаниями и музыкой. В его рукописи зафиксированы хореография для солистов, небольших ансамблей и групп кордебалета, пантомимические жесты, а также и специальные акценты, – такие как, например, удары тамбурина. В тексте также имеются пометки, указывающие местоположения танцоров, их появления и уходы. Музыкальная сторона представлена нотными строчками клавирных переложений или партитур в четыре-пять партий (включающих струнные и духовые инструменты). Трактат Ферере содержит материал восьми отдельных постановок, разных по сложности и долготе: отдельные антре и целые балеты-пантомимы. Четыре из них являются законченными спектаклями, с ясно распознаваемым материалом движений, с приложением полноценных партитур.

Музыка, представленная в рукописи Ферере, различается по стилю и принадлежит разным авторам. В настоящее время установить авторство удалось лишь в отношении нескольких фрагментов. Один из них – танцевальный номер из музыки Клода Гилье к комедии «Три кузины или Деревенское празднество» был

вставлен в рукописную запись балета с таким же названием. Также, в представленной в манускрипте партитуре балета «Скульптор, влюбленный в свою модель» («*Le Peintre amoureux de son modèle*») (Пример 24) исследователи идентифицировали три номера из оперы-балета Ж. Ф. Рамо «Празднование Гебы, или Лирические дарования» [451, р. 253]. Авторство остальной музыки пока установить не удалось.

The manuscript page is titled "Il desire le portrait de sa Maîtresse en blanc et rouge avec un Sarcophage N° 8". It contains musical notation for voice and instruments (Violon, Violoncelle, Basson) at the top. Below the music is a large table of choreographic instructions and sketches. The table has four columns and three rows. The first row contains sketches of a man in various poses, labeled "En 4. temps" and "Deux fois, et 7. fois". The second row contains sketches of a woman in various poses, labeled "En 4. temps" and "En 4. temps". The third row contains sketches of a man and a woman in various poses, labeled "En 4. temps" and "En 4. temps". Below the table is more musical notation and a signature "Ben Auguste Ferrero".

Пример 24. Манускрипт Д. Ф. Ферере. Фрагмент записи балета «Скульптор, влюбленный в свою модель».

Рукопись Ферере отличает определенность в отношении музыкальных форм: в отличие от танцевальных и балетных форм XVII – начала XVIII века каждому танцевальному номеру (соло, па-де-де, танцу кордебалета) соответствовал отдельный музыкальный пример.

Тенденция к точному соотнесению движений пантомимы и жестов, которую мы наблюдали в балетах Анджолини, здесь находила выражение в скрупулезной проработке деталей, обеспечивающей точность соответствий. Так, во многих описаниях, – например, балета «Скульптор, влюбленный в свою модель», можно увидеть пошаговые «раскадровки» движений, представленные в виде маленьких рисунков, совмещаемых с прилагаемой партитурой. Тем самым достигалась точность, при которой действия танцоров были «тщательно скоординированы с музыкальным текстом» [451, р. 237].

Сходный (то есть применяющий словесные описания, нотацию Фёйе и рисунки) подход к записи танца применял в своем трактате итальянский балетмейстер Дженнарио Магри [493]. Аналогичный прием использовался и в методе танцмейстера и композитора Жана-Этьенн Дepro (1748–1820)¹⁴⁷.

В театроведческой литературе встречаются упоминания о том, что мастер хореодрамы Сальваторе Вигано работал над систематизацией приемов записи жестов и движений, и даже занимался написанием некоей работы, посвященной ритмической пантомиме в балете и приемам ее фиксации. Рукопись осталась лишь в разрозненных набросках, свидетельствующих о том, что запись движений должна была располагаться непосредственно в нотном тексте [532, р. 4].

С усложнением структуры и содержания мимических сцен, а также и развитием виртуозного танца в XIX столетии возникла необходимость в более точной передаче не только движений, но и положений танцовщика в пространстве и на сцене. Одним из первых графические изображения положений тел танцовщиков стал применять в своих трактатах Карло Блазис. Балетмейстеры А. Бурнонвиль и А. Жюстаман использовали сочетание рисунков и графических

¹⁴⁷ Рукопись трактата, названного им «Терпси-хоро-графия» («*Terpsi-choro-graphie*») и посвященного записи танца, осталась неоконченной.

символов, и тоже, так или иначе, совмещали их с нотной строкой скрипичного репетитора.

Создателем новой полноценной хореографической нотации (*Пример 25*) стал французский балетмейстер Артур Сен-Леон.



Пример 25. Фрагмент «Крестьянского» па-де-де на музыку Ф. Бургмюллера из «Жизели» А. Адана в постановке Ж. Коралли и Ж. Перро в нотации А. Сен-Леона.

Подобно Туано Арбо и Пьеру Бошану, Сен-Леон, будучи инструменталистом, композитором и аранжировщиком, обладал обширными музыкальными компетенциями. И снова, вслед за Анджелини, хореограф указал на музыкальную нотную запись, как на образец, уподобляясь которому хореограф мог найти способ фиксировать хореографию: «Чтобы записывать, должен быть метод, подобный тому, который используют для фиксации музыкальных композиций, игры на различных инструментах и пения, и дабы создать этот метод, совершенно необходимо иметь единый язык, понятный тем, кто желает преподавать или творить серьезно и с пользой» [556, р. 9].

В своей работе «Стенохореграфия, или Искусство быстро записывать танец» (*«La Sténochorégraphie, ou l'art de noter promptement la danse»*) [556], изданной в Париже в 1852 году, Артур Сен-Леон изложил основные принципы и

приемы новой танцевальной нотации, апробированной им в собственной балетмейстерской деятельности. Подкреплением и иллюстрацией описываемому методу послужила запись *Pas de six* из «Маркитантки» – балета, поставленного Сен-Леоном в 1844 году. Наряду со знаками, схематически обозначающими положение человеческой фигуры, Сен-Леон ввел указатели движений ног с соответствующими им движениями корпуса, головы и рук, а также обозначения планов сценической площадки. Хореограф изображал знаки движений на шести линейках (пять – для символов движений ног, шестая – для положений рук и корпуса) и размещал их прямо над музыкальным нотным станом.

Таким образом, впервые в истории балетного искусства запись танца была полностью соединена с музыкальным текстом. Это способствовало высокой точности синхронизации с музыкой. Метод Сен-Леона, точнее его принцип, основанный на совмещении линейной нотации с нотной записью, был взят за основу большинства систем, применяемых во второй половине XIX – XX столетиях.

Нотацию Сен-Леона усовершенствовал и развил в своей работе русский танцовщик Владимир Степанов (1866–1896). Свою систему он называл «нотнолинейной», подчеркивая тем самым прямую связь текстов музыки и танца. Знаки движений в нотации Степанова тоже располагались на нотном стане. Труд Степанова («Азбука движений человеческого тела» *«Alphabet des mouvements du corps humain»* [569]) был издан в 1892 году в Париже на французском языке. Полное описание своего метода Степанов осуществить не успел.

Несколькими годами позже рукописи русского хореографа были проштудированы Н. Г. Сергеевым, который стал преподавать нотацию Степанова в качестве учебной дисциплины в Петербургском Театральном училище. Используя метод Степанова, Сергеев записал двадцать семь балетов из репертуара Мариинского театра.

Нужно отметить, что создатель этого репертуара, Мариус Петипа, весьма скептически относился к новациям Степанова. В своем отзыве о книге «Азбука движений человеческого тела» Петипа написал, что он не является «поклонником

скелетов, с которыми в хореографическом искусстве делать нечего», что он «совершенно убежден» в том, что «заслуженные балетмейстеры не станут пользоваться методом записи» [221, с. 121–122]¹⁴⁸, изобретенным Степановым. Однако, тем не менее, именно эти записи, нотированные в системе Степанова, представляют сегодня материал для большинства современных возобновлений классического наследия.

Нотацию Степанова высоко оценил русский балетмейстер Александр Горский. В «Материалах по истории русского балета» Борисоглебский отмечает, что овладев системой записи Степанова, Горский стал не только убежденным ее последователем, но и активным популяризатором: «После неожиданной смерти автора системы он издал пособие для учащихся, овладевающих записью танцев, — “Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста императорских С.-Петербургских театров В. И. Степанова”» [259, с. 187].

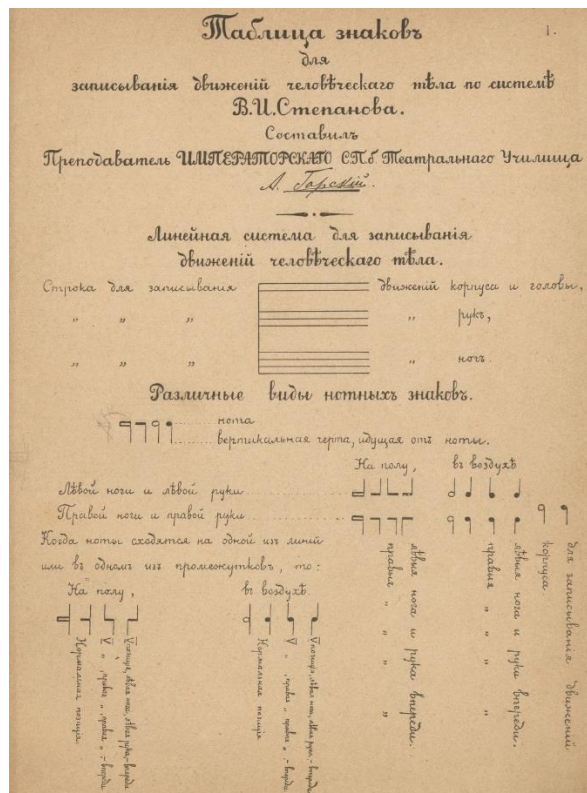


Рис. 6. Страница из издания А. Горского «Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста Императорских С.-Петербургских театров В. И. Степанова».

¹⁴⁸ Перевод А. Л. Андрес. Отзыв М. Петипа написан на французском языке 10 февраля 1892 г.

Изобретением собственной нотации параллельно занимался немецкий танцмейстер и хореограф Фридрих Альберт Цорн (1816–1895). Благодаря переписке, которую он вел с Сен-Леоном, Цорну удалось подробно ознакомиться с методами французского балетмейстера, и на их основаниях изобрести собственную систему, тоже базирующуюся на применении нотного стана, объединяющего знаки движений. Цорн разрабатывал и применял свою систему записи преимущественно в области бального танца. Свой метод он изложил в учебнике «Грамматика танцевального искусства и хореографии» (1890).

Дальнейшая история танцевальной нотации разворачивалась в XX столетии.

Ретроспективный взгляд на историю совершенствования систем записи танца в XIX столетии дает возможность явственно увидеть тесную корреляционную зависимость между музыкальностью хореографа и его интересом к развитию записи танца. Наиболее активное участие в изобретении и распространении танцевальной нотации принимали хореографы, обладавшие широчайшими музыкальными компетенциями, проявленными в исполнительской и композиторской деятельности, такими как Т. Арбо, П. Бошан, А. Сен-Леон, А. Бурнонвиль, В. Степанов, А. Горский. И наоборот, хореографы, не проявлявшие музыкальную одаренность и разносторонний музыкальный опыт (как например, Ж.-Ж. Новерр или М. Петипа), мало интересовались вопросами нотации хореографического текста и отрицали ее значение.

Здесь нужно отметить, что в некотором роде Петипа был прав: методы танцевальной нотации не имели в балетной традиции широкого применения, аналогичного принятому в музыкальном искусстве. По факту, ни одна система записи танца не получила массового распространения в европейской и отечественной балетной практике XIX – начала XX веков. Гораздо чаще использовался способ кратких словесных записей, размещаемых в нотном тексте скрипичного репетитора (или клавира).

Многие скрипичные репетиторы, сохраняемые европейскими и российскими театральными библиотеками, содержат балетмейстерские пометки с именами исполнителей, а также и указания, касающиеся сценического действия. Такую форму сохранения материала балета наиболее часто применяли балетмейстеры-«ретрансляторы», – те, кто воспроизводил «чужие» спектакли, успешные постановки своих коллег. Приведем здесь в качестве подтверждающего примера подобного использования скрипичных репетиторов строки из письма французской балерины Элиз Валье, сообщающей о своих намерениях в отношении нотного текста «Жизели» А. Адана: «Мазилье одолжил его, он скопирует скрипичный репетитор: и я попросила делать его на тонкой бумаге, как итальянцы. Он может получить весь скрипичный репетитор “Жизели” или 2-й акт на ваше усмотрение. Вот что я представляю себе, когда мне дадут скрипичный репетитор, я снова поеду и (посмотрю) “Жизель”, и я запишу сцены в соответствии с точным количеством музыкальных нот для той или иной из них» [482, р. 18]¹⁴⁹.

Однако информативность таких источников была недостаточна, и пометками в скрипичных репетиторах могли пользоваться лишь те, кто хорошо знал хореографию постановки и помнил оригинальный спектакль.

2.5. МУЗЫКА В БАЛЕТНОЙ ПЕДАГОГИКЕ XIX ВЕКА

2.5.1. Музыкальные традиции хореографической педагогики

Как было показано в первой главе, хореографическая педагогика XVI–XVII веков в своем стремлении придать музыкальность танцу проявляла себя в нескольких тенденциях. Танцмейстеры-педагоги, создав регламент музыкально-хореографического единства, старались воплотить его, прививая ученикам навыки музыкальности исполнения. Они добивались полного согласия, слияния движения с музыкой, неустанно напоминая о том, что, танцуя, «нужно соотносить

¹⁴⁹ Письмо сыну, Ахиллу Генри, датированное 12 мая 1842 года.

свои шаги и темп» с мелодией [527, р. 27], пропевать ее «в уме вместе с виолой» [7, с. 121]. Также они прикладывали все усилия к тому, чтобы иметь возможность обеспечивать музыкальный аккомпанемент собственными талантами и умениями. Для этой цели хореографы по всей Европе совершенствовались в игре на музыкальных инструментах, сочиняли и импровизировали музыку, а также активно подбирали и редактировали для своих нужд популярные, «обобществленные» произведения.

Аналогичными были действия и педагогов-хореографов XVIII столетия. Примеры, подтверждающие факт музыкальной деятельности, связанной с сочинением или отбором образцов танцевальной, театральной и т. д. музыки, можно видеть во многих методических работах. Например, коллекции танцевальных мелодий были представлены в трактатах мастеров бальной хореографии Пьера Рамо [542], Келлона Томлинсона [578], Клода-Марка Магни [492], в работах, посвященных гротескному и пантомимическому танцу Григорио Ламбранци [477] и Дженнарио Магри [493].

Музыкальность пронизывала все сферы европейской балетной педагогики и в XIX веке. Так, например, французский балетмейстер и педагог Альбер (1789–1865)¹⁵⁰ в своем труде по искусству танца не только посвятил отдельную главу вопросу «о согласном с музыкой исполнении движений», но даже уделил особое внимание проблеме обустройства бального оркестра: «Самый скромный оркестр должен состоять из квартета и хорошего флажолета. Все партии написаны для первых и вторых скрипок, альтов и баса; мы не можем отнять один из этих инструментов без того, чтобы не образовалась неприятная пустота» [415, р. 56].

Записные книжки М. Сен-Леона. Мишель Сен-Леон (1777–1853), отец и первый учитель выдающегося балетмейстера Артура Сен-Леона, закончив карьеру в Парижской опере¹⁵¹, занимался преподаванием, и в период с 1829 по 1836 год вел тетради¹⁵², в которых записывал упражнения, а также фиксировал

¹⁵⁰ Наставник А. Сен-Леона. Настоящее имя Альбера – Франсуа-Фердинан Декомб.

¹⁵¹ В годы работы в Парижской опере М. Сен-Леон некоторое время был ассистентом Пьера Гарделя, и делал записи хореографии его балетов [419].

¹⁵² Тетради М. Сен-Леона хранятся в архиве Национальной библиотеке Франции.

материал балетных вариаций и бальных танцев. Для всех танцевальных записей (за редким исключением) Мишель Сен-Леон подбирал нотные примеры: фрагменты мелодий, состоящие из нескольких тактов, или целые музыкальные произведения. Как отмечают, характеризуя записи Сен-Леона И. Фесте и П.-Ф. Долле: «Здесь есть очень простые короткие мелодии, а также длинные виртуозные пьесы. Некоторые, со сложной структурой, состоящие из нескольких частей, включающие изменения темпа, характера и метра можно определить, как фрагменты балетов. Другие являются упражнениями на определенное па» [419, p. 13].

Будучи хорошо образованным музыкантом, Мишель Сен-Леон подбирал и использовал для аккомпанемента разнообразную музыку: «Только для нескольких мелодий указаны их источники, но многие из них могут быть идентифицированы и показывают, что Сен-Леон черпает столько же из репертуара своего века (Спонтини, Обер, Крейцер), сколько из недавнего прошлого (Гретри, Мегюль, Гайдн, Моцарт и даже Рамо), не забывая вечные испанскую фолию и “Боже, храни королеву”» [419, p. 13].

По содержанию записных книжек можно установить не только то, какую музыку подбирал хореограф, но и то, как он, «присваивая» ее, редактировал и варьировал – в соответствии с собственными музыкальными потребностями: «Музыкальные источники, изложенные здесь, не всегда воспроизводятся в полном соответствии с оригиналом. Сен-Леон без колебаний переносит и наделяет их некоторыми интонационными и ритмическими вариантами» [419, p. 13]

Нужно отметить, что обнаружение подобных записей – большая удача исследователей, в силу того что в XIX веке опубликованных материалов, освещающих формы музыкального аккомпанемента балетному экзерсису, практически не существовало. Невзирая на огромное, исчисляемое десятками и даже сотнями тиражей¹⁵³ количество музыкальных изданий прикладной музыки

¹⁵³В каталоге *Vintage Dance Manuals*, представляющем танцевальные публикации, перечислено более 2000 изданий XIX в. [618].

для танца, осуществленных на протяжении XIX века, аккомпанемент для учебной его формы (то есть балетных экзерсисов) не находил в них фактически никакого отражения. Издания образцов музыки для балетного урока появились лишь в последнее десятилетие XIX века.

Серьезное внимание музыке уделял Карло Блазис (1797–1878) – балетмейстер и один из самых выдающихся балетных педагогов XIX века, теоретик танцевального искусства, оставивший большое количество трудов, посвященных методике и теории танца. Блазис получил широкое гуманитарное образование, включающее в себя серьезную практическую и теоретическую музыкальную составляющую. Его отец, Франческо Блазис был незаурядным композитором, автором нескольких опер, пяти балетов, ряда кантат, месс и других духовных сочинений, а также инструментальных и вокальных произведений¹⁵⁴. Практические умения и музыкально-теоретические познания Блазис получал под руководством отца. Хореограф вспоминал впоследствии, что «...мелодию и гармонию изучал с таким математическим и научным взглядом на искусство, что его можно назвать философией музыки» [381, р. 88]. Благодаря полученному образованию Блазис «мог в равной степени стать художником, композитором музыки или хореографом, танцором» [381, р. 87], – он играл на скрипке и фортепиано, импровизировал¹⁵⁵, сочинял и подбирал музыку для своих балетов.

В поисках материала для своих постановок Блазис-балетмейстер часто обращался к музыке опер, при этом рецензенты отмечали музыкальность его балетов: «В его танце прекрасная музыка была весьма успешно интерпретирована и отражена с помощью ритма, тона, экспрессии, разнообразия шагов, красотой движений и жестов» [381, р. 114].

¹⁵⁴ Список произведений отца К. Блазис приводит в своих «Воспоминаниях о Франческо Блазисе», изданных на английском языке [381, р. 170-171].

¹⁵⁵ Блазис вспоминал, как он повторил опыт своего отца, использовавшего импровизацию на фортепиано в качестве своеобразной терапии, помогающей облегчить страдания больного. Франческо Блазис, «сев за фортепиано, начал прелюдировать в каждой тональности, затем менял мелодию и варьировал ритм, опираясь на тот эффект, который он производит на больного» [381, р. 168]. И сам Карло Блазис «использовал такое же лекарство с этим же результатом» [381, р. 168].

В своих теоретических изысканиях Карло Блазис тоже неоднократно затрагивал вопросы музыки. Им написаны эссе «Наблюдения за пением в выражении драматической музыки» («*Observations sur le Chante sur l'expression de la Musique Dramatique*», 1828), работа «Итальянская драматическая музыка во Франции» («*Della Musica Drammatica Italiana in Francia*», 1841), а также биография композитора Дж. Б. Перголези (1843).

Имея столь глубокие и разнообразные интересы, относящиеся к музыкальной области педагогики, Блазис оставил очень мало сведений о музыкальном аккомпанементе в сфере хореографии. Свои работы «Код Терпсихоры или Искусство танца» и «Полное руководство по танцам», освещающие профессиональные вопросы теории и практики балета, Блазис снабдил лишь скромным музыкальным приложением, представляющим небольшую коллекцию кадрилией (в изложении для клавира) [382]. Это косвенно сообщает нам о том, что подобно многим своим коллегам, играющим на скрипке, импровизирующим и подбирающим себе репертуар по собственному вкусу, Блазис причислял аккомпанемент балетному уроку (в отличие от аккомпанеента бальным танцам, исполняемого музыкантом-тапером, нуждающимся в изданиях с подобранным репертуаром) к «внутренней» сфере профессиональной педагогики.

Как и двести и сто лет назад, движения танцоров были послушны смычку учителя-скрипача, варьирующего в своих импровизациях знакомые мелодии. «Семи лет я начал обучаться танцевальному искусству в классе отца моего, переломившего о мои руки не один смычок для ознакомления меня с тайнами хореографии» [247, с. 10], – писал в мемуарах Мариус Петипа. Август Бурнонвиль, ученик Гаэтано Вестриса, рассказывал о том, как шестидесятилетний маэстро вел урок, «держа в руках скрипку» [148, с. 53]. Люсиль Гран вспоминала, как в детстве, вместе с другими детьми, училась танцевать «под музыку, исполняемую на скрипке учителем танцев» [Цит. по 331, с. 128]. «Он [Христиан Иогансон] приходил в класс со скрипкою у плеча» [77, с. 137], – писал А. Вольнский.



Рис. 7. Христиан Иогансон. Рисунок братьев Легат.

Скрипичный аккомпанемент применялся в учебной сфере на протяжении почти всего XIX столетия. Все выдающиеся мэтры танца – и Огюст Вестрис, и Филиппо Тальони, и ученик Вестриса Август Бурнонвиль, запечатлевший уроки своего наставника, и Энрико Чекетти, учитель поколения русских танцовщиков – братьев Легат, Михаила Фокина, Вацлава Нижинского, Анны Павловой и Ольги Преображенской, – аккомпанировали себе, играя на скрипке.

В театральной репетиционной балетной работе значение скрипки тоже было первостепенным. Но здесь достаточно широко привлекались профессиональные музыканты, которые аккомпанировали балетным репетициям, исполняя музыку по скрипичным репетиторам, – так, как это запечатлел на своих полотнах Э. Дега.

Лишь в последние десятилетия девятнадцатого века фортепиано стало постепенно заменять скрипку в балетных залах (в Вене и городах Германии – раньше, в Италии, Франции и России значительно позже), применяться не только на сводных репетициях и «прогонах» балетных спектаклей, но и в повседневной работе.

2.5.2. Рождение традиции фортепианного аккомпанемента экзерсисам¹⁵⁶

Сегодня трудно установить точно, где и когда был впервые применен фортепианный аккомпанемент для сопровождения балетных экзерсисов в профессиональной школе. Опираясь на воспоминания воспитанников императорских Театральных училищ, мы можем предположить, что в России процесс привлечения пианистов к работе в балетном классе шел постепенно. И вероятнее всего это происходило на самом рубеже XIX–XX веков: «Через год [1888 году, в Петербургском Театральном училище] я был переведен в класс Н. И. Волкова; с этого года к каждому классу был прикреплен специальный аккомпаниатор-скрипач, а вскоре и эти “скрипачи” были заменены пианистами» [254, с. 46]. «Из нововведений Горского как педагога [в 1900-х годах, в Большом театре] надо отметить, что раньше танцевали под скрипку, он же ввел рояль, был приглашен специальный пианист» [234, с. 199].

Причин столь длительного сохранения педагогической традиции скрипичного аккомпанемента, препятствующей переменам, было несколько. Первая причина – хореографы сами могли выполнять работу аккомпаниаторов: «Администрация театральных училищ Петербурга и Москвы выделяла средства на содержание аккомпаниаторов в каждом классе. Но педагоги танца, имея право присовокупить эти средства к своему основному заработку, охотно отказывались от услуг музыкантов» [191, с. 101].

Вторая причина заключалась в сложностях, связанных с обучением и подготовкой музыканта к выполнению работы подобного рода. В сфере бального танца к оплаченным услугам пианистов-аккомпаниаторов танцмейстеры прибегали вполне охотно. В силу того, что никаких специальных знаний и умений для воспроизведения по нотам контрдансов, полек и других танцевальных пьес музыканту не требовалось, привлечение аккомпаниатора, играющего подобный

¹⁵⁶ В тексте данного подраздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах [32]; Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

репертуар, было довольно обычным делом. В распоряжение аккомпаниаторов ежегодно поступали десятки изданий прикладной танцевальной музыки.

Однако балетный урок – как сугубо внутренняя сфера хореографической практики, сокрытая от посторонних глаз, был практически недоступен вниманию музыкантов. Сложности, связанные с отсутствием ясно очерченного репертуара, профессиональной методической литературы, раскрывающей труднопознаваемую балетную специфику, создавали непреодолимые преграды на пути к деятельности музыканта в этой области.

Критерии профессиональной работы в учебной сфере хореографии первоначально были выработаны усилиями мэтров танца. И они мало изменились за прошедшие века: все также требовалось умение импровизировать, варьируя ритмические фигуры движений, и умело применять образцы известной и популярной в балетной среде, музыки. Однако та способность к импровизационной комбинаторике, которой, пусть и в скромных, и даже элементарных пределах обладал музицирующий на скрипке педагог-танцмейстер, по разным причинам была малодоступна профессиональному пианисту-аккомпаниатору.

Работы методистов хореографической педагогики (К. Блазиса [382], А. Бурнонвиля [392], Э. Чекетти [375], П. Силкина [288] и др.) сообщают о том, что балетный экзерсис во второй половине XIX – начала XX веков, претворяя на практике модус варьирования, находил воплощение в многообразии ежедневного комбинируемого множества танцевальных па, составляющих учебные задания. Вхождение в культуру балета традиционно осуществлялось как постепенное усвоение танцевальной комбинаторики, отражающей пластический взгляд на проблему синтеза техники и выразительности.

Поэтому, одним из самых естественных способов отражения такой хореографической вариантности выступала вариантность музыкальная, способная представить в иной модальности родственный тип импровизационной комбинаторики. Но, если двумя столетиями раньше, в эпоху барокко, музыкальное искусство, разделяя интерес хореографии к плодотворным

возможностям импровизации, развивала родственные методы в композиции, исполнительстве и педагогике, то на рубеже XIX–XX столетий традиция импровизационной практики стала истощаться и истаивать. И музыкальное искусство, и музыкальная педагогика, отказавшись к этому времени от практики генерал-баса, потерявшей актуальность в эпоху романтизма, – не могли предложить на запрос хореографии удовлетворительного решения. Музыканты-инструменталисты в массе (за исключением органистов, обеспечивающих церковную службу) играли по нотам. Однако содержимое сборников прикладной музыки, представляющих кадрили, контрдансы, галопы, вальсы и другие жанры бальной музыки – не соответствовало в полной мере содержанию «фонда текстов» балетной музыкальной культуры. Последний черпал ресурсы в искусстве театральном, в музыке опер, балетов и симфоний.

Столь же незначительны и приблизительны были представления музыкантов о традиционных формах музыкально-хореографического уподобления и взаимодействия, развиваемых хореографами на протяжении XVIII–XIX веков в процессе их преобразующей работы с текстами музыки. Поэтому вопрос о подготовке музыканта к творческой работе в сфере профессионального балета оставался открытым – до появления нотных публикаций, адекватно отображающих накопления музыкальной практики балета.

2.5.3. «Грамматика танцевального искусства и хореографии» Ф. А. Цорна¹⁵⁷

Одной из ранних известных нам нотных публикаций, предназначенных в помощь именно музыканту, играющему экзерсисы для урока танца, следует назвать работу Фридриха Альберта Цорна. Его труд «Грамматика танцевального искусства и хореографии», в котором танцмейстер излагал педагогические принципы и методы танцевальной нотации, впервые был издан в Германии в

¹⁵⁷ В тексте данного подраздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах [32]; Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

1887 году, и первоначально содержал музыкальные иллюстрации, предназначенные для исполнения на скрипке. Однако новое издание своего труда Цорн дополнил нотным приложением, в котором скрипичные примеры были представлены уже в фортепианной транскрипции [590].

Это музыкальное приложение представляло собой довольно обширный сборник, состоящий из коротких музыкальных фрагментов, предназначенных для аккомпанементов заданиям, изложенным в «Грамматике». Как явствует из указаний, автор трактата сам сочинил (или симпровизировал) некоторые из музыкальных иллюстраций, представленных в сборнике. Авторские примеры импровизационного характера – в соответствии с балетной традицией заимствования и «обобществления» – были дополнены множеством фрагментов популярных театральных и танцевальных мелодий.

Собственные примеры Цорна дают возможность составить представление о принципах и методах, которыми руководствовался танцмейстер. Прикладная их направленность указывает на родственный жанр инструментальных (скрипичных, фортепианных) упражнений. Сугубо практическое назначение (а примеры Цорна предназначены исключительно для иллюстрации базовых упражнений экзерсиса, а не для аккомпанементов танцам и танцевальным па) проявляется в элементарности их содержания и выраженной прикладной «моторной» изобразительности. Подобно самим танцевальным упражнениям, для которых они предназначены, музыкальные примеры ставят лишь простейшие выразительные задачи. При этом они обладают некоей кинетической характеристикой, которая достигается за счет самых наглядных и очевидных приемов музыкально-хореографического уподобления (артикуляционно-ритмического, динамического, структурного). А в упражнении на исполнение коротких приседаний («*plié staccato*») (Пример 26) можно заметить и совпадение траектории движения (вниз-вверх).

Цорн. Exercices préparatoires. Pliés.



Пример 26. Цорн А. *Plié staccato*. Импровизационные примеры из *Азбуки* [590].

Простота и элементарная характеристичность музыкальных примеров Цорна наводит на мысль о том, что, многие балетные педагоги встарь схожим образом представляли и озвучивали балетные упражнения, воспроизводя с помощью скрипичного смычка и четырех струн простейшие, уподобленные движениям, ритмо-интонации.

Однообразие и весьма невысокая художественная ценность этих элементарных построений несколько компенсировалась многообразием представленных в сборнике фрагментов театральной и балетной музыки. Как водится, не все примеры здесь были снабжены указанием имени автора. Узнаваемые отрывки из опер К. М. Вебера, В. Беллини, Дж. Мейербера, Д.-Ф. Обера, сочетались с фрагментами из произведений менее известных композиторов: Корци¹⁵⁸, Поццези¹⁵⁹, Анри Герца¹⁶⁰, Филиппа Фарбаха¹⁶¹.

Отметим еще раз, что сборник Цорна, при всей своей содержательности и добросовестности, не мог разрешить проблему музыкальной иллюстрации экзерсиса, как таковую, поскольку аккомпанемент, применяющий исключительно подобранную заранее музыку, весьма основательно затруднял возможность свободного, спонтанного, импровизационного ведения танцевального урока. Но как мы знаем, процесс восстановления творческого ресурса музыкальной

¹⁵⁸ Вероятно, Джованни Корци (1822–1890).

¹⁵⁹ Возможно, Джузеппе Поццези, автор мелодрамы «Сир Пандольфо» (1855).

¹⁶⁰ Анри Герц (1803-1888) – концертирующий пианист, композитор, владелец фирмы по производству фортепиано.

¹⁶¹ Филипп Фарбах – отец (1815–1885) и Филипп Фарбах – сын (1843–1894) – авторы танцевальной музыки, руководители оркестра, подобного оркестру Иоганна Штрауса.

импровизации начался позднее – с развитием новых художественных систем в двадцатом столетии.

Выводы

Изучение различных сторон исполнительской, композиторской и редакторской работы мастеров балетного искусства второй половины XVIII – начала XIX вв. позволяет сделать следующие выводы.

1. Более столетия музыкальная культура европейского балета была обособлена от других областей музыкального искусства. Опыты сотрудничества балетмейстеров с музыкантами были нечастыми, и их совместная работа редко приводила к плодотворным результатам. Однако развитие музыкальности хореографии на этом не останавливалось, и новые приемы и формы взаимодействия продолжали развиваться в творчестве мастеров танца, в работе над развитием средств музыкальной драматургии создаваемого ими нового жанра сценического произведения – балета-пантомимы.

В творчестве балетмейстеров рубежа XVIII–XIX веков получали развитие приемы и формы уподобления, основанные на тесном сближении музыкальной интонации и жеста – в русле модуса изоморфизма. Формы синтеза, впервые примененные во французском балетном театре Ж.-Б. Люлли, получили дальнейшее развитие и интерпретацию в творчестве Гаспаро Анджолини – в спектаклях, создаваемых им на собственную музыку. Однако недостаточная художественная убедительность подобных музыкальных опытов не способствовали их широкому распространению в балетмейстерской практике, и ведущей тенденцией музыкального творчества хореографов (в соответствии с тенденциями модуса заимствования и составления) стала преобразующая работа с текстами уже созданной композиторской музыки.

2. В процессе создания сборных партитур осуществлялся поиск новых средств музыкальной выразительности, и многие оригинальные средства и приемы, используемые в лучших образцах музыкальных композиций балетов,

были придуманы и осуществлены хореографами. В музыкальной работе по подбору и редактированию музыки для спектаклей мастера танца реализовывали новые композиционные идеи и принципы формообразования, обусловленные спецификой развивающихся жанров балета-пантомимы и хореодрамы. Сборные партитуры балетов, в соответствии с логикой развития драматургических замыслов балетмейстера, постепенно обретали структуру, представляющую чередование пантомимических сцен, танцевальных разделов и сквозного движения. Широкое применение музыки опер способствовало освоению средств оперной драматургии, а также и их интерпретации в пластической форме. Осмысление яркой театральной образности и изобразительности музыки опер, речевых интонаций, характеризующих персонажей, обусловили рождение новых форм сближения художественных средств музыки и пластики. Обращение к музыке симфонических жанров, использование ее в сборных партитурах П. Гарделя, Г. Джойя, С. Вигано и др. способствовало обогащению стилевой и тембровой музыкальной палитры балетных партитур, а также формированию более глубоких и многосторонних связей, формирующих сложный и насыщенный глубоким символическим смыслом полимодальный язык хореографических произведений.

Подтверждением эффективности и жизнеспособности методов работы над сборными музыкальными композициями стали высочайшие художественные результаты, достигнутые в творческой деятельности Сальваторе Вигано. Балеты миланского периода творчества этого выдающегося балетмейстера-музыканта стали примером нового синтеза средств музыки, драмы и пластического искусства. Найденные Вигано оригинальные драматургические приемы, использующие выразительные свойства тематизма, стиля, в сочетании с новыми принципами формообразования, способствовали обретению нового художественного стиля. Музыкальные открытия Вигано, осуществленные на основе применения драматургических средств, принадлежащих разным видам искусства, оказали существенное воздействие на развитие театрального искусства в последующие десятилетия.

3. С развитием музыкальности хореографии происходило совершенствование танцевальных нотационных систем. Рассмотрение истории развития и формирования систем танцевальной нотации в европейском балетном искусстве свидетельствует о том, что созданием и распространением новых приемов хореографической записи занимались хореографы, обладавшие широчайшими музыкальными компетенциями, проявленными в исполнительской и композиторской деятельности: Туано Арбо, Рауль-Оже Фёйе, Пьер Бошан, Артур Сен-Леон, Август Бурнонвиль, Владимир Степанов, Александр Горский и др. В свою очередь, хореографы, не проявлявшие музыкальную одаренность и разносторонний музыкальный опыт (как например, Ж.-Ж. Новерр или М. Петипа), мало интересовались вопросами танцевальной нотации и отрицали ее значение.

Историческая эволюция систем записи свидетельствует о том, что ее развитие осуществлялось в едином направлении – в поисках достижения максимальной степени сопряженности с текстом музыки. Рассмотрение показало, что все применяемые на протяжении XVIII–XIX веков системы записи были музыкально ориентированы и использовали наглядные формы отображения близости средств музыки и танца, взаимодействия элементов нотного текста и лексических элементов танца.

Музыкальность балетной педагогики развивалась в том же направлении генеральной линии хореографического искусства и отражала как в зеркале основные тенденции музыкального развития – в русле трех модусов музыкальности балета. Выявлено, что особое значение в педагогике обретал модус варьирования, способствующий сохранению и развитию традиции импровизационного варьирования в музыкальном аккомпанементе. Это было обусловлено тем, что аккомпанемент учебной сфере танца продолжал оставаться в зоне абсолютного контроля мастеров танца.

4. Балетмейстерское творчество, развивающее на протяжении рассматриваемого периода свою художественную систему, основанную на осмыслении близости музыки и жеста, танцевальной пантомимы, можно рассматривать как своеобразную творческую лабораторию, в которой

изобретались новые формы и жанры музыки, приемы музыкальной драматургии. В результате композиторской и редакторской интерпретации оперных и симфонических источников, составляющих музыкальные композиции Вигано и его современников-коллег, музыка балетов обрела признаки «музыки взаимодействующей», сплавленной воедино с хореографической драмой.

Изучение обновленных средств музыкальной драматургии, примененных в сборных партитурах хореодрамы, помогает осмыслить их роль и значение в процессе тех изменений, что произошли в композиторском балетном творчестве середины XIX столетия, а также оценить степень влияния художественных идей, заключенных в творческих достижениях хореографов на развитие музыкального театра и композиторского творчества. Следует также отметить возрастающую сегодня актуальность изучения сборных партитур XIX века с точки зрения их интертекстуального содержания. Особые формы бытования «текста в тексте», получившие воплощение в синтетических произведениях хореодрамы, представляют актуальный интерес в контексте изучения проблемы интертекста.

ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО ХОРЕОГРАФА И КОМПОЗИТОРА В XIX ВЕКЕ

3.1. РАЗВИТИЕ БАЛЕТНОЙ ДРАМАТУРГИИ В РУСЛЕ ИДЕЙ Ж.-Ж. НОВЕРРА И К. В. ГЛЮКА¹⁶²

Традиция творческого взаимодействия балетмейстера и композитора, определившая роль и значение музыки в балете Нового времени, была сформирована в эпоху *«ballet d'action»*. При создании балета хореограф выступал в роли его подлинного творца, распоряжаясь всеми компонентами спектакля, включая музыкальный.

В своих «Письмах о танце» Жан-Жорж Новерр ясно очертил важнейшие принципы и методы творческого процесса сотрудничества с композитором: «Показав музыканту разные подробности уже написанной мной картины, я просил у него музыки, которая отвечала бы каждой ситуации. Вместо того чтобы пристраивать танцы к уже имеющимся мелодиям, подобно тому, как подтекстовывают стихи к уже известным мотивам, я сочинял, если так можно выразиться, диалоги моего балета и только потом заказывал музыку, создаваемую применительно для каждой фразы и каждой мысли» [239, с. 90].

Замыслив новую постановку, балетмейстер обращался к композитору в намерении получить от него яркую и образную музыку, отвечающую задуманным пластическим характерам и ситуациям. Музыка должна была следовать драматической канве сюжета в точном временном соответствии с ходом его развития, иллюстрировать важнейшие события, действия, явления. Композитору следовало «уметь приноровить музыкальный рисунок ко всем ситуациям, последовательно изображаемым танцовщиком» [239, с. 92]. Ритм, характер и эмоциональный настрой музыки балетмейстер был готов воплотить в движении и мимике.

¹⁶² В данном разделе использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

В подобных условиях от композитора требовалось ясное понимание специфики балета и способность к выполнению прикладных задач. Создаваемая музыка должна была иллюстрировать танцевальные и драматические идеи и ситуации, скреплять пластический рисунок пантомимы с помощью ритмоинтонационной канвы, наполняя ее экспрессией и характеристичностью, и при этом давать хореографу полноценный материал для танцевальных эпизодов – сольных и массовых.

Здесь и возникало серьезное противоречие: отводя музыке роль «ведомого», послушного замыслу хореографа, участника творческого союза, Новерр, одновременно придавал музыкальному смыслу решающее значение в гармонии «двух близких искусств»: «музыка есть и должна быть поэмой, которая определяет и устанавливает движение» [239, с. 188]. «Действенный танец есть то орудие, которое должно передать и наглядно объяснить мысли, вложенные в музыку» [239, с. 188], – отмечал балетмейстер. Исходя из столь значительной роли, отведенной музыке, создатель реформы балета предъявлял к уровню музыкальной составляющей спектакля высочайшие художественные требования. В числе образцов театральной музыки, достойной хореографического воплощения, Новерр называл гениальные творения Ж.-Ф. Рамо и К. В. Глюка – композиторов, применявших в своих театральных произведениях самые смелые, новаторские приемы музыкальной драматургии. При этом хореограф резко критиковал тех балетных и оперных композиторов, что, по его мнению, недостаточно серьезно относились к написанию музыки для балета, не прилагали «ни малейшего усилия, чтобы внести разнообразие в подобные произведения и обновить их характер», отмечая «монотонные мелодии», «усыпляющие танец и зрителя» [239, с. 190].

В то же время, театральная практика второй половины XVIII века свидетельствовала о том, что для хореографов, фокусировавших свои творческие устремления на сценической драматургии, расположенность к сотрудничеству с тем или иным композитором обуславливалась в первую очередь готовностью музыканта к совместной работе в условиях абсолютного приоритета

драматического замысла и хореографии. И уже только во вторую – качеством музыки. В результате складывалась парадоксальная ситуация: во многих случаях приоритет драматического замысла и хореографии был для балетмейстеров важнее художественной ценности музыки. «Композиторы высоко одаренные, или только владевшие ремеслом *равно* устраивали их [хореографов], если давали распоряжаться композицией, структурой, эмоциональной насыщенностью спектакля» [178, с. 20], – отмечала В. Красовская.

Воздействие балетмейстера на композиторскую работу в рассматриваемую эпоху было весьма значительным. И очевидно, что заведомо неравноправные, предустановленные волей хореографа условия не способствовали вовлечению крупных музыкантов в подобный род сотрудничества. Тем не менее, порой особые обстоятельства все же возникали. Плодотворным результатам работы обычно благоприятствовали известность и большой авторитет композитора, не допускающие сведения его роли к подчиненной, – а также и наличие сфер пересечения интересов в области театральной драматургии. Подобные условия обеспечивали совместную работу в союзах Ф. Прево и Ж.-Ф. Ребея, М. Салле и Г. Ф. Генделя, Г. Анджолини, Ж.-Ж. Новерра и К. В. Глюка, С. Вигано и Л. Бетховена.

Однако, как было показано в предыдущей главе, именно усилия мастеров балета были сосредоточены на попытках создания образцов музыкальных партитур балетов нового типа, воплощающих образ «взаимодействующей музыки», подкрепляющей развитие драмы, усиливающей сценическую экспрессию с помощью средств музыкальной драматургии. И в целом, в музыкальной традиции балетного искусства, сложившейся к рубежу XVIII–XIX веков, именно хореограф воплощал в себе символическую фигуру демиурга, чье творчество обеспечивало поступательное развитие новых типов развертывания музыкальной составляющей спектакля. Вследствие этого, хореографы стремились организовать, направить и композиторский процесс.

Многие композиторы, сотрудничавшие с Новерром, Анджолини, Хильфердингом и их последователями, стремились к освоению новых приемов

музыкальной драматургии, воспринятых от реформаторских балетов Глюка. Партитуры балетов Жана-Жозефа Родольфа, Кристиана Каннабиха, Йозефа Старцера принимали новые структурно-композиционные очертания, обусловленные сквозным разворачиванием сценического действия. Музыка этих авторов обрела особые свойства¹⁶³, обогащающие изобразительные возможности в передаче череды событий, явлений природы, образов персонажей и их «немой» речи, жестов и движений. Хореографы побуждали композиторов к созданию изобразительных музыкальных эффектов, призванных подкрепить языком музыки впечатление от зримых образов, воплощаемых средствами пантомимы¹⁶⁴. Благодаря плодотворному сотрудничеству музыка композиторов, работавших с реформаторами-хореографами и точно следовавших их новаторским принципам, развивалась в русле новой «преобразованной драматической музыки Глюка» [521, р. 205].

Интересные художественные достижения осуществлялись и в развивающемся русском балете, где, побуждаемые хореографами к поиску и реализации новых средств и приемов музыкальной драматургии, композиторы тоже осваивали обновленные художественные возможности. Так, исследователи усматривают прямую связь между устремлениями русского хореографа Ивана Вальберха (1766–1819), ученика Дж. Канциани, опиравшегося в своем творчестве на достижения Новерра и Анджелини, и осуществлением замыслов музыкально-драматических сочинений Сергея Титова (1770–1825), привнесшего в свое искусство принципы драматического и оперного спектакля своего времени. Е. Дулова отмечает особые драматургические свойства музыки балета Титова «Новый Вертер» (1799), благодаря которым ее содержание насыщалось «совершенно нетипичным для русского балета конца XVIII века эмоциональным

¹⁶³ Например, в музыке драматических балетов Кристиана Каннабиха, созданных для французских балетмейстеров Франсуа Андре Букетона и Этьена Лашери, осуществлявших пантомимические спектакли при мангеймском дворе, применялись повторяющиеся мотивы, сопряженные с мимикой и жестами, использовались приемы тональной и оркестровой драматургии [521, р. 204].

¹⁶⁴ «Увертюра должна рисовать свист сильных ветров, рев разъяренного моря, самый страшный шторм, а затем постепенно самое сладострастное спокойствие» [Цит. по: 521, р. 193], – писал Пьер Гардель в программе балета, адресованной композитору Эрнесту Миллеру. Встречались даже конкретные указания по оркестровке: «Рог, играющий с заглушкой [*avec quelques mart`elements*], может достаточно хорошо имитировать голос старика» [Цит. по: 521, р. 193], – указание Пьера Гарделя в программе балета «Бал масок» (*«Le Bal Masqu`e»*).

напряжением»: ее отличали «обобщенный драматический тонус», обеспечивающий развитие «на основе сквозного движения» [127, с. 93].

К аналогичным выводам в отношении балета сочинения брата С. Н. Титова, Алексея Титова (1769–1827) «Бланка, или брак из отщепеня» (1803) приходит А. Максимова, отмечая особое значение замыслов Вальберха, повлиявших на музыкально-драматургическое решение. Хореограф соединял «действенную пантомиму с танцевальной сюитой (менуэт, гавот, чакона, жига), ввел большие массовые сцены, тем самым диктуя композитору жанровую стилистику музыкальных номеров и принцип сквозного развития. <...> В свою очередь, Титов способствовал усилению типизации сценических образов, прибегая к таким средствам, как лейттональность, лейтритм¹⁶⁵, и самое главное – используя принцип сквозного развития» [216, с. 157].

Однако, в целом, музыкальная деятельность композиторов, рассматриваемого периода свидетельствовала, скорее, о некоей инерции композиторской инициативы. Новизна композиционных и драматургических средств хореографии и пантомимы не всегда сопровождалась таким же активным поиском средств имманентной музыкальной выразительности и обновленной жанровой специфики. Партитуры Ж.-Ж. Родольфа, Й. Старцера, К. Каннабиха, братьев Титовых были скорее единичными, представляющими небольшой передовой отряд, противостоящий «танцевальным сюитам в стиле барокко Генделя или Рамо» [521, р. 205], наполняющим танцевально-театральный репертуар.

В силу этого многие мастера балета, осуществлявшие постановки в духе действенного балета и хореодрамы, создавали свои спектакли, используя и вполне традиционные формы, «конструируемые из индивидуальных антре, подобно французским дивертисментам или из больших дивертисментов, перемежающихся последовательностями пантомимы» [374, р. ix]. Такова в частности, была специфика работы итальянских хореографов рубежа веков, осваивавших возможности пантомимических балетов: «Итальянские постановщики могли

¹⁶⁵ Терминология А. М. Соколовой [306, с. 71].

мимировать в стандартных танцевальных формах, а это означало, что композиторам не было нужды осваивать инновации в области композиции, которые мы находим в работе композиторов североевропейского “авангарда”¹⁶⁶» [521, р. 206–207; 447, р. 191]. Вполне традиционными в этом смысле были, например, партитуры ранних балетов Сальваторе Вигано, созданных в 1790-е годы: изучение музыки его балетов этого периода показало, что она композиционно представляет структуры дивертисментного типа [521, р. 206–207]¹⁶⁷.

В целом, как справедливо указала Е. Дулова: «Балетная музыка композиторов рубежа XVIII–XIX веков демонстрировала тенденции “музыки аккомпанирующей”» [127, с. 89]. Композиционным основанием композиторской балетной партитуры продолжала оставаться форма танцевальной сюиты-дивертисмента, – «с включением “музыки мимической”, “музыки движения (шестивия)”» [127, с. 89]. Данную характеристику дополняет примечательное в своей точности высказывание А. Максимовой: «Поскольку театральные преобразования и в опере, и в балете (в том числе новая эстетика героической тематики) коснулись, прежде всего, драматургии спектакля, необходимо было время для адаптации музыкального языка к новым композиционным структурам, для соединения “узами законного брака” музыкальной и хореографической формы. Именно этот недостаток – инерционность музыкального мышления в балете – пытались восполнить балетмейстеры, призывая на помощь отрывки из сочинений, содержащих драматическую логику развития» [216, с. 84].

Основные тенденции, определявшие роль и значение музыки в балете конца XVIII века, получили дальнейшее развитие в формах отношений балетмейстера и композитора и в девятнадцатом столетии. В балетном спектакле продолжала главенствовать хореография, и – как и в предыдущие десятилетия – подчиненное положение композитора, ограничивающее его возможности в проявлении творческой инициативы при разработке композиции будущего произведения,

¹⁶⁶ Имеются в виду Ж.-Ж. Родольф и Й. Старцер.

¹⁶⁷ Не это ли была решающая причина отказа Вигано от дальнейшего сотрудничества с композиторами-современниками?

своеобразным и противоречивым образом компенсировалось вездесущим и активным влиянием балетмейстера. Он продолжал оказывать воздействие на формирование музыкального образа балетного спектакля и становление его музыкальной драматургии. И там самым проявления модуса изоморфизма обнаруживались в стремлении балетмейстера подчинить все стороны спектакля единому драматическому и хореографическому замыслу, придать музыке новые свойства хореографии.

Свод музыковедческой литературы, освещающей различные стороны совместной работы композитора и балетмейстера в XIX в., весьма обширен и многообразен. В работах Б. Асафьева, О. Астаховой, В. Богданова-Березовского А. Геста, А. Груцыновой, С. Джордан, Е. Дуловой, А. Занковой, Р. Летелье, Е. Кисеевой, Е. Красовской, Р. Косачевой, Е. Куриленко, А. Максимовой, С. Наборщиковой, П. Неттла, Г. Пешковой, Е. Пановой, Дж. Ротткамма, М. Смит, Р. Уайли, С. Шапиро и др. раскрыты многие важные аспекты проблемы музыкально-хореографического взаимодействия, освещены различные стороны музыкального содержания балетного произведения, рождающегося в процессе сотрудничества его создателей. Поэтому мы сосредоточим внимание на тех вопросах совместного творчества композитора и хореографа, что раскрывают основные тенденции прослеживаемых нами модусов музыкальности хореографии.

3.2. ВАРИАНТНОСТЬ И МОБИЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА БАЛЕТА

3.2.1. Сочинение музыки как череда изменений¹⁶⁸

Развитие свойств музыкальности хореографии ясно прослеживается при рассмотрении проблемы композиционного решения балетного произведения. Вариантно-комбинаторная природа танцевального творчества, проявлениям

¹⁶⁸ В данном разделе использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

которой уделялось внимание в предыдущих главах, обуславливала не только специфику соотнесения музыки и танца на мелкомасштабном и среднемасштабном уровнях (как сочленение отдельных па и мотивов, как соединение комбинаций движений с разделами музыкальной формы), но и на макроуровне. И модус варьирования в XIX столетии обуславливал бесконечные вариантные модификации, которым подвергалась партитура балетного спектакля.

Сначала композитор многократно переписывал еще не законченную работу: в условиях тесного взаимодействия с балетмейстером и исполнителями ему постоянно приходилось приводить уже созданные детали сочинения в соответствие с непрерывно меняющимися замыслами постановщика (а на репетиционном этапе работы – еще и учитывать пожелания исполнителей-танцовщиков). «Нет задачи более болезненной и неблагодарной, чем задача композитора балетной музыки. Когда он закончил, они заставят его все начать заново. Он так доволен одной частью, которую он тщательно взращивал и отделявал; затем приходит балетмейстер и говорит, что он должен вырезать ее, удлинить ее, вырезать фразу из нее, или даже [вырезать] всю часть целиком. Затем на репетициях танцоры просят сделать другую инструментовку – заменить тромбонами или большим барабаном, или возможно, флейтами с аккомпанементом пиццикато. Бедный композитор!» [Цит. по: 565, р. 4] – восклицал парижский театральный критик¹⁶⁹, сочувствующий тяготам композиторской работы в балете.

Исторические документы, письма и мемуары театральных деятелей содержат свидетельства непрекращающихся обсуждений, связанных с необходимостью переделки только что написанной музыки. Показательным примером подобного рода является переписка Артура Сен-Леона в период подготовки сценического осуществления «Коппелии» (1870). В сентябре 1869 года, за восемь месяцев до премьеры, в письме к своему либреттисту Шарлю Нюиттеру балетмейстер уведомлял: «Я продумал способ сокращения первого акта нашей работы на шесть минут для придания ему большей живости <...> И Делибу

¹⁶⁹ В рецензии на постановку «Бури» («*La Tempête*») (1834) Ж.-М. Шнейцхоффера в газете *La Gasette Musicale de Paris*, 21 sept, 1834.

нужно будет сделать довольно важные корректировки <...> Нам нужно будет подготовить Делиба к этой ампутации, или скорее, этой корректировке. Балет выиграет от этого» [481, р. 110]¹⁷⁰.

В ноябре того же года Сен-Леон снова излагает свои идеи относительно изменения замысла спектакля – уже в виде двух его вариантов (и уведомляет о том, что «репетитор *двух версий* должен быть приготовлен» к его прибытию). Балетмейстер просит передать «руководство по сокращениям» Л. Делибу, уточняя, что еще не пришел к окончательному решению: «Делиб писал мне и я отвечал, что я до сих пор не решил. Я пробовал несколько других версий, но глядя на них, я вернулся ко второму варианту» [481, р. 114]. И добавляет, приводя назидательное изречение из «Поэтического искусства» Н. Буало¹⁷¹: «Что касается Делиба, скажи ему, чтобы он не слишком меня проклинал» [481, р. 114–115]¹⁷².

С подобной проблемой Лео Делиб столкнулся и при работе с другим балетмейстером, Луи Мерантом, в ходе постановки следующего своего балета – «Сильвии» (в Париже, в только что открытом театре Опера Гарнье). Сотрудничество Делиба с постановщиком сопровождалось довольно значительным давлением со стороны последнего. Делиб жаловался, что Мерант неустанно атаковал его просьбами о переделке уже сочиненных частей музыки, что не могло не сказываться на музыкально-драматургической и композиционной цельности произведения: «Он *постоянно просит изменений* в партитуре, так чтобы это согласовалось с его [пластическим] языком тела, а не наоборот» [440, р. 69]. Изменений просила и требовала и исполнительница главной роли, балерина Рита Сангалли на протяжении всех этапов репетиционной работы.

Аналогичные обязательства выполняли композиторы, работавшие в России, и обеспечивающие музыкой балетный репертуар петербургского и московского театров. В. Красовская приводит выдержки из документа, в котором перечислялись обязанности А. Н. Серова, заключающего контракт с дирекцией

¹⁷⁰ Письмо 58, от 14 сентября 1869 г.

¹⁷¹ Перевод Э. Линецкой: «Отделяйте стих, не ведая покоя,
Шлифуйте, чистите, пока терпенье есть:
Добавьте две строки и вычеркните шесть».

¹⁷² Письмо 60, от 29 ноября 1869 г.

Императорских театров¹⁷³. В соответствии с условиями контракта, композитор давал обязательство «...в случае надобности, согласно с требованием хореографической сцены и по заявлениям г. Балетмейстера, ставящего балет, делать беспрекословные урезки или же изменения в мотивах и дополнения к этой музыке» [Цит. по: 181, с. 257].

Стремление к комбинаторным перестановкам, предстающим в бесконечной череде изменений и обновлений – весьма заметная черта творческой деятельности Мариуса Петипа. На всем протяжении своей сорокалетней балетмейстерской карьеры Петипа работал в тесном взаимодействии с композиторами, обеспечивающими любые изменения партитуры по его указанию. «Петипа привык работать со штатными балетными композиторами, которые были готовы до бесконечности менять музыку тех или других номеров. Хотя Чайковский и Глазунов всегда шли навстречу Петипа, но балетмейстер, конечно, стеснялся требовать с них, как с Пуни и Минкуса, которые по его желанию перерабатывали свои композиции прямо тут же, на репетиции» [355, с. 268–269], – вспоминал Александр Ширяев.

Даже в самые последние годы XIX века, в 1897 году, при постановке «Раймонды», когда Глазунов, присутствуя на репетициях, деликатно пытался отстаивать сохранность композиторского текста¹⁷⁴, Петипа не желал принимать отказ автора музыки сделать изменение или купюру: «Г-н Глазунов не хочет изменить ни одной ноты в вариации для г-жи Ленъяни и не соглашается на купюры в галопе. Просто ужасно сочинять балет, имея дело с композитором, который заранее продал его издателю и напечатал» [221, с. 124]¹⁷⁵.

Изменения вносились в музыкальный текст не только в процессе подготовки спектакля, но и впоследствии, на протяжении всей сценической жизни

¹⁷³ Контракт был подписан композитором в связи с планируемой работой над новым балетом М. Петипа, но эта совместная работа не была осуществлена.

¹⁷⁴ «Так как переложения для фп. не существует и одна треть балета только переложена для 2 скрипок, которые не могут передать характера моей *очень* сложной музыки, то мое присутствие прямо необходимо на репетициях, – я указываю: во-первых, темп; во-вторых, Петипа уже стар, и забывает многое, что говорил мне раньше, у нас постоянные столкновения, которые благодаря моему присутствию заканчиваются довольно благополучно. Не будь меня, все ставилось бы в невпопад, Петипа бы сердился, на что имеет право, так как его торопят, наделали бы мне таких купюр, что мне сделалось бы все немило» [87, с. 200–201]. Из письма А. Глазунова М. П. Беляеву.

¹⁷⁵ М. Петипа. Письмо неустановленному лицу. Сентябрь–декабрь 1897 г.

балета. Причины для дополнения партитуры чужой музыкой были различными. Наиболее заметными следами хореографических «интервенций» в авторскую партитуру балета были вводимые в нее вставные номера.

Чаще всего партитура дополнялась сольными вариациями (обычно, по инициативе исполнителей главных партий). Весьма часто балетмейстер руководствовался и намерением включить в новую постановку танцевальный номер, осуществленный ранее. И таким образом музыка, отданная композитором хореографу, вскоре оказывалась в произвольном порядке перемешанной с добавленными балетмейстером номерами и популярными вставными вариациями.

Как справедливо отмечает Е. Дулова, «мобильная форма существования музыкального текста» [127, с. 176] – одна из серьезнейших проблем, с которой сталкивались композиторы, сотрудничавшие с балетмейстерами. Подвижность, мобильность и принципиальная открытость, «незавершенность» музыкального текста балета являлись в описываемую эпоху его типичными свойствами, не отставляющими возможности разрешения проблемы его композиционной целостности и реализации композиторского музыкально-драматургического замысла. «Самым решительным образом из партитур изымаются целые номера, переносятся в другие балеты, разрезаются и заклеиваются. Текст начинает претерпевать коренные изменения: они могут быть столь радикальными, что одна партитура или репетитор может содержать несколько “слоев” (в прямом и переносном смысле) вариантов и редакций» [127, с. 176].

В монографии о французском музыкальном театре М. Смит приводит список музыки, добавленной в партитуру балета «Психея» Эрнеста Мюллера (поставленного Пьером Гарделем в Париже в 1790 г.) за долгую сценическую жизнь этого спектакля¹⁷⁶. Отмечая особенности первоначального облика этого

¹⁷⁶ У М. Смит перечислены: 1 акт: фрагмент музыки Крейцера, ария из «Армиды» Гайдна, фрагменты из опер «Золотое руно» (У Смит указана как «Золотая рыбка» («*Le Poisson d'Or*» by Vogel)) И. К. Фогеля, «Алина и Заморин» А.-Дж. Ригеля, «Богатство, вводящее в затруднение» А. Гретри, ария из «Спасения Перонны» Н. Дезде, романс Дж. Камбини, фрагмент музыки Крейцера, «Романтическая пастораль» Бертелмонта, «Вилланелла Ранита» Номана. 2 акт: фрагменты музыки Л. Керубини, Дж. Паизелло, менуэт Фишера, увертюра из «Панурга» А. Гретри, фрагменты из «Аннет и Любин» Госсекса, «Ричарда Львиное сердце» А. Гретри, «Оракула» Гранье или Миллера, «Золотого руна» Фогеля. 3 акт: Фрагмент музыки Гайдна, отрывки из «Теонис» Ж.-К. Триала, «Ифигении в Тавриде» Глюка, «Дидоны» и «Орфея» Н. Пиччини [565, р. 104].

произведения, как отражающего принципы *ballet d'action*, музыковед Э. Ней поражается метаморфозе, произошедшей с ним впоследствии: «В балете Эрнеста Мюллера Пьера Гарделя, “Психея” во многих случаях сюжет является таким же основополагающим фактором, как и в “Медее и Ясоне” [Родольфа]. <...> Тем не менее, в других (последующих) постановках “Психея” основана на совершенно ином представлении о том, каким должно быть действие балета. Временами партитура представляет собой лоскутное одеяло из заимствованной музыки, фрагментов популярных арий, призванных донести до зрителя готовую интерпретацию действия, и больше напоминает современный водевиль» [521, р. 206]. А. Максимова рассказывает о еще двух рукописных версиях этого же балета, найденных в нотном собрании Юсуповых и библиотеке Мариинского театра, тоже имеющих большое сходство с «лоскутным одеялом», составленным из инородных фрагментов [216, с. 11–12].

3.2.2. «Тщетная предосторожность» Ж. Доберваля

История трансформаций партитуры одного из самых популярных в истории балета спектакля – «Тщетной предосторожности» Жака Доберваля достаточно ярко иллюстрирует исторический путь музыкальных традиций в этой сфере. Первоначальная композиция балета состояла из 55 фрагментов популярной музыки. Следующая партитура для постановки Жана-Пьера Омера, ученика Доберваля, была скомпилирована из музыки комической оперы Пьера Гаво «Лиза и Колен, или Бесплезное наблюдение» («*Lise et Colin ou la surveillance inutile*») на тот же сюжет. Далее, для парижской постановки этого же хореографического произведения 1828 года Омер получил новую партитуру, созданную его многолетним сотрудником, Фердинандом Герольдом (1791–1833). Герольд, в соответствии с запросом Омера, сочинил музыку балета на основе и с привлечением переданных ему номеров первоначальной версии балета Доберваля: «...сохраняя порядок, мелодическую основу и характер эпизодов оригинала» [147, с. 96]. Также композитор использовал в партитуре темы из

«Севильского цирюльника» и «Золушки» Дж. Россини, «Права Господина» Ж. П. Эгиде. Нужно отметить, что включение чужой музыки в ткань собственной авторской партитуры стало характерной особенностью творческого стиля Герольда: «Собственные идеи, умело вводимые в заимствованные мелодии, придавали им пикантность и аромат, какими те раньше не обладали» [536, р. 77–78], – отмечал А. Пужен.

В 1837 году в партитуру Герольда в качестве вставного было добавлено па-де-де, поставленное для Фанни Эльслер. Музыка для номера балерина выбрала сама: фрагменты из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток», аранжированные для Эльслер музыкальным библиотекарем Оперы Э. Леборном. В 1853 г. Сен-Леон представил свою редакцию постановки Омера с использованием видоизмененной герольдовской партитуры (с включением другой музыки).

Как утверждает в своей монографии М. Ильичева: «Несмотря на тесную связь европейского и русского балета, музыка Герольда в Петербург не попала», и в России «...по-прежнему сохранялось пастиччо разных авторов» [147, с. 101], – то есть, исполнялись версии первоначальной добервалевской партитуры. В 1854 году «Тщетную предосторожность» в Петербурге возобновил Ж. Перро, и для этой постановки Ц. Пуни досочинил несколько новых эпизодов.

В 1864 году для осуществления в берлинской придворной опере балета «*Das schlecht bewachte Mädchen*» («Плохо сбереженная дочь») в постановке Паоло Тальони новую музыку к балету написал Питер Людвиг Гертель – композитор, с которым Тальони постоянно сотрудничал. И в 1885 году, для гастролей на петербургской сцене Императорского театра балерины Вирджинии Цукки, И. Всеволожский был вынужден выписать дорогую партитуру Гертеля в Петербург, поскольку выяснилось, что в результате многократных перестановок отдельных номеров из балета в балет, «...цельной партитуры в нотной библиотеке не оказалось» [147, с. 138].

В России музыка Гертеля тоже пережила множество трансформаций: М. Петипа, Л. Иванов, Н. Легат, А. Горский неоднократно добавляли в спектакль новые номера¹⁷⁷.

Огромное количество изменений претерпели и другие известные балетные произведения XIX века, продолжающие свою историю в наши дни: «Таковой является судьба двух самых знаменитых балетов Л. Минкуса – “Баядерка” и “Дон-Кихот”, премьерные версии которых восстановить очень сложно, ввиду множественного и разнообразного редактирования. Звучащий сегодня, в конце XX века, “Дон-Кихот” очень слабо напоминает балет, созданный Минкусом для московской премьеры» [127, с. 176], – отмечает Е. Дулова¹⁷⁸.

Невозможность влиять на то, что произведение будет бесконечно и абсолютно бесконтрольно подвергаться переделкам в процессе своей сценической жизни, даже спустя многие годы после смерти композитора, означала незащищенность композитора и неосуществимость возможности закрепления своего сочинения как законченного художественного произведения. «Печально известный принцип купюр, вставок, перестановок, сочинение балетов на основе музыкальных номеров из картотеки Нотной конторы Императорских театров, пышно расцветшего во второй половине XIX века, т. е. в эпоху романтического балета, и чрезвычайно характерный для периода деятельности М. Петипа

¹⁷⁷ Добавим для полноты картины факты дальнейшей истории партитуры балета. В 1930 г. в партитуру был добавлен новый акт под названием «Брак Лизы и Колы» на музыку Александра Мосолова. Для осуществления Л. Лавровского в 1937 году композитором Павлом Фельдтом была создана новая партитура, основанная на версии Гертеля (в редакции А. Горского), включающая большую часть добавленных им номеров. В частности, музыка Па-де-де в постановке Горского включала в себя Адажио и мужскую вариацию из Австрийского вальса (из балетных сцен «*Scène de Ballet*») Альфонса Цибулки. Женская вариация взята Горским из коды (на музыку Р. Дриго) балета «Гарлемский тюльпан» Б. Фитингофа-Шеля, Кода – из балета И. Армсгеймера «Привал каваллерии». В Европе наиболее популярным спектаклем стала «Тщетная предосторожность» в постановке Фредерика Аштона (1960), за основу партитуры которой были снова взяты (в результате исторических разысканий Айвора Геста и Джона Ланчберри) сохранившиеся фрагменты первоначальной авторской версии 1789 года – в аранжировке Ланчберри [445], а также фрагменты версии Ф. Герольда. В партитуру Ланчберри также вошел Танец с сабо из партитуры Гертеля и вставное па-де-де Эльслер. Ланчберри использовал музыку многих композиторов, включая эпизоды из «Севильского цирюльника», «Золушки» и «Елизаветы, королевы Англии» Дж. Россини. В 1989 году в театре Граблин в Нанте хореограф Иво Крамер осуществил постановку, представляющую собой воображаемую реконструкцию первоначального спектакля Доберваля. Оркестровку фрагментов музыки, сохранившихся в виде оркестровых партий и скрипичного репетитора, осуществил Чарльз Фарнкомб.

¹⁷⁸ Известно, например, что для петербургской постановки балета А. Адана «Своенравная жена» Ц. Пуни по настоянию балетмейстера Ж. Перро дописал значительное количество танцев и сцен, позволивших превратить трехактный балет Адана в четырехактный. А при возобновлении хореографом адановского «Корсара» в 1858 году Пуни дополнил спектакль своими номерами и аранжировками, скрепившими компиляцию из музыки А. Адана, П. Ольденбургского. Для постановки М. Петипа 1868 г. была добавлена музыка Л. Делиба.

(известного как “эра классического балета”) – все это ставит под сомнение саму жанровую концепцию балетной музыки этого периода» [127, с. 56], – констатирует Е. Дулова.

И это становилось одной из причин, препятствующих возможности по достоинству оценить любую балетную партитуру Шнейцхоффера, Адана или Делиба, равно как и музыку многих балетов, созданных в России на протяжении XIX столетия. Как справедливо отмечала в этой связи Е. Дулова: «Музыка русского балета до Чайковского не может претендовать на статус произведения, да и подобная цель никогда не ставилась» [127, с. 28].

3.3. ОТОБРАЖЕНИЕ МЕТОДОВ И ФОРМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФОВ В КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ

3.3.1. От составления – к цитированию¹⁷⁹

Развивая идеи и методы балетной реформы Ж.-Ж. Новерра, хореографы XIX столетия заново оценили важность создания оригинальной композиторской музыки для каждой новой постановки. И практика балетмейстерских компиляций постепенно изжила себя, трансформируясь в традицию совместной работы над партитурой. Сочиняя музыку в точном следовании драматическому сценарию, композитор тесно взаимодействовал с хореографом, – и стремился воплотить все его пожелания. Сотрудничество с балетмейстером, вынашивающим обновленные драматургические замыслы, во многом обуславливало композиторский подход к отбору наиболее ярких и эффективных средств музыкальной выразительности, – как в передаче жеста, пластики, образности танца, так и в отношении приемов музыкальной драматургии. По словам критиков, балетная музыка обрела «особый характер; он более акцентирован, больше *parlante* (то есть, говорящий, живой), более выразительный, чем оперная музыка, потому что ему суждено было не

¹⁷⁹ В тексте данного подраздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «airs parlants» [43]; Г. А. Безуглая. О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века [44].

только сопровождать и усиливать слова либреттиста, но быть и самим либретто» [Цит. по: 565, р. 5].

И важно отметить (в соответствии с рассмотрением особенностей модусов музыкальности хореографии), что в композиторскую работу были привнесены и стали широко применяться методы музыкальной драматургии, уже изобретенные на тот момент и апробированные в практике составителей сборных балетных партитур. Это неудивительно, поскольку балетмейстеры стремились передать композиторам именно тот опыт, которым они владели сами. Вследствие этого интерес к привлечению заимствованной музыки не потерял своей актуальности и в условиях работы с композиторами.

При этом, наряду с описанной выше и обыденной для театрального обихода XIX столетия практикой, разрушающей единство композиторского текста, музыкальная инициатива хореографа проявлялась и как акт созидающий. Это могло происходить в тех случаях, когда привлечение в партитуру балета «чужих» текстов осуществлялось самим ее создателем – выполняющим, однако, пожелание хореографа.

Рассмотрим вопрос об инициировании музыкальных заимствований в совместной с композитором работе над партитурой спектакля.

Метод применения цитат в авторской партитуре не был новинкой для собственного композиторского творчества хореографов. Заимствованные мелодии, обогащающие интонационно-стилевую палитру музыки спектакля, широко применялись в произведениях балетмейстеров-композиторов. Так, Гаспаро Анджолини использовал русские народные песни в балете «Забавы о святках», поставленном в России 1767 году: «Для этого спектакля Анжиолини написал и музыку, широко используя русские народные мелодии» [27, с. 32]. Заимствованную музыку широко использовали в своих партитурах и другие композиторы-балетмейстеры: С. Вигано, Дж. Казати, Л. Астольфи, А. Сен-Леон.

Специфика модуса заимствования и составления, проявляющаяся в процессе «присвоения» чужой музыки и творческой с ней работы (рассмотрению

которой было уделено внимание в предыдущих главах), обусловила особую роль танцевальной традиции в развитии приемов музыкального цитирования в балете.

История применения музыкальных цитат, включаемых в соответствии с пожеланием балетмейстера в текст композиторской партитуры, восходит к барочной французской театральной практике. Известно, что Жан-Фери Ребель, работая в содружестве с Франсуазой Прево, вставлял напевы популярных танцев в свои хореографические симфонии. Заимствованная музыка широко применялась и в реформаторских композиторских балетных партитурах XVIII века. Так, Брюс Браун идентифицировал несколько тем Ж.-Ф. Рамо в партитурах Йозефа Старцера, созданных для постановок Франца Хильфердинга в Вене [389, р. 164–165].

Изучение вопроса об особенностях цитирования в балете представляет огромную сложность в силу необходимости выяснения обстоятельств попадания фрагмента чужого произведения в музыкальный текст, и невозможности различить, чья воля и решение – хореографа или автора музыки – обусловили появление цитаты. К тому же идентификация многих музыкальных произведений, забытых сегодня, представляет непростую задачу для историков. Вследствие совокупности этих причин исследования в этой области пока далеки до завершения.

Итак, балетмейстер передавал композитору музыкальный материал, воздействуя тем самым на интонационную ткань будущего балета с помощью других, уже существующих текстов музыки. Музыкальная тема, избранная для цитирования, могла передаваться в виде нотной записи. Нотные библиотеки Парижа, Вены, Милана, Берлина и других крупных театральных центров, сохраняющие партитуры, скрипичные репетиторы или отдельные партии голосов танцевальной и балетной музыки, постоянно пополнялись новыми произведениями. В России фонд текстов обрел форму библиотеки Нотной конторы Императорских театров, дополнением к которой служили частные нотные коллекции Шереметевых, Строгановых, Голицыных и др., а также

балетмейстерские личные собрания скрипичных репетиторов и партий, которые они возили с собой. Совокупность нотных ресурсов театральной музыки составляла потенциальный, «виртуальный» фонд текстов балетного искусства, части которого произвольно вычлняемые и отбираемые, переносились из партитуры в партитуру, подобно безмянным разрозненным фрагментам «Тщетной предосторожности». И в совместной работе с музыкантом-композитором музыкальные произведения из этого фонда предлагались последнему в качестве образцов для цитирования и подражания¹⁸⁰.

Однако исторически более типичной и распространенной формой передачи музыкального текста от балетмейстера к композитору была форма устная: балетмейстеры напевали мелодии или наигрывали их на скрипке. Приведем в качестве примера описание совместной работы балетмейстера Шарля Дидло с композитором Катерино Кавосом: «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» [89, с. 178].

И композитор принимал предлагаемую цитату в работу и интегрировал ее в создаваемое им интонационное пространство авторской ткани музыкального произведения.

3.3.2. «Говорящие арии»¹⁸¹

Наибольший интерес для нашего исследования представляют не прикладные, а художественные причины, побуждавшие балетмейстера предлагать композитору использовать в своей работе ту или иную мелодию или музыкальное произведение. Обратим особое внимание в этой связи на один из драматургических приемов, ставший популярным и утвердившийся в

¹⁸⁰ Например, М. Петипа в режиссерском плане «Баядерки» упоминает о нотах, данных Л. Минкусу для включения в партитуру балета: «Марш 4-го акта, переданный мною Минкусу» [221, с. 173].

¹⁸¹ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «airs parlants» [43].

европейской театральной практике более чем на три десятилетия – использование цитат, выполняющих функцию «говорящих арий».

В предыдущей главе мы уже рассматривали частный случай применения заимствованной музыки, служащей целям подкрепления и уточнения смысла драматической пантомимы. Сюжетный контекст музыки, заимствованной из популярных и хорошо знакомых слушателю опер, в хореодрамах Сальваторе Вигано вызывал у аудитории определенные ассоциации, уточняющие и дополняющие смысл, передаваемый в пантомиме и жестах, – помогая сопереживать героям, действующим в сходных обстоятельствах. Музыкальные фрагменты из опер (или других произведений, содержащих словесный текст) стали широко применяться для усиления драматического воздействия в композиторских балетных партитурах первой половины XIX века.

Именованное «говорящие арии» («*airs parlants*») [565, p. 101; 424, p. 97; 553, S. 125] или «музыкальные изречения» («*proverbes musicaux*») [405, с. 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 авторский текст музыки балета с целью усиления нарративной функции музыки, создания определенного драматургического эффекта. Термин «*airs parlants*» был предложен американским музыковедом Мэриан Смит в монографии, посвященной музыкальному театру первой половины XIX века [565]. Выделяя «говорящие арии» 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, <...> оставались любимым инструментом балетных композиторов вплоть до 1840-х годов» [565, p. 102].

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 мелодий. При воспроизведении музыкальной

цитаты словесный текст не пропевался – однако, в силу большой ее популярности, он был хорошо знаком слушателям, и благодаря этому цитата приобретала силу «говорящего» выразительного средства.

Одним из самых известных случаев применения «говорящей» цитаты является эпизод гибели главной героини в «Сильфиде» Р. Шнейцхоффера, которому сопутствует запев из «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка. Слова популярной арии даны здесь в виде инципита «*J'ai perdu mon Euridice*», вписанного композитором в партии струнных и деревянных духовых инструментов. 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 бушуют только что появившегося на сцене Рудольфа» [107, с. 66], – отмечала А. Груцынова.

Прием «*airs parlants*» применялся многими европейскими композиторами, но преимущественно встречался во французских балетных партитурах – Ф.-Ж.-Госсека, Э. Мегюля, Р. Шнейцхоффера, А. Адана, Ф. Герольда и др. Наиболее часто подобные популярные цитаты заимствовались из опер и применялись в подходящей сценической ситуации. Так, тема начального хора из «Севильского цирюльника» Дж. Россини «*Piano, pianissimo*» («Тихо, чуть слышно нам надо идти») сопровождала момент появления крадущейся на цыпочках Лизы в «Тщетной предосторожности» (1828) Ф. Герольда в постановке Ж.-П. Омера.

В качестве «говорящих арий» использовались и мелодии народных песен. Французская песенка «*Mon mari n'est pas là*» («Мой муж сейчас не здесь»), взятая А. Аданом для темы Мазурки в балете «Черт на четверых», сообщала внимательной аудитории, что героиня может предаваться танцам в отсутствие строгого и ревнивого мужа.

В своем «Словаре современной музыки», изданном в Париже в 1821 году, Кастиль Блаз посвятил подобному роду цитат достаточно обширную статью (он назвал такие цитаты «музыкальными изречениями» – «*proverbes musicaux*»). Приведя 30 примеров самых популярных из них [405, с. 178–179], Кастиль Блаз ограничился перечислением словесных фраз, сопутствующих мотивам, полагая их

мелодии всем хорошо известными. К сожалению, это весьма сильно затруднило выявление и изучение источников цитат современным исследователям.

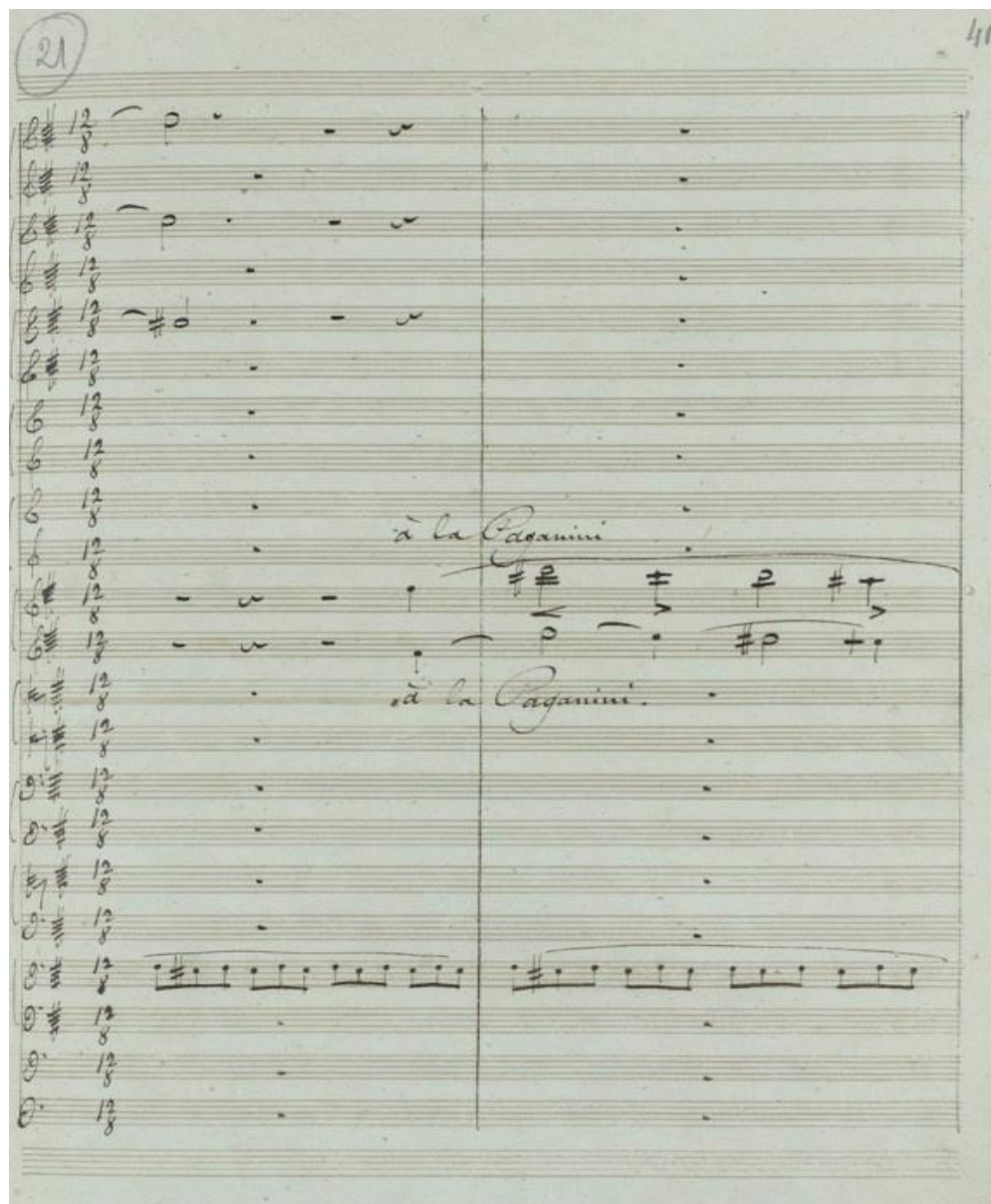
Для рассмотрения условий и причин применения «говорящих арий» в балетной музыке начала XIX века, снова вернемся в последние десятилетия века восемнадцатого, и пристальнее взглянем в двойственную ситуацию, сложившуюся в практике хореографического искусства того времени. С одной стороны – огромное внимание, уделяемое создателями действенного балета драматургической стороне спектакля, привело к тому, что балеты-пантомимы этой поры обрели сложные, хорошо разработанные либретто, включающие в себя множество сюжетных деталей. С другой – утвердив свое независимое значение 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, создатели балетов *d'action* стремились максимально использовать нарративные возможности каждого из элементов постановки. В первую очередь, задача «объяснения» сюжета выполнялась с помощью публикаций текстовых либретто – отпечатанных брошюр. С развитием жанра балета-пантомимы либретто становились все более объемными. Так, либретто балета Ж.-Ж. Новерра «Психея и Амур», поставленного в 1762 году, составило 16 страниц [520], а изложение сюжета «Психеи» в постановке П. Гарделя (1790), занимала уже 31 страницу [434]. При этом стремление достичь максимальной наглядности и доходчивости содержания драматического действия побуждало балетмейстеров возложить выполнение функции главного «рассказчика», разъясняющего аудитории драматургические тонкости либретто, не на текстовую программу, а на музыку, – использующую, тем не менее, своего рода «вербальный» способ передачи содержания драматической сцены. Роль «слов» (не произносимых, и не пропетых вслух, но проясняющих ситуацию) выполняли подходящие к случаю музыкальные цитаты.

Применение «говорящих арий» было обусловлено также и противоречием, заключенном в самом статусе балетной музыки. Как уже отмечалось выше, предъявляя к музыке высокие художественные требования, последователи идей действенного балета отводили ей, тем не менее, лишь прикладную, подчиненную роль. В подобных условиях 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 положительно относились к музыке драматических сцен, «начиненной» известными цитатами, и нередко предлагали их сами.

В числе самых популярных «музыкальных изречений», перечисленных у Кастиль Блаза, приведено именование старинной французской песни «*Vive Henry IV*». Считается, что напев был сочинен композитором Кристофом де Бордо, затем использован в мотете сочинения придворного капельмейстера Генриха IV Эсташа Дю Корруа в 1589 году. Схожая мелодия встречается и в трактате Т. Арбо [371, р. 75], – здесь она поименована как бранль «Кассандра». Однако, как сообщает О. Манулкина, широчайшую популярность напев обрел в качестве песни из комедии «Отъезд на охоту Генриха IV» Шарля Колле, поставленной в 1762 г. [220, с. 107]. Сегодня трудно установить точное количество применений этого мотива в балетной музыке XIX века. Однако сведения об использовании заимствованной музыки балетными композиторами, почерпнутые из высказываний театральных критиков эпохи в журнальных и газетных статьях, представленные в монографии М. Смит [565, р. 104–107], сообщают о том, что он звучал в балете «Нинетт при дворе» (1778) в постановке Максимилиана Гарделя на музыку неизвестного композитора, в балете «Ацис и Галатей» (1805) в постановке Луи-Антуана Дюпора на музыку Анри-Франсуа Дарондю и Луиджи Джанелла, а также в «Счастливом возвращении» (1815) Пьера Гарделя на музыку Луи-Люка де Персюи, Анри-Монтана Бертона в аранжировке Родольфа Крютцера. И наконец, в 1889 году, в соответствии с пожеланием Мариуса Петипа, мотив «Генриха IV» был включен Чайковским в финальный апофеоз балета «Спящая красавица».

Некоторые цитаты в результате многократных ротаций обрели богатую историю. В первом акте «Сильфиды» (1832) Жан-Мадлен Шнейцхоффер процитировал тему вариаций Паганини «*Le Streghe*» («Ведьмы») (Пример 27)¹⁸², как предвещающую ведьминское колдовское заклятие.



Пример 27. Фрагмент партитуры 1 акта «Сильфиды» Ж.-М. Шнейцхоффера.

Примечательно здесь то, что сам Никколо Паганини взял тему вариаций [570, с. 167] из балета «Орех Беневенто» («*Le nozze di Benevento*», 1812) в

¹⁸² Точное местонахождение данной цитаты автору указал доктор искусствоведения Андрей Владимирович Денисов.

постановке Сальваторе Вигано на музыку Фердинандо Орланди. С музыкой этого балета Паганини познакомился в Милане в 1812 году. Однако сам Орланди позаимствовал процитированную Паганини тему у Франца Ксавера Зюсмайера, – взяв ее из сцены пляски колдуний из одноименного балета, поставленного в 1802 г.

Выразительные функции «говорящих арий» не исчерпывались помощью в «пересказе» деталей либретто. Они создавали и дополнительные эффекты, основанные на контрастных противопоставлениях музыки и визуального действия. Так, театральные критики отмечали комический эффект, проявляющийся вследствие «несуразного» совмещения ситуации и музыкального ее изображения, который создавался благодаря звучанию начальных тактов «*Tuba mirum*», позаимствованных Робертом Галленбергом из реквиема Моцарта [576, 2007, р. xxix]. 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. К слову, балет «Черт на четверых» (1845) А. Адана, содержал семь цитат, включающих популярные французские песни, а также мотивы из опер Э. Мегюля и М. Глинки [565, с. 107].

Вернемся к рассмотрению причин популярности применения популярных «говорящих» цитат. Возможная причина их убедительности и привлекательности для хореографа могла заключаться в особой чувствительности создателей балетов-пантомим к эмоциональной выразительности и красоте мелодий. Как мы помним, критикуя многие балетные мелодии прошлого за однообразие, монотонность и вялость¹⁸³, Новерр и его последователи проявляли повышенное внимание к *мелодической* стороне музыки, воплощающей характеры и ситуации.

Немаловажным фактором была также и специфика балетной постановочной работы, заключающаяся в том, что репетиции обычно осуществлялись под

¹⁸³ «Если мелодии однообразны и неизящны, балет окажется им под стать: будет холоден и вял» [239, с. 78]. «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» [239, с. 90].

аккомпанемент скрипки: «Как только была написана сцена или поставлены па, они репетировали с помощью скрипки, одной только скрипки в качестве единственного аккомпанемента» [Цит. по: 443, р. 11]. И выразительный эффект «говорящих арий» был максимально заметным в ситуации, когда вместо оркестрового звучания балетмейстер слышал только мелодию, исполняемую скрипачом, – и мог при этом убедиться в действенности эффекта, производимого примененной к месту цитатой.

«Говорящие арии» обычно представляли собой краткое изречение, 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 выразительных жестов, поз, па и связующих элементов, составляющие хореографический текст, обладали аналогичной временной протяженностью и строением, – благодаря чему естественно сплетались с музыкой, образуя единство, обретающее в условиях «говорящих арий» особую силу воздействия.

М. Смит называет «*airs parlants*» «семиотическими инструментами» («*semiotic tools*») [565, р. 110], Й. Роткамм, автор монографии о балетной музыке XIX–XX века, характеризует их как «бессловесные семантически обозначенные мелодии» [553, 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 слов – хоть и не произносимых, но «мыслимых»), «говорящие арии» могли успешно выполнять функцию семантического «проводника», доносящего смысл жеста и музыкальной интонации, сплавленных воедино.

Нет никаких оснований думать, что применение «говорящих» цитат во всех случаях целиком и полностью являлось следствием послушной работы

композитора по указке балетмейстера. Как справедливо указала А. Груцынова: «знание оперной музыки проявлялось в произведениях композиторов – авторов музыки балетной – и неизбежно влияло на их творчество» [107, с. 54]. И во многих случаях инициатива применения той или иной цитаты могла принадлежать и самому композитору¹⁸⁴. А если учесть тот факт, что многие выдающиеся создатели музыки балетов, подобно Адану или Делибу, одинаково успешно работали и в оперном и в балетном жанре, то здесь можно рассуждать о взаимовлиянии театральных сфер оперы и балета. Однако значение особой роли хореографического искусства в процессе становления средств и приемов музыкально-театральной драматургии нельзя недооценивать.

Поскольку задача поиска средств воплощения драматического содержания в балетном искусстве была даже более актуальной, чем в опере – именно в балете, как «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 получил распространение и пришелся именно на эпоху, предшествующую становлению и распространению методов лейтмотивной драматургии. Примерно к 40-м годам XIX века применение «говорящих арий» стало более редким, они постепенно исчезали из балетного обихода.

Было бы слишком большим допущением утверждать, что балетные «говорящие арии» оказали серьезное влияние на формирование интонационно-лейтмотивной драматургии оперы. Однако нет сомнения в том, что они осуществили важную подготовительную работу, состоящую в «тренировке» памяти и восприятия слушательской аудитории. И тем самым, эпоха «говорящих» цитат, дав импульс для вызревания новых драматургических идей, явилась

¹⁸⁴ Вспомним, например, аналогичный прием, примененный в оперной партитуре: цитату «*Vive Henry IV*», использованную Дж. Россини в финале оперы «Путешествие в Реймс», призванную воплотить образ французской национальной традиции.

значимым эпизодом в большом процессе развития средств драматургии музыкального театра.

3.3.3. Сочинение по образцу: заимствованная музыка как модель для стилизаций¹⁸⁵

Но вернемся к проблеме балетмейстерского воздействия на композитора. Есть достаточно серьезные основания предполагать, что во многих случаях включение в текст композиторской партитуры семантически насыщенных цитат инициировалось хореографами. Немало исторических свидетельств подтверждает факт того, что многие балетмейстеры, как, например, Ш. Дидло, П. Гардель, Ж. Мазилье, Ж.-Ж. Перро, А. Сен-Леон, А. Бурнонвиль, М. Петипа и др. предлагали композиторам музыкальные идеи, призванные проиллюстрировать задуманные ими драматургические повороты сюжета. А. Фридеричиа, в исследовании, посвященном творчеству Августа Бурнонвиля [331], приводит множество примеров подобного рода работы датского балетмейстера с драматургически и семантически значимыми музыкальными темами¹⁸⁶. Упоминания об идеях различных музыкальных заимствований содержатся в балетоведческих работах, посвященных творчеству Сен-Леона и Перро [282; 326]. Композиционные планы, которые писал для композиторов Мариус Петипа, также сообщают о подобного рода инициациях балетмейстера¹⁸⁷.

Более того, имеются сведения о том, что порой мастера балета не ограничивали свое участие в создании музыки предложением одной-двух цитат. Иногда и вся музыкальная составляющая балета, целиком, создавалась

¹⁸⁵ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века [44].

¹⁸⁶ Можно дополнить ряд приведенных в книге свидетельств еще одним: неслучаен выбор цитат из скрипичного концерта Пьера Роде № 7, ор. 9, используемых в партитуре балета А. Бурнонвиля «Консерватория или Брак по объявлению» («*Konservatoriet eller et Avisfrieri*», 1849). Мелодии концерта, используемые в сцене урока в танцевальной студии, отсылают нас к эпохе 1820-х годов – времени парижского обучения юного Бурнонвиля, осваивающего премудрости балетной техники под руководством Огюста Вестриса, и одновременно – школу скрипичной игры.

¹⁸⁷ Отметим, что таково, к примеру, происхождение некоторых цитат в музыкальном тексте «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» П. Чайковского.

композитором в близком соответствии с образцами, указанными/спетыми/сыгранными хореографом.

Сочинение подобной партитуры могло быть обусловлено необходимостью переозвучания одного и того же хореографического сочинения, – в случае, если при возобновлении спектакля в другом театре (в другом городе, стране) балетмейстер не располагал возможностью воссоздать его с оригинальной музыкой. Так, в 1811 году, когда возглавлявший петербургскую балетную труппу балетмейстер Шарль Луи Дидло (1767–1837) был уволен из театра и покинул Россию, он потерпел крушение при переезде в Любек. Хореограф «...едва спасся и потерял программы всех своих балетов и музыку к ним» [275, с. 379]. Поэтому, прибыв в Лондон, Дидло возобновил балеты «Деревянная нога» и «Зефир и Флора» уже в сотрудничестве с местными композиторами. В результате творческих разъездов Ш. Дидло музыка к его балету «Зефир и Флора» сочинялась трижды: в 1796 году (Лондон) с музыкой Чезаре Босси (1773–1802), в 1804-м (Петербург) с музыкой Катерино Кавоса (1775–1840). Позднее, в Лондоне (1812) и Париже (1815) этот балет был озвучен музыкой Фредерика-Марка-Антуана Венюа (1788–1872)¹⁸⁸.

Нередко решение о замене оригинальной музыки принималось руководством театра с целью экономии на композиторском гонораре. В подобном случае местному музыканту поступал заказ на сочинение нового произведения, призванного воспроизвести структуры, ритмы, интонации и образы (а порой – и музыкальный тематизм) по представленному хореографом образцу, уже созданному другим автором.

В 1836 году при осуществлении балета «Сильфида» на сцене оперы Копенгагена, Август Бурнонвиль был вынужден отказаться от первоначальной идеи воспользоваться оригинальной музыкой Жана Мадлена Шнейцхоффера, созданной для осуществления Филиппо Тальони – поскольку она была «слишком дорога́ для Королевского театра» [331, с. 136]. Бурнонвиль обратился к начинающему композитору Герману Северину фон Левенскольду (1815–1870).

¹⁸⁸ Неудивительно, что исследователь Т. Феннер упоминает о «плагиатизмах» [429, р. 80] в музыке балетов Венюа.

Музыка нового балета сочинялась в тесном взаимодействии, в процессе которого хореограф не только танцевал, показывая музыканту ритм и рисунок хореографии, но также пел и наигрывал на скрипке подходящие ему мелодии. «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. <...> Бедный Лёвеншелль! Во время совместной работы Бурнонвиль наверняка напел ему не одну мелодию из парижского оригинала» [331, с. 139], – отмечал А. Фридеричиа. В результате, восстановление полного текста партитуры Левенскольда, сохранившейся в датских архивах, привело ее исследователя Харальда Ландера к выводу о том, что структура этого произведения до малейших деталей повторяет оригинал [331, с. 139], то есть партитуру Шнейцхоффера. А тематизм балета, наряду с внесенной по собственной инициативе композитора мелодией шотландской баллады «*Auld lang syne*», навеян музыкальными реминисценциями Бурнонвиля.

3.3.4. Модус изоморфизма: рождение звукового образа танца в союзе сотворчества¹⁸⁹

Включение заимствований могло быть обусловлено не только желанием усилить драматическую сторону спектакля. Опыт применения музыкальных цитат, отсылающих к определенным значениям, направил поиски хореографов и к разработке другой, «ненарративной» сферы смыслов, потенциально заключенных в музыке – ее танцевальной образности.

Это проявление модуса музыкальности хореографии стало более заметно обнаруживать себя во второй половине XIX века. Особенно явственно резкий переход от интереса к драматической направленности музыки к поискам

¹⁸⁹ В тексте данного подраздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41]; Г. А. Безуглая. О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века [44].

танцевальной ее изобразительности был замечен в противоположности творческих устремлений «балетного драматурга»¹⁹⁰ Жюля Перро – и «балетмейстера-скрипача» Артура Сен-Леона, в 1859 г. сменившего Перро на посту руководителя балета петербургских Императорских театров. В период активной творческой деятельности Сен-Леона особое место в изобразительной сфере музыки стала занимать хореография¹⁹¹. И интерес к нарративным возможностям музыки дополнился попытками исследовать другие ее семиотические инструменты, позволяющих доносить смыслы и образы танца.

Тесное взаимодействие с композиторами, в процессе которого хореографы делились своим представлением как о драматических, так и о интонационно-ритмических основаниях музыкальности танца, нередко благоприятствовало формированию более полноценных и продуктивных отношений. Вторая и третья четверть XIX века ознаменовали рождение многих творческих союзов балетмейстеров и композиторов, основанных на взаимном уважении и дружеской расположенности – как, например, содружества Ж.-П. Омера и Ф. Герольда, А. Адана и Ж. Мазилье, Ц. Пуни и Ж.-Ж. Перро, Л. Минкуса и А. Сен-Леона, П. Гертеля и П. Тальони и др.

Как известно, при всей неоднозначности роли и положения композитора в балетной сфере, последняя вызывала творческий интерес многих выдающихся музыкантов. И немало из них не только успешно и плодотворно трудились, подкрепляя творческие поиски создателей балетов, но были их единомышленниками, расценивая сотрудничество как созидающий процесс равноправных художников.

¹⁹⁰ «Вообще, Перро можно скорее назвать балетным Драматургом, чем хореографом в принятом у нас теперь смысле слова» [67, с. 94], – отмечала балерина Е. Вазем.

¹⁹¹ «Основным элементом в балетах Сен-Леона был танец как таковой. Программы балетов составлялись исключительно для более или менее удачной увязки между собой длиннейшего ряда танцев, как сольных, так и ансамблевых, и массовых. <...> Поэтому Сен-Леон был не очень требователен ни к занимательности, ни к осмысленности балетных программ.<...> Но этот минус с лихвой искупался каскадом интересных, живописных классических танцев, поставленных с исключительным знанием балетной классики и ее возможностей, и к тому же, всегда удивительно музыкально» [67, с. 94].

Адольф Адан, вознесший культуру французского романтического балета на небывалую высоту, испытывал настоящую страсть к хореографическому искусству. По своему собственному признанию, композитор неизменно получал удовольствие от сотрудничества с выдающимися мастерами балета. С интересом и энтузиазмом он выполнял и вполне ремесленные заказы (например, аранжировал для камерного состава «Сильфиду» Ж.-М. Шнейцхоффера по просьбе Филиппо Тальони, отправляющегося со своей знаменитой дочерью в гастрольную поездку). Но по-настоящему его влекла работа над созданием новых спектаклей, в процессе которой пластические и литературные образы могли служить для него источниками вдохновения. В своих воспоминаниях композитор описывал атмосферу творческого горения, царившего при рождении замысла «Жизели» – когда над воплощением зыбкой фантазии Генриха Гейне трудились либреттисты Жюль-Анри де Сен-Жорж и Теофиль Готье, хореографы Жан Коралли и Жюль Перро, согласовывая музыкальные, драматические и хореографические идеи будущего спектакля. Композитор был деятельным и равноправным участником этого обсуждения¹⁹². Особенно теплые и близкие творческие отношения связывали Адана с Жюлем Перро и его музой, Карлоттой Гризи: «Сочинение музыки шло успешно. Меня торопили, а это всегда возбуждает мое воображение. Я был тесно связан с Перро, с Карлоттой, балет ставился, можно сказать, в моей гостиной» [Цит. по: 296, с. 28], – вспоминал композитор.

Столь же тесная связь объединяла Жюля Перро с его неременным сотрудником Цезарем Пуни, создавшим для балетмейстера-романтика десятки полновесных балетных партитур. Переезжая из Парижа в Лондон, из Лондона в Петербург, Перро каждый раз добивался возможности взять с собой композитора и обеспечить хорошие условия его работы.

¹⁹² Подтверждением этому служит, например, история о том, как первоначально задуманный либреттистами финал балета (уход Жизели в могилу) был изменен на вариант, предложенный композитором: героиня постепенно исчезала под ковром распускающихся на могильном холмике цветов. Именно так заканчивался спектакль на премьере [296, с. 29].



Рис. 8. Репетиция балета в присутствии балетмейстера Ж. Перро и композитора Ц. Пуни.

Рис. А. Шарлеманя.

Столь же продуктивными были отношения Пуни с Сен-Леоном, обогатившим опыт композитора постижением культуры дивертисментного танца. Пуни дарил балетмейстеру щедрые россыпи танцевальных мелодий, подкрепляющих эмоциональность и ритмопластику танцевального движения. Талант, поразительная продуктивность и работоспособность, в сочетании с исключительным знанием специфики театрального танца позволили Пуни, несмотря на пагубные обстоятельства его жизни, разрушающие его личность, успешно сотрудничать с тремя ведущими руководителями русского балета – Перро, Сен-Леоном и Петипа¹⁹³.

Знание специфики танца и способность воплотить его образ в музыке сделали творчество Пуни достойным объектом для изучения типических

¹⁹³ А в случае Петипа, особенно в начале его карьеры балетмейстера – и «давать советы хореографу, используя свой многолетний и профессиональный опыт работы в балете» [437, р. 37], – писал А. Гест. «Жалобы Петипа на его [Пуни] ненадежность, безусловно, относятся только к его последним годам, поскольку Перро, похоже, в целом был весьма удовлетворен его службой» [437, р. 37].

жанровых свойств балетной музыки. «Для музыковеда есть множество путей, которые можно было бы с пользой изучить: например, степень, в которой его музыка добавляла выразительный эффект драматическим эпизодам, выраженным в чистой пантомиме, <...> а также и в его выборе танцевальных форм, в отношении к бальным, национальным и народным танцам, а также к заимствованиям у других композиторов (в случае с Пуни, я считаю, они были минимальны)» [437, р. 37–38], – отмечал А. Гест.

Коллега Пуни, Людвиг Минкус, увлекшийся театральнo-композиторской работой благодаря Сен-Леону, обрел в лице балетмейстера не только талантливoго коллегу, но и верного союзника¹⁹⁴, сыгравшего «значительную роль в дальнейшей судьбе композитора» [282, с. 145] и всячески способствовавшего его творческому успеху¹⁹⁵. Обстановка тесного сотрудничества и родство интересов, сосредоточенных в сфере музыки, благоприятствовали получению композитором обширных знаний и уникального опыта в сфере подлинно театральной (а не бальной) хореографии. И, как отмечает исследователь творчества Минкуса Е. Панова, в понимании интонационной природы театрально-танцевальной пластики создателю партитуры «Дон Кихота» и «Баядерки» «не было равных»: «Минкус как балетный композитор <...> досконально знал все комбинации этих движений, различия техники женского и мужского танца, а также прекрасно ориентировался в выразительных возможностях хореографии и тонко понимал саму сущность и поэтику балетного искусства» [241, с. 125].

Высоко оценивая вклад Пуни и Минкуса в развитие балетной музыки своего времени, А. Гест, отмечал: «большинство балетных произведений, созданных в конце века, например, Дриго и такими малоизвестными музыкантами, как Шелль, Армсгеймер и Шенк в Санкт-Петербурге, Гертель в Берлине, Якоби и Венцель в Лондоне, следовали структурной и эстетической линии Пуни и его преемника в

¹⁹⁴ В письмах к Ш. Ньюиттеру Сен-Леон предстает как заботливый друг, который беспокоится о том, что Минкус «тоже простудился», или о том, чтобы Л. Делиб передал композитору авторский гонорар за написанные им части партитуры «Ручья» [481, р. 21].

¹⁹⁵ Так, в газетной статье Сен-Леон с удовлетворением рассказал об успехе музыки Минкуса в Париже: «В Парижской Большой опере, после первой репетиции, композитор был вызван всем оркестром, чего никогда не бывало ни с одним сочинителем балетной музыки со времен А. Адама» [285, с. 3].

Петербурге, Минкуса, гораздо больше, чем симфоническим принципам Чайковского. Более справедливым критерием оценки вклада Пуни будет балетная музыка Адана и Бургмюллера, а также датских композиторов, которые писали для Бурнонвиля» [437, с. 33].

Изучение музыки балетов Минкуса не только сообщает нам очевидный факт того, что к ее лучшим качествам можно причислить «стихийную танцевальность» и «жизнерадостную приподнятость» [181, с. 254], но также и обнаруживает ее особые интертекстуальные свойства. Многие страницы партитур Л. Минкуса, демонстрирующие способность композитора к убедительному и яркому воплощению образов танца, были сочинены с опорой на предложенные А. Сен-Леоном и М. Петипа музыкальные модели, иллюстрирующие то или иное музыкально-пластическое содержание. В дальнейшем уже музыка Минкуса (при всей ее художественной неоднородности), став средоточием «дансатной» пластической изобразительности, послужила образцом для создания новых и новых балетных произведений.

3.3.5. Модус изоморфизма: «музыкальный инципит» в искусстве балета¹⁹⁶

Итак, в работе с композитором хореограф порой напевал (или наигрывал) композитору мотивы, темы, наиболее ярко и точно передающие характер, ритм и образность задуманного им танца. Приведем в подтверждение этому еще одно свидетельство (из воспоминаний машиниста и декоратора Большого театра Карла Вальца): «Мне не раз приходилось наблюдать, как Сен-Леон, склонившись над присяжным балетным композитором Минкусом, насвистывал ему какой-нибудь мотив, а тот лихорадочно переводил его на нотные знаки» [69, с. 68–69]. Рассмотрим еще одну форму «семиотических инструментов» музыки, запечатлевающих интонационно-ритмическое и смысловое содержание танца: «музыкальный инципит».

¹⁹⁶ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Как услышать хореографию: «музыкальный инципит» в искусстве балета [34].

В музыкальном искусстве достаточно широко применяется прием идентификации музыкальных произведений по инципиту¹⁹⁷ – начальным словам словесного текста, служащим для идентификации произведения, а также и выполняющим функцию его названия (заголовка). Многие популярные произведения вокальной музыки в концертно-исполнительском обиходе именуются, по первым словам, запева, – например, «*Casta Diva*» или «*Nessun dorma*».

Музыкальная источниковедческая практика применяет прием идентификации по инципиту и при отсутствии словесного текста, в работе с произведениями инструментальной музыки. В подобных случаях опусы в тематических каталогах сочинений композиторов опознаются по «музыкальному инципиту»¹⁹⁸ – нотному изложению начальной музыкальной фразы или первого раздела формы. «Музыкальный инципит» является обязательным элементом тематического каталога произведений любого крупного композитора прошлого¹⁹⁹ – как, например, баховского *BWV* или моцартовского каталога Кёхеля.

Искусство балета в своем театральном и концертно-исполнительском обиходе тоже выработало прием упрощенного именованья произведений с применением «музыкальных инципитов», но только в устной форме. Благодаря синтетической природе танцевального искусства, неразрывно связанного с музыкой, узнавание хореографии становилось возможным с помощью музыкального ряда. Поэтому упоминая о том или ином произведении классического балетного наследия, мастера балета могли просто напеть его начальную мелодическую фразу. Звучание первых тактов музыки во многих случаях ясно указывало на то или иное известное произведение классического балетного наследия.

Подобную практику ярко иллюстрирует эпизод из воспоминаний Тамары Карсавиной, где она рассказывает о своем профессиональном общении со своим

¹⁹⁷ Инципит (лат. *incipit* — начинается, личная форма глагола *incipere*), «начальные слова текста» [461].

¹⁹⁸ «"Музыкальный инципит" является фрагментом начальных тактов музыки, используемым в мелодическом указателе или тематическом каталоге» [461].

¹⁹⁹ Крупнейшая энциклопедия MGG предоставляет каталоги произведений 105 композиторов, представленных с "музыкальными инципитами" [418].

театральным репетитором Е. П. Соколовой²⁰⁰. В те дни, когда наставница выдающейся балерины не присутствовала на спектакле и не могла видеть исполнения, Карсавина рассказывала ей подробности своего исполнения, представляя устные «отчеты о каждом па»: «мы понимали друг друга очень хорошо, напевая мелодию и отбивая такт пальцами по столу, и таким образом воспроизводили самые сложные па» [150, с. 163]. Применение пения для идентификации того или иного фрагмента танца обеспечивало возможность профессионального обсуждения деталей исполнения даже в ситуации, когда участники диалога не могли видеть танцевальные движения. «Порой она звонила мне и спрашивала: “Как ты сделала это?..” – и напевала мелодию. “С этим все в порядке, но я не вполне понимаю этот фрагмент”, – пела теперь я на другом конце провода. Телефонная служба хоть и недавно возникла в Петербурге, но работала исправно: мы могли таким образом пройти пять актов» [150, с. 163], – вспоминала Карсавина.

Идентификация с помощью пения нередко применялась в танцевальном обиходе и при упоминании об определенном хореографическом элементе. Музыкальный мотив, сопутствующий тому или иному па, напевался в тех случаях, когда движение считалось ключевым в данном танце, оригинальным и хорошо узнаваемым. В качестве примера подобного «музыкального инципита па», применяемого в современной балетной практике, можно привести начальные такты вариации Никии из «Баядерки» Л. Минкуса в постановке М. Петипа (Танец с шарфом из «Теней», *Пример 28*), указывающие на сопутствующее им *Grand fouette* из позы *effacée* в позу *effacée* [66, с. 158].

За период XIX – первой половины XX вв. балетная традиция накопила довольно обширный свод узнаваемых сочетаний па, элементов хореографии классического наследия выдающихся мастеров прошлого.

²⁰⁰ Евгения Павловна Соколова (1850–1925), ведущая танцовщица, педагог и репетитор Мариинского театра. Вместе с ней Карсавина в 1909 году работала над партиями в «Лебедином озере» и «Корсаре».



Пример 28. Фрагмент вариации Никии из «Баядерки» Л. Минкуса.

Их множество составило содержательную основу лексики, тезаурус классического танца, который сегодня является динамичной семантической системой, включающей в себя «массу текстов» культурной памяти балетного искусства. Многие из элементов этой системы в балетном обиходе именуют как по словесным французским названиям, так и с помощью пропеваемой музыки. Подобно па из Танца с шарфом, они образовали с музыкой устойчивые синтетические сочетания.

Некоторые элементы этой системы обрели многомерные семантические значения, раскрывающиеся в музыкальных и хореографических модальностях. Они часто фигурируют в качестве музыкальных лейттем, а также лейт-движений главных персонажей балетного спектакля.

Выдающиеся мастера отечественного балетного искусства, размышляя о путях становления хореографического симфонизма, уделяли особое внимание вопросам взаимодействия интонационно-выразительных средств музыки и хореографической лексики. В своих теоретических высказываниях такие хореографы, как Ф. Лопухов, К. Сергеев, И. Бельский указывали на тонкую взаимосвязь, образуемую между музыкой и пластическим образом героев балетных спектаклей классического наследия [208, с. 84; 286, с. 10; 49, с. 16]. Ярким проявлением такой связи являются, например, мотив, подкрепляющий сочетание *glissade – pas ballonne – pas coupé* Жизели в 1-м акте «Жизели» А. Адана в постановке Ж. Коралли и Ж. Перро (Пример 29).

«Пластическая тема первого антре Жизели — глиссад, баллоне, купе. Припрыжка баллоне создает, как описал Готье, образ девушки, даже физически истосковавшейся по танцу» [295, с. 72], — писал об этой танцевальной

комбинации Ю. Слонимский. «Не раз встречаемся с той или иной комбинацией этих движений на протяжении действия: в вальсе с крестьянками, в репликах Жизели матери, в диалоге с Батильдой, в дуэте, в галопе и, наконец, в финале акта» [295, с. 72–73].

Выход Жизели Ш. Адан.
Жизель

Allegro non troppo
вст. В

Пример 29. Фрагмент из 1 акта «Жизели» А. Адана.

За многие десятилетия сценической жизни спектакля музыкальный запев, обрисовывающий характер Жизели, и сплавленный воедино с ее пластическим образом, обрел способность «означать» – «указывать» на сплетенные с ним, благодаря фантазии балетмейстера, танцевальные движения. Тысячекратно повторенный для нескольких поколений балерин в скрипичном (а позднее – фортепианном) звучании на репетиции, и в оркестровом исполнении на спектакле, растиражированный вместе с исполнением, он приобрел смысл «музыкального инципита», музыкального знака движения.

Аналогичное емкое смысловое наполнение приняли и начальные такты скрипичного соло, воплощенные М. Петипа пластически в виде цепочки движений «*pas glissade*» – «*arabesque*» – «*pas faille*», исполняемых принцессой Аврой в начале ее вариации из 1-го акта «Спящей красавицы» П. Чайковского. Или запев вариации Одетты из Белого акта «Лебединого озера» П. Чайковского,

отсылающий к открывающему эту вариацию «*double rond de jambe*» на пальцах в хореографии Л. Иванова²⁰¹.

Логичным было бы сделать предположение, что аналогичные смыслы, безвозвратно утерянные сегодня, но хорошо известные профессионалам своего времени, несли и другие сочетания движений и музыки – фрагменты забытой сегодня, но яркой и оригинальной хореографии. Вероятно, в наибольшей степени такой емкой смысловой насыщенностью могли обладать виртуозные вариации солистов, которые на протяжении сценической карьеры многократно, сотни раз исполняли выдающиеся мастера балета, гастролирующие по всей Европе. Вот как, например, характеризует Ю. Слонимский сольные вариации Карлотты Гризи, первой исполнительницы партии Жизели: «Вариация Гризи в *Pas de vendange* I акта “Жизели” — гаммообразный узор, дробящийся на шестнадцатые доли. Вариация из “Гентской красавицы” (2-я картина — “*Pas de deux*”) — узор мелких перебежек и прыжков на 2/4. Сходного типа вариации Гризи в “Питомице фей”. Музыка создает танцевальный рисунок пиццикато, бег на пальцах — род купе, шаловливое переступание на пуантах» [295, с. 34].

Семантически наиболее значимый танцевальный элемент мог быть расположен не в самом начале вариации, а в середине, – например, сочетание «*glissade – grand jete*» из средней части вставной женской вариации на музыку А. Адана²⁰² из Крестьянского па-де-де 1-го акта «Жизели». Или в конце, – подобно двойным турам в воздухе в последней части вариации солиста в «*Pas de trois*» из 1-го акта балета «Пахита» Э. Дельдевеза и Л. Минкуса [607, с. 83]²⁰³.

Как показывает современная практика, наиболее яркие примеры синтетической «спаянности» мелодии и танцевального па обнаруживаются среди танцевальных произведений малых форм – вариаций. И особенно заметны

²⁰¹ К. М. Сергеев, упоминая об этой вариации Одетты, сразу переходит к описанию особенностей исполнения, характеризующего па Одетты: «Семенова, – в первые годы Уланова, Дудинская идеально делали двойной *rond de jambe* в процессе подъема на пальцы» [286, с. 10]. А. Полубенцев также рассматривает данный элемент как репрезентирующий образ Одетты: «В первой части вариации Одетты еще не так давно двойной *rond de jambe* заканчивался в позу *ecarté* вперед. <...> Таким способом подчеркивалась протяженность и певучесть позы, что особенно характерно для Одетты» [252, с. 121].

²⁰² Эта вариация *D-dur* отсутствует в клавире «Жизели», но часто исполняется в Мариинском театре. Она представлена в издании «Танцевальная музыка из классических балетов» [609, с. 24].

²⁰³ Музыка этой вставной вариации была взята из партитуры балета «Черт на четверых» А. Адана.

актуальность и результативность способа идентификации «по инципиту» становятся при работе со вставными вариациями, взятыми из забытых балетов, расставшимися со своей первоначальной принадлежностью к исходной постановке и авторской партитуре. К числу таких произведений относятся, к примеру, сольные номера, добавленные в «*Grand Pas*» из балета «Пахита» Э. Дельдевеза и Л. Минкуса на протяжении долгой сценической жизни этого спектакля²⁰⁴. Даже весьма подробное словесное хореографическое описание вариаций, включенных в состав этого «*Grand Pas*», – как, например, данное в воспоминаниях Ф. Лопухова, оставляет поле для всевозможных предположений: «Первая вариация, под соло скрипки, была драматически-волевой; ее хорошо исполняла А. Ваганова. <...> Вторую – лирическую, под аккомпанемент арфы, – прекрасно исполняла Л.°Егорова и третью – комедийную, тер-а-терную, своего рода хореографическое скерцино, – превосходно исполняла Э.°Виль» [208, с. 60]. Уточнение же с помощью пропеваемой мелодии обычно является вполне конкретизирующим.

Описанный способ «говорить и мыслить музыкой» рельефно выявляет особое свойство музыкально-хореографического взаимодействия вызывать/активизировать знание, относящееся к другой модальности. Способность хореографии «обрастая музыкой», обращаться с ее помощью к своей собственной знаковой семантической системе, является ярким проявлением интертекстуальной связи²⁰⁵ музыки и пластики. Благодаря тесной спаянности с тканью музыки, выполняющей роль «проводника в другие тексты» [115, с. 31], система знаков хореографического произведения обретает многомерную структуру, раскрывающуюся во всей полноте в измерениях двух родственных искусств.

²⁰⁴ Сольные вариации были добавлены в процессе постановки М. Петипа в 1881 году, а также, позднее другими хореографами: «Увеличилось число женских вариаций: у Петипа их было четыре; сегодня принято исполнять семь» [65, с. 75].

²⁰⁵ «Интерпретация кажущейся простой ссылки требует больше, чем знание лишь семантического содержания. Необходимо знание массы текстов, которые составляют определенную концептуальную систему знаний в пределах той или иной культуры. Интертекстуальная связь <...> активизирует знание и концептуальные системы знаний, которые находятся непосредственно за пределами текста» [137, с. 64].

Особое свойство «музыкальных инципитов», позволяющее пропевать, и одновременно, «именовать», «произносить» хореографию с помощью сопутствующих ей мелодий, способствовало применению их в работе балетмейстера с композитором. Вместо разъяснений, уточняющих характер музыки, хореограф мог просто спеть мотив конкретного па. И применение музыкальных тем нередко было обусловлено их сопряженностью с теми или иными движениями: «Не потому ли музыка *Grand Pas* так прочно спаяна с движениями танца, что кажется написанной под диктовку²⁰⁶ Петипа?» [271, с. 57], – вопрошает театровед О. Розанова.

Можно предположить, что сопряженность музыкальных тем с определенными сочетаниями движений явилась одной из причин, объясняющих применение одних и тех же мелодических и ритмических паттернов и даже тематизма в музыке балетов разных композиторов: «В разных балетах Сен-Леона иногда встречаются одни и те же музыкальные темы, что заставляет сделать вывод о том, что хореограф нередко сам предлагал композитору отдельные музыкальные эпизоды» [282, с. 269] – отмечает А. Свешникова.

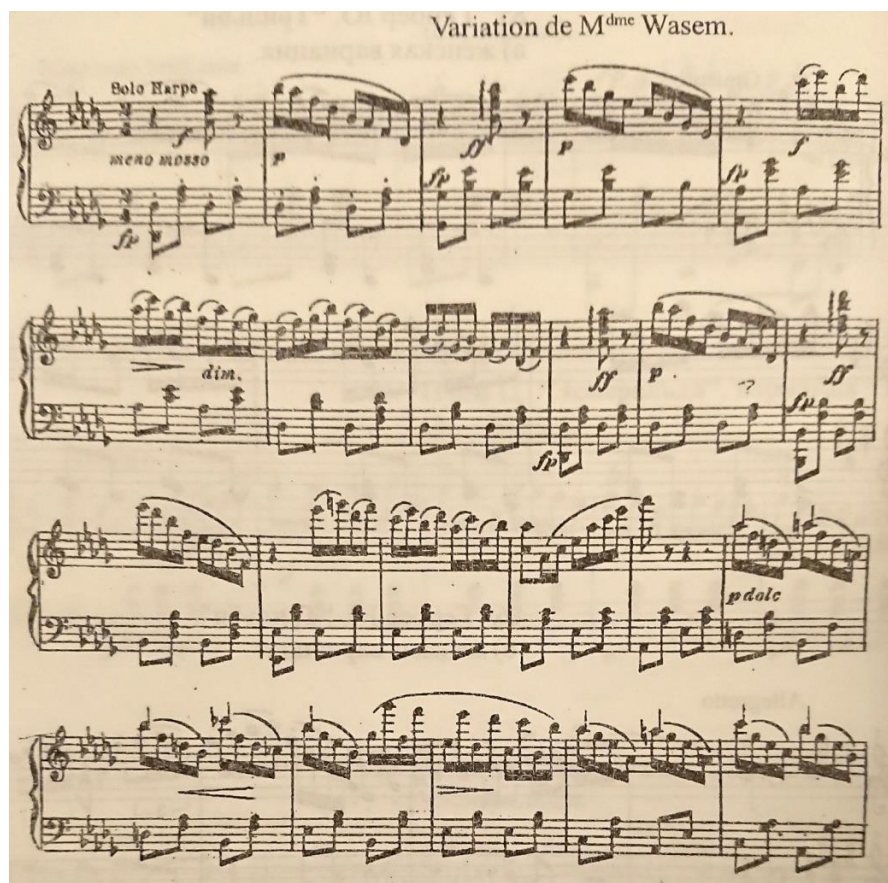
К вариациям, созданным на основе исходной модели, воплощающей то или иное музыкально-пластическое содержание, можно отнести, например, первую вариацию из трио «Теней» (в балете «Баядерка» в постановке М. Петипа), сочиненную Л. Минкусом на основе знакомства с вариацией солистки из балета «Метеора» в постановке А. Сен-Леона, построенной на мелких ажурных движениях на пальцах, а также легких маленьких прыжках. Вариация Минкуса воспроизводит ритмическую основу, тональность и интонационные очертания оригинала (сочиненного, возможно, и самим Сен-Леоном²⁰⁷).

Нередки примеры и вариаций-«дублей», создаваемых одним и тем же композитором на основе уже успешно сочиненного образца, запечатлевшего

²⁰⁶ Исторические источники сообщают о том, что Петипа чаще не пел, а называл конкретную тему, или выстукивал музыкальный ритм: «Петипа приходил на репетицию и выстукивал или вытанцовывал нужный ему ритм танца, который эти композиторы [Пуни и Минкус] быстро фиксировали в готовые музыкальные формы» [227, с. 37].

²⁰⁷ «Партитура балета «Метеора», поставленного А. Сен-Леоном, принадлежала перу трех композиторов: ***, С. Пинто и Ц. Пуни. Считается, что астроном *** скрывал авторство самого балетмейстера. Допустимо и предположение о том, что на мысль обратиться к музыке «Метеоры» мог натолкнуть Минкуса сам Петипа» [282, с. 121], – отмечает А. Свешникова.

актуальный для хореографа способ интонационно-ритмического, фактурного и даже темброво-изобразительного отображения пластического образа. Е. Дулова приводит пример подобной «автостилизации» у Минкуса: женская вариация из балета «Ночь и день» (1883), сочиненная для балерины Екатерины Вазем (*Пример 30*).



Пример 30. Вариация Е. Вазем из балета «Ночь и день» Л. Минкуса.

«В музыкально-стилистическом отношении эта вариация – “двойник” знаменитой арфовой вариации из балета Минкуса “Дон-Кихот”²⁰⁸. Она тоже написана для арфы-*solo* и также изобилует виртуозными элементами, “вторящими” изящным движениям танцовщицы: мелодические “взлеты” и нисхождения сменяются “всплесками” арфы, словно устремляющими танцовщицу ввысь» [127, с. 133]. Аналогичные примеры «тиражирования»

²⁰⁸ Имеется в виду вариация Китри из последнего акта Дон-Кихота (сочиненная Минкусом первоначально для балета «Роксана, краса Черногории»).

успешной музыкальной модели встречаются у Р. Дриго – как например, две версии вариации солирующей для вставного Трио в балете Й. Байера «Фея кукол».

«Музыкальные инципиты» обнаруживают себя и в музыке балетов XX века. Приведем в качестве примера композиторской интерпретации исходной модели вариацию солирующей из «Павильона Армиды» Н. Черепнина (*Пример 31*), созданную на основе знакомства с вариацией Феи Драже из «Щелкунчика» П. Чайковского (*Пример 32*).



Пример 31. Фрагмент вариации солирующей из «Павильона Армиды» Н. Черепнина.



Пример 32. Фрагмент вариации Феи Драже из балета «Щелкунчик» П. Чайковского.

Здесь композитор увлекает слушателя в «игру-узнавание»: воспроизводя ритмический и фактурный рисунок вступления в тональности (ми минор) и оркестровке (пиццикато струнных) оригинала, вместо темы Чайковского, он неожиданно предлагает слушателю свою оригинальную тему. Использование «фирменного» тембра челесты (снова отсылающего к вариации Феи Драже) дополняет композиторскую полистилистическую палитру, как нельзя более созвучную всему эклектичному замыслу «Павильона Армиды», сплавившему

воедино античную легенду и анекдот галантной эпохи, образность Т. Готье и эстетика «Мира искусства» А. Бенуа и С. Дягилева.

В партитурах эпохи советского драмбалета тоже можно обнаружить следы таких итераций – от очень близких оригиналу «плагиатизмов», до неузнаваемых тонких трансформаций, созданных в русле оригинального авторского стиля. Назовем в качестве примера первых вариацию Фрондосо (на большие полетные прыжки) из «Лауренсии» А. Крейна [606, с. 166], воспроизводящую тему второй солистки из Трио Теней из «Баядерки» Л. Минкуса. Композитор придал теме Минкуса более яркое, броское гармоническое и тембровое изложение.

Подобным же родом репродуцирования источника является и Вариация двух кавалеров из этого же балета (*Пример 34*) [606, с. 160], почти точно повторяющая вариацию солиста из «Крестьянского» па-де-де на музыку Ф. Бургмюллера из 1 акта «Жизели» А. Адана²⁰⁹ [604, с. 32] (*Пример 33*).



Пример 33. Вставная вариация солиста из Крестьянского па-де-де. Ф. Бургмюллер, 1-й акт «Жизели» А. Адана.

²⁰⁹ Это вставное па-де-де вошло в состав адановской «Жизели» в день премьеры: «Крестьянское па-де-де в 1-м акте было прелестно как хореографически, так и музыкально. <...> В партитуру Адана была вставлена сюита Фредерика (Фридриха) Бургмюллера, завершающаяся известным вальсом “*Souvenir de Ratisbonne*”» [443, p. 211].



Пример 34. Фрагмент вариации двух кавалеров из «Лауренсии» А. Крейна.

Совершенно иной подход к интерпретации представляет фрагмент из 2 акта прокофьевской «Золушки» (Пример 35). Исходная модель – та же вариация солиста из «Крестьянского» па-де-де на музыку Ф. Бургмюллера, – но ставшая прототипом для замечательной по своей образности, яркости и взрывному пульсу Вариации четырех сверстников Принца [608, с. 76].



Пример 35. Фрагмент вариации четырех сверстников принца из «Золушки» С. Прокофьева.

Двукратное обращение разных композиторов именно к этому материалу объясняется, вероятно, его точным соответствием запросам хореографо-постановщика²¹⁰ – Вахтанга Чабукиани. Известно, что первоначальная работа С. Прокофьева над музыкой для «Золушки» осуществлялась вполне типичным

²¹⁰ Вахтанг Чабукиани был первым постановщиком «Лауренсии» А. Крейна (1939).

для балетной традиции способом: хореограф пел и танцевал для композитора²¹¹. Выбор вариации Бургмюллера в качестве музыкального источника-модели определялся, по всей видимости, ее соответствием палитре танцевальных движений, подходящих для исполнения ансамблем мужчин-корифеев²¹².

Структурные, ритмические, интонационные особенности вариации Бургмюллера, создающие одновременно и маршеобразно-энергичный, и полетный образы, Прокофьев интегрировал в русло собственного стиля, воплощенного в «Золушке» в разлетающихся на несколько октав мелодиях, раскачивающихся, пульсирующих синкопах, регистровых и тембровых контрастах. Таким образом, ритмопластическая основа, заключенная в музыке старинной вариации, возродилась в новых интерпретациях: сначала – хореографической, затем – музыкальной²¹³. Как справедливо отметил И. Нестьев, характеризуя жанрово-стилевые особенности балета Прокофьева: «"Золушка" изобилуют оригинальнейшими находками в сфере музыкальной образности, драматургии, интонационного, ладогармонического стиля» [235, с. 450].

Представленные нами наблюдения за круговращением и трансформацией образцов музыки, происходящими на протяжении музыкальной истории балета, показывают, что они далеки от механических перемещений из партитуры в партитуру. Сопряженные с пластикой музыкальные тексты, опирающиеся на тексты предшественников, взаимодействовали с ними, участвуя в сложной, уходящей в глубь веков, коммуникации исторических форм, жанров и стилей музыки. Изучение этого многостороннего процесса, выявление свойств интертекстуальной связи, проявляющейся в динамическом взаимодействии

²¹¹ Либреттист «Золушки» Н. Волков вспоминал: «Когда кончился обед, Прокофьев, подойдя к пианино, положил секундомер и сказал Чабукиани: "Теперь извольте протанцевать весь второй акт. И помните только одно – пока я не написал музыку, можете менять какие угодно хореографические рисунки, но когда я музыку напишу, то не переделаю ни одной ноты". <...> Все происходило так, как этого желал композитор: Чабукиани действительно "протанцевал" весь второй акт, дав возможность Сергею Сергеевичу тщательно прокорректировать намеченные им темпы, ритмы и размеры» [Цит. по 235, с. 451].

²¹² В оригинале у Ф. Бургмюллера – это вариация на средние и большие прыжки для «второго солиста».

²¹³ Отметим, что это не единичный случай работы Прокофьева с «чужой» музыкой, как с образцом. Н. Савкина, рассказывая об обстоятельствах сочинения балета «Трапедия» (1924) в постановке Бориса Романова, упоминает о том, что Матлот для этого балета Прокофьев сочинил, используя в качестве модели, «эталона» Матлот Б. Асафьева из балета «Дар феи» [279, с. 63]. Этот факт подтверждает и эпистолярное наследие Прокофьева: «Романов дал мне твой Матлот из "Дара феи", говоря, что танцевальной твоего Матлота написано не было» [258, с. 512.].

замысла хореографа и композитора, в многомерности смыслов и аллюзий, раскрывающихся в художественных сферах музыки и хореографии, позволяет глубже осознать преемственность и богатство взаимовлияния музыки и балетного искусства, ощутить силу воздействия хореографического замысла.

Так, упоминая о «внутриостинатном типе инварианта», характерного для классических балетных вариаций, Е. Дулова обращается к Вариации четырех сверстников Принца из «Золушки» С. Прокофьева, указывая на своеобразие ее формообразующей синтаксической основы: «четыре контрастных тематических элемента следуют в строгой логической зависимости – *интрада, подтверждение, развитие, завершение*, внетекстовые функции которых обнаруживают теснейшую связь с хореографической лексикой классической мужской вариации XIX века. <...> Производный тематический контраст в среднем разделе вариации возникает на основе фактурного, гармонического, ритмического переизложения экспозиционных мотивов, что позволяет вновь говорить о вариационном развитии в рамках простой трехчастной формы» [127, с. 158–159].

Тонкое наблюдение Дуловой раскрывает родственность прокофьевской вариации культурному коду балетной музыки девятнадцатого века. Однако, благодаря изучению системного характера преемственности музыкальных текстов, рассмотрению которой мы уделяем внимание на протяжении трех глав настоящего исследования – мы можем изучить и интертекстовые свойства этой музыки. Они указывают не только на ее родственные отношения с исходным текстом источника (вариацией Бургмюллера), но также и на связь с чередой ее предшественников, передававших от одной интеракции к другой первоначальный импульс, порожденный остинатными основаниями барочной традиции! Прокофьев своим гениальным чутьем узрел слабый отпечаток контуров риторической диспозиции, – опираясь на законы которой французские мэтры танца сочиняли свои виртуозные сольные чаканы, сплетаемые с развертыванием музыкальной остинатной вариационной формы. Мы видим, как рождается описанный А. Денисовым эффект палимпсеста – когда «сквозь цитату “просвечивает” ее древний первоисточник, скрытый под покровом изменений, но

тем не менее более или менее явственно ощутимый» [114, с. 100]. Музыка Прокофьева предстает перед нами как интертекст, средоточие пересечения двух многовековых культур.

3.3.6. Вариация как музыкальное воплощение сольного танца²¹⁴

Продолжим рассмотрение вопроса о своеобразии жанра балетной вариации.

Вопрос о музыкально-жанровом содержании вариаций как компонента классического танцевального цикла последовательно и многостороннее раскрыт в монографии Е. Дуловой «Балетный жанр как музыкальный феномен» [127]. Исследуя проблематику балетной вариации в контексте рассмотрения типологии балетных жанров, исследователь исходит первоначально из различий французской и итальянской танцевальной техники, обуславливающих свойства музыки вариаций. Отмечая несходство «виртуозно-бравурного» итальянского стиля женского танца и стиля, свойственного французскому балету начала XIX века²¹⁵, Дулова выделяет несколько музыкально-жанровых типов женских и мужских вариаций, отражающих традиции их хореографической постановки. Подкрепляя мысль о «необычайной устойчивости жанровых прообразов» [127, с. 133], Дулова приводит множество примеров из музыки Адана, Пуни, Делиба, Минкуса, Дриго, Чайковского и др.

Уделим внимание дальнейшему рассмотрению вопроса о танцевальном содержании сольных вариаций и приемах его отображения в композиторской музыке – в контексте нашего исследования модусов музыкальности хореографии.

Как уже было показано в первой главе, содержательные стороны вариационных жанров последовательно и весьма многообразно раскрывались на протяжении исторического пути развития хореографического искусства. В первой главе, начав обзор с рассмотрения свойств ренессансных *mutazio*, мы обратились

²¹⁴ В тексте данного подраздела используется материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Вариация как музыкально-хореографический жанр классического балета в творчестве композиторов XVIII–XIX веков [31]; Г. А. Безуглая. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа [40].

²¹⁵ Основанного на «воздушной полетности движений и техники танца на пуантах, создающих ощущение невесомости» [316, с. 552],

к эпохе барокко и уделили внимание музыкально-хореографическим особенностям чакон, получивших в процессе развития виртуозного танца французской театральной традиции особое «танцевально-сольное» предназначение. В балетах и операх-балетах XVII-XVIII веков одним из немногих родов и видов музыкальных произведений, принявших схожее танцевально-жанровое назначение, стал жанр «*air de ballet*» (или «*air de dance*»).

Как подчеркивают исследователи этого жанра, ария, «*air*» (в английской музыкально-хореографической практике также применялось именование *ayre*) представляла в эпоху барокко большое число разновидностей, в том числе танцевальных [57, с. 12]. В этой связи А. Груцынова отмечает, что *air de dance*, *air de ballet* – это не хореографическое «переложение» вокальной формы, а «специально написанная музыка для танца» [107, с. 54]. Важно отметить, что «*air de ballet*» – пожалуй, единственный в европейской хореографической практике музыкальный жанр, который можно охарактеризовать как не имеющий «бальных» коннотаций, а связанный непосредственно с театрально-танцевальной сферой танца²¹⁶. Однако, нужно отметить, что танцевальный жанровый смысл *air de ballet* не был в полной мере идентичен смыслу балетной вариации (в реалиях классической балетной традиции), – поскольку танцевальная ария могла исполняться как одним, так и несколькими танцовщиками.

Полувеком позже пьесы танцевального характера, имеющие название *air de ballet*, постепенно стали терять прикладное назначение, трансформируясь в инструментальные произведения, перейдя в сюиты Ж. Ф. Рамо, Г. Перселла, Г. Ф. Генделя. При этом они продолжали сочиняться и как танцевальные номера в балетах вплоть до второй трети XIX века: они наличествуют, например, в операх-балетах Даниэля-Франсуа Обера. Нетождественность *air de ballet* жанру вариации подтверждает, в частности, примечание к современному изданию балета Обера «Рандеву», разъясняющее, что одна из *air de ballet* исполнялась как па-де-катр, другая – как мужская вариация [602, р. 4].

²¹⁶ При этом танцевальные арии могли иметь разнообразный характер, – как, «*air paysan*» и «*air espagnol*» из оперы-балета Ж.-Ж. Муре «Празднества Талии».

Процесс утверждения жанра балетной вариации в композиторском творчестве первой половины XIX века демонстрировал ту же инерцию музыкальной рефлексии, что и балетная музыка в целом. В силу недостаточной осведомленности композиторов о специфике балетной традиции, и применения ими в силу этого, шаблонов и композиционных структур, характерных для «танцевально-бального», дивертисментного типа спектакля, процесс соединения «узлами законного брака» музыкального и хореографического жанрового содержания затянулся надолго. Вариация как сольный хореографический жанр, закрепившийся в танцевальном обиходе примерно к 1800-м годам, не находила первоначально специального жанрового подкрепления в музыке, и исполнялась под аккомпанемент любой, подходящей по темпоритму и характеру, танцевальной пьесы²¹⁷.

И таким образом, этот жанр танца, формирующийся и развивающийся в балетном искусстве, – в течение довольно длительного периода «не замечался» искусством музыкальным и не отображался в партитурах и оркестровых партиях. С помощью названия-заголовка в нотах европейских балетов-пантомим начала XIX века, представляющих чередование сцен и дивертисментных танцев, отмечались либо балльные танцевальные жанры (подобные менуэту или контрдансу), либо танцевальные названия, связанные с сюжетом – обычно, это были массовые, кордебалетные номера («танец сатиров», «крестьянский танец» и т. д.). Разделы, представляющие музыку для сольных выступлений, могли быть в лучшем случае отмечены указателями темпа и характера (*maestoso*, *grazioso*, *marquee* и т. д.).

Аналогичная ситуация наблюдалась не только в европейском, но и в русском балете. Как отмечает А. Максимова, в нотных источниках балетной музыки, исполняемой в России на рубеже XVIII–XIX веков, встречались либо

²¹⁷ Аналогичным образом исполнялись и па-де-де. Парижский критик писал во второй трети XVIII века: «Лучших танцовщиков сохраняют, чтобы они потанцевали то соло, то вдвоем. В больших оказиях они составляют *pas de trois*, *pas de quatre*, и даже *pas de cinq* или *pas de six*. <...> Для всех этих дивертисментов музыканты поставляют чаканы, луры, сарабанды, менуэты, паспье, ригодоны, гавоты, контрдансы» [Цит. по: 174, с. 192].

названия жанров бытовой музыки²¹⁸, либо указания с темповыми обозначениями²¹⁹. Вариации, как замечает Е. Дулова, характеризуя музыку балетов К. Кавоса, Ф. Антолини, Ф. Шольца, А. Алябьева, А. Варламова и др., «еще не отделены друг от друга и являются этапами развития единой композиции, которую можно было бы определить, как варьированную строфу» [127, с. 112].

Утверждению вариации как самостоятельного танцевально-музыкального жанра в значительной степени способствовала практика применения вставных номеров. Однако важно отметить, что, уже получив вполне устойчивые музыкальные жанровые свойства и обретя ясные очертания в текстах балетов второй четверти XIX века, вариации длительное время продолжали оставаться частями, поименованными лишь с помощью указателя темпа (и лишь в отдельных случаях – цифры). Во многих репетиторах, партитурах и клавирных переложениях балетов Галленберга, Венюа, Шнейцхоффера, Адана, и даже в ранних балетах Пуни можно идентифицировать безымянные разделы, демонстрирующие типичный для вариаций набор свойств. И вплоть до 50–60-х годов XIX века они довольно редко выделялись в тексте в отдельный номер.

К первичным признакам, позволяющим определить такие разделы как вариации, можно отнести местоположение в тексте (после адажио, антре или массового номера), наличие короткого, обычно настраивающего на ритм и темп, вступления, изложение в простой песенной (часто вариантной) форме, небольшую долготу (1–2 минуты) и нередко, ускоренную финальную часть. В клавирном переложении балета Фредерика Венюа «Фигаро» (1811) поименованы многие танцевальные номера (*Pastorale, Romance, Pas de trois, Fandango, Allemande, Polonaise, Zorongo, Zapateado*). Однако № 5 во втором акте (исполняемый после сцены Урок танца) обозначен только указателями «*Allegro assai*» и «*flauto solo*» – при этом он обладает всеми музыкальными признаками, указывающими на предназначенность сольному виртуозному танцу. Рукописная партитура балета венского композитора Венцеля Роберта фон Галленберга (1783–

²¹⁸ «Гавот (*Gavotta*), менуэт (*Minuetto*), чакона (*Chiaccona, Chaconne*), кадрили (*Quadrille*), тамбурин (*Tambourin*), шассе (*Chasse*), марш (*Marcia, Marche*)» [215, с. 45]

²¹⁹ «Аллегро, аллегретто, грациозо, анданте, ларгетто, кантабиле, маэстозо и др.» [215, с. 45].

1839) «Арцена» («Arsene», 1822, Вена) изобилует малыми формами²²⁰ по 16-48 тактов с характерными очертаниями. Эти миниатюры уже отделены с помощью фермат, однако не имеют названий (указания в партитуре имеются лишь в отношении темпа маршеобразного раздела и чаконь). В репетиторах и клавирах балетов Ц. Пуни 1840–1860-х годов вариации тоже не имеют указателей – ни в рукописном скрипичном репетиторе «Эсмеральды», датированном 1846 годом (отражающим, по всей видимости, лондонскую постановку балета, созданную Жюлем Перро в 1844 году), ни в клавирах балетов «Наяда и рыбак» (1851), «Сирота Теолинда или Дух долины» (1862), «Дочь Фараона» (1862). Складывается впечатление, что на протяжении довольно долгого этапа развития балетного искусства «музыкальная» и «балетная» вариации, разорвав родоначальную смысловую и семантическую связь, бытовали в своих сферах искусства параллельно, переродившись в омонимичные понятия; каждая принадлежала своему искусству, и не покидала его границ. И для большинства композиторов, сочинявших музыку к балетам до эпохи Минкуса и Дриго, – жанр балетной вариации бытовал лишь на сцене. И первоначально он находил отражение в музыкальных текстах лишь в том случае, если проявлял себя в «музыкальном» облики, обнаруживая родство с музыкально-вариационной формой. Именования *Variation*, встречающиеся в нотных текстах первой половины XIX века, обычно являлись указателями музыкальных частей вариационного цикла, чередующихся вослед изложению темы.

Обратим в этой связи внимание на особенности бытования музыкально-вариационных циклов, используемых в качестве музыки для сольного танцевального выступления. Как известно, среди образцов музыки балетов второй половины XIX века вариации, являющиеся частями вариационной формы, встречались скорее, как исключение. В качестве хрестоматийного примера такого исключения часто приводится пример «Славянской темы с вариациями» из «Коппелии» Л. Делиба, – музыкально-вариационного цикла, трактуемого хореографически в виде череды сольных выступлений Сванильды и ее подруг.

²²⁰ В том числе и вставными, о чем свидетельствует разница почерков переписчиков и цвет бумаги.

Столь же редко встречаются в балете и номера-вариации, в которых последовательно применяются приемы музыкального варьирования. Таковы Вариация Авроры из 1 акта «Спящей красавицы» П. Чайковского и Вариация Никии из 3 акта «Баядерки» Л. Минкуса, представляющие собой «мини-вариационные» циклы (тему с двумя-тремя вариациями). Однако в целом такого рода соединения двух жанров – явление в балете XIX века весьма нечастое.

Тем не менее, вариационная форма обрела в балетном жанре особое драматургическое своеобразие, порождая оригинальный диалог искусств: вариация «музыкальная», попадая в балетный контекст, приобретала жанровые свойства, близкие вариации сценической, – интерпретирующие идею виртуозного сольного выступления. Например, в цикле вариаций из 3 акта балета «Сети Вулкана» (1826) М. Шнейцхоффера, предназначение каждой из вариаций состоит не только в поддержке сольного танца, но одновременно, в демонстрации мастерства виртуоза-инструменталиста. Первая вариация цикла предназначена для соло гобоя (1 *Variation hautbois*), затем виолончели (2 *Variation de basso*), кларнета (3 *Variation de Clarinette*) и альты (4 *Variation d'Alto*).

Трактовка вариации как виртуозной пьесы, написанной для солирующего инструмента, стала в балетах XIX в. весьма типичной. В качестве примеров приведем блестящие флейтовые²²¹ (вариация Ф. Бургмюллера в «Крестьянском» па-де-де, вариация солистки в трио из «Пахиты» Э. Дельдевеза), арфовые (вариации Гюльнаны на музыку А. Цабеля в адановском «Корсаре»), скрипичные (вариация Авроры из 1 акта «Спящей красавицы» П. Чайковского, вариация Раймонды из «Раймонды» А. Глазунова) соло, а также фортепианное соло в вариации Раймонды из «венгерского» Гран па, – и наконец, соло челесты в вариации Феи Драже из «Щелкунчика».

Став полноправной частью классической балетной сюиты, вариация, наконец, была «узаконена» в музыкальных правах в качестве полноценного жанра театральной музыки, найдя отражение в музыкальных текстах. Это произошло в первую очередь, в творчестве дансанных композиторов. Вариации охотно

²²¹ «Доведенную до предела технику приравнивали к фиоритурам виртуозных флейтистов» [177, с. 150].

сочиняли также и композиторы-инструменталисты (или капельмейстеры), хорошо представляющие себе театральную специфику, но не владеющие крупной формой, – как арфист А. Э. Цабель (вариации для Гюльнары в адановском «Корсаре», вариации в «Пахите»), скрипач и альтист Ю. Гербер (вариация солирующей в «Пахите»), капельмейстер А. Папков (вариация в «Пахите»). И в немалой степени музыкальной «ратификации» жанра балетных вариаций способствовала деятельность таких балетмейстеров, как Артур Сен-Леон и Мариус Петипа, сотрудничавших с ведущими балетными композиторами эпохи.

Таким образом, традиции балетного исполнительства находили отражение в музыкальных свойствах балетных вариаций, и основные музыкально-жанровые стереотипы последних были сформированы во вторую четверть XIX века.

Среди типов вариаций можно выделить *тип «вариации-польки»*, демонстрирующий «непринужденность и изящество» (Е. Дулова) в характере Карлотты Гризи²²², или в образе крестьянки, безмятежно танцующей вставное па-де-де²²³ в первом акте «Жизели»: двухдольная музыка с моторным ритмом, построенная на чередовании мелких длительностей в мелодии, отображающих маленькие прыжки, мелкие, легкие ажурные танцевальные движения на пуантах. Позднее этот же музыкально-танцевальный стереотип получил более темпераментную интерпретацию в виртуозной вариации Китри из финального акта «Дон Кихота» Л. Минкуса, вариации солирующей из Па-де-де П. Чайковского (Приложение к «Лебединому озеру»²²⁴).

К разновидности двухдольной музыки, подкрепляющей мелкие изящные движения, можно отнести и *тип «вариации-гавота»*. Фигура гавота, начинающаяся с двух затактовых четвертей, слышна в вариации солирующей из «Наяды и рыбака» Ц. Пуни, в Праздничном танце (вариации Сванильды) из «Коппеллии» Л. Делиба, в вариациях «Раймонды» А. Глазунова (вариация солирующей *E-dur*, вариация Раймонды *F-dur*). Чуть более спокойный (в сравнении с

²²² Приведем еще одну характеристику ее танца, данную рецензентом газеты «Morning Post» в 1842 г.: «несколько оригинальных и очаровательных па, где сочетались живость, легкость и грациозность» [Цит. по: 295, с. 77].

²²³ Напомним, что музыку этого па-де-де сочинил Ф. Бургмюллер.

²²⁴ Музыка этого уникального па-де-де мы уделим особое внимание ниже, в подразделе «"Чужие" тексты в балетных партитурах Чайковского».

полькой) темп гавота стал актуален в эпоху, когда балерины перестали взлетать на пальцы, демонстрируя «сильфидную» невесомость, а стали «вскакивать» на укрепленный носок, показывая устойчивость апломба и способность замереть, сохраняя позу на одной ноге, – или даже выполнять скачки на пуантах. Типичная музыка вариации, аккомпанирующей танцу на пуантах, включающему крупные, «вскакивающие» движения – вариация Дианы из Па-де-де Дианы и Актеона («Эсмеральда» Ц. Пуни).

Пиццикато. Популярность и распространенность женского танца на пуантах, а также интерес к «чистым» инструментальным тембрам, воплощающим виртуозный характер движения, стали причиной привнесения в балет и применения в прикладных целях отдельного жанра музыки – пиццикато. Сухой щипковый тембр струнных создавал особый выразительный и изобразительный эффект, близкий характеру «отрывистых» танцевальных па, исполняемых на пуантах. Вследствие этого звучание группы струнных смычковых инструментов, исполняющих свою партию приемом пиццикато, было «присвоено» балетной традицией, и жанр пиццикато обрел значение «музыка, аккомпанирующая вариациям на “пальцевую” технику». Вослед делибовскому Пиццикато из «Сильвии» на протяжении последней четверти девятнадцатого века были сочинены десятки балетных пиццикато. Особенно плодотворен в этом жанре был Риккардо Дриго (1846–1930), занимавший с 1886 года пост капельмейстера и композитора балета Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Среди сочинений Дриго в жанре пиццикато можно назвать Польку-пиццикато из «Арлекинад», вариацию Нирити из «Талисмана», вариацию Флер де Лис из «Эсмеральды», две вариации солистки, сочиненных для вставного трио байеровской «Феи кукол» и др. И венчает гирлянду балетных пиццикато глазуновское *Pizzicato* из «Раймонды», «игриво-шаловливое и необычайно воздушное» [127, с. 135], сочетающее в себе целый комплекс типичных свойств женских двухдольных вариаций (ритмическая фигура гавота, спокойный темп, частичная моноритмия мелодии и сопровождения).

Тип вальсовых женских вариаций представлен двумя основными разновидностями. К первому относится музыка энергичного и волевого характера (инвариант – обе вариации Мирты из «Жизели» А. Адана²²⁵), поддерживающая большие прыжки (*grand jeté, grand jete entrelace* и т.д.). В дальнейшем, с развитием техники женского прыжка, позволяющей раскрывать в прыжке ноги более чем на девяносто градусов (а в XX веке – и в шпагате), большие прыжки в музыкальном отображении обрели характер полнозвучный, близкий наполненной жизненной силой вокальной музыке широкого дыхания (наподобие Застольной песни «*Libiamo ne' lieti calici*» из «Травиаты» Дж. Верди). Образ балерины, «вылетающей» в черед *grand pas de chat (grand pas jeté développé)*, запечатлели вариации в *Grand Pas* «Пахиты» Л. Минкуса – Э. Дельдевеза в постановке М. Петипа (вариации солисток *C-dur* Л. Минкуса № 7, *A-dur* Р. Дриго № 9, *D-dur* Ю. Гербера № 10) [607].

Второй тип вальсовой музыки – медленный, предназначенный для отображения плавных изящных движений, исполняемых преимущественно на пуантах. Один из ранних образцов – вариация из 1 акта «Жизели» А. Адана на музыку неизвестного композитора.

С развитием техники танца на пуантах темп медленных вариаций стал еще больше замедляться и приобрел напевный характер широкого дыхания. Почти все популярные медленные трехдольные вариации из балетов классического наследия обрели ярко индивидуальное хореографическое воплощение, благодаря которым их музыка получила значение «инципита»: это Танец с шарфом из «Баядерки» Л. Минкуса, соло Одетты из «Лебединого озера», вариация Авроры из 1 акта «Спящей красавицы» П. Чайковского, вариация Раймонды *C-dur* из «Раймонды» А. Глазунова.

Добавим несколько штрихов, касающихся смысловой и драматургической роли вступлений к вариациям. В балетах романтической поры они были краткими, в один-два такта, представляя бас-аккордовые фигуры аккомпанемента, задававшего метрический отсчет. Позднее во второй половине XIX века балетные

²²⁵ Отметим, что обе вариации Мирты отмечены в партитуре лишь указателями темпа.

композиторы стали трактовать вступления как каденцию для солирующего инструмента. И весьма нередко долгота и виртуозная наполненность каденции имели прямую связь с драматургической значимостью персонажа, сообщая о его роли в спектакле. Самая роскошная каденция исполнялась для вариации главной солистки, – например, для Авроры в 1 акте «Спящей красавицы» Чайковского.

Среди мужских вариаций преобладают два типа:

– *двухдольные маршеобразные*: образцами для дальнейших итераций послужили две старинные мужские вариации – уже упоминавшаяся бургмюллеровская из «Жизели» А. Адана, ставшая прообразом для интерпретаций Р. Дриго, А. Крейна и С. Прокофьева, а также вариация А. Адана из балета «Черт на четверых», включенная М. Петипа в состав *Grand Pas* «Пахиты» Л. Минкуса и Э. Дельдевеза. Представляемый в ней тип движения, а также темпоритмический и интонационный склад музыки был отображен в вариации для четырех солистов из финального акта «Раймонды» А. Глазунова.

Особого рода инвариантом, породившим подражания, стала вариация Зигфрида из «Лебединого озера» П. Чайковского. В силу того, что ритм и темп польки, задуманный у Чайковского, не подходил к крупным мужским движениям, – музыкально-исполнительский темп ее был замедлен. Вследствие этого музыка приобрела несколько «грузный», но энергичный и волевой характер. Впоследствии уже эта, замедленная музыкальная интерпретация музыки Чайковского послужила образцом для глазуновской вариации Жана де Бриена (*As-dur*) из «Раймонды», вариации Фениксов из «Красного мака» Р. Глиэра.

– *трехдольная музыка «большого прыжка»* – наиболее распространенный тип мужской вариации. Ее образец тоже можно обнаружить в партитуре «Жизели» (и это неудивительно, учитывая присущее Адану доскональное знание танца и способность к его яркому отображению²²⁶) – это вариация графа Альберта с ее торжественным «выстукивающим» ритмом, волевыми интонациями и

²²⁶ «Как мастерски выпуклы характеры, как лаконичны ситуации, как гибки в своей простоте и незатейливости напевы танцев и вместе с тем, как они упруги, давая опору движениям, как искренне чувствительны лирические моменты, но с каким чувством меры они формируются и как строг рисунок этих мелодий при всей их нежной отзывчивости» [Цит. по 295, с. 103], – писал Б. Асафьев о музыке Адана.

большим диапазоном звукового пространства, захватываемого мелодией. Схожие ритм и фактурно-мелодическое строение можно встретить в мужских вариациях балетов Э. Хельстеда, Ц. Пуни, Й. Хартмана, Л. Минкуса. Наиболее ярким воплощением образности и ритмомелодических свойств этого типа является вариация Базиля из «Дон-Кихота» Л. Минкуса.

Еще один жанровый трехдольный прообраз мужских вариаций имеет, наряду с перечисленными особенностями, характерный пунктирный ритм, – как например, вариация, исполняемая солистом в «Коппелии»²²⁷ Л. Делиба. Схожим характером и свойствами обладает мужская вариация в *Pas de trois* из «Лебединого озера». Воплощенным интекстом, совмещающим все вышеперечисленные свойства мужских вариаций, является мужская вариация Р. Дриго, отобранная М. Петипа для *Grand Pas* из «Пахиты» Л. Минкуса – Э. Дельдевеза (№ 13, *Es-dur*) (Пример 36).

Р. Дриго
Вариация солиста

Пример 36. Л. Минкус. Э. Дельдевез *Grand Pas* из балета «Пахита» Вариация № 13.

²²⁷ Эта вариация была первоначально сочинена как женская – для Риты Сангалли, исполняющей главную партию в «Ручье» Л. Делиба и Л. Минкуса, и была впоследствии «присвоена» мужским танцем, как обладающая всем набором свойств, его характеризующих.

И примечательно, что все наиболее яркие разновидности традиционных типов женских и мужских вариаций собраны и представлены М. Петипа в *Grand Pas* из «Пахиты».

Творческая встреча Петипа с Чайковским и Глазуновым благоприятствовала пополнению галереи музыкальных образов балета россыпью драгоценных жемчужин-вариаций. А диалогичность музыкального смысла вариации, ее «интертекстовая» обращенность к смыслам пластического искусства превратилась в ее родовое свойство. Работая в творческом содружестве с Петипа, Чайковский и Глазунов обогатили²²⁸ выразительную жанровую палитру балетных вариаций приемами музыкальной выразительности, свойственными жанрам оперного театра. И типичные танцевально-музыкальные разновидности, наполняющие партитуры дансанных композиторов (такие как вариация-полька, вариация-вальс, вариация-гавот) – в балетах Чайковского и Глазунова наполнились широтой дыхания вариаций-ариозо (Вариация Одетты из «Лебединого озера», вариация Феи Сирени из «Спящей красавицы»), вариаций-колыбельных (вариация Феи Нежности), вариаций-монологов («венгерская» вариация Раймонды).

Новые художественные приемы композиции породили, в свою очередь, интерпретацию и отклик в балетмейстерском творчестве, формируя особое синтетическое поле взаимных многозначных аллюзий. Благодаря воспроизведению элементов и признаков одного текста в другом происходил процесс «заражения» одного жанра смысловым богатством другого. Так, тематическое родство, объединяющее круг интонаций, характеризующих главных персонажей «Спящей красавицы» Чайковского (принцессы Авроры и Фей

²²⁸ И при этом, отдавали должное значению традиций хореографического искусства и балетной музыки. Это подтверждает, в частности свидетельство Б. Асафьева: «Когда я рассказывал ему [Глазунову] о своих наблюдениях за проявлением в его и Чайковского балетах “принципа ритмического развития и ритмостановления”, а также о моей работе с М. М. Фокиным над такого рода задачами в пластическом искусстве, как явлением музыкально-тектоническим, он выразил большое удовлетворение: “Ритма же абстрактного в музыке нет, он звучит и выявляется симфонически-пластически”. — “Значит, в нем, в ритме, а не только в тональных планах и в нарастаниях по секвенциям содержится развитие?” — спросил я.— “Ну, конечно, так, только для этого надо знать танец и понимать балет в его хореографической, а не тактовой природе. Это все вот было у Чайковского” — “Ну, а у вас, Александр Константинович?” — “Да, и я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен”, — скромно заключил Глазунов» [9, с. 209].

Пролога) нашло отражение в хореографическом языке балетмейстера, обретя форму своеобразного пластического «лейт-ракурса»: «Все вариации Авроры, главного действующего лица спектакля, построены на эффасе. Все вариации фей из пролога – также на эффасе, а значит ан деор²²⁹. Как тонкий музыкант и тонкий хореограф Петипа понимал интонационную суть музыки “Спящей красавицы”» [208, с. 84].

3.4. ЭПОХА М. ПЕТИПА: «ЧУЖАЯ» МУЗЫКА В БАЛЕТАХ П. ЧАЙКОВСКОГО²³⁰

3.4.1. Особенности сотрудничества Петипа и Чайковского

Итак, традиция, в соответствии которой музыка балета приобретала качества, обусловленные практикой и законами хореографического искусства, стала магистральной в истории отечественного балетного театра девятнадцатого века. Текст балета тем самым вошел в особую категорию произведений искусства, чьи свойства определялись их синтетической природой, а особенности хореографии оказывали определяющее воздействие на изменения в облике других составляющих (музыки, драмы, сценографии). И нужно отметить, что эпоха Мариуса Петипа, при всей художественной убедительности и плодотворности шедевров выдающегося балетмейстера, демонстрировала такой же приоритет хореографии и балетной драматургии, как и предшествующие ей.

В спектаклях Петипа музыка нередко участвовала в создании балета «не как решающий, а лишь как подсобный материал, она не подсказывала хореографу образов танца, а наоборот, подгонялась под готовый танец и перекраивалась в угоду ему» [181, с. 236]. Опыт прикладного применения музыки широко применялся не только в работе выдающегося хореографа с дансантами композиторами, авторами «Баядерки», «Конька-Горбунка» и «Арлекинад», но и

²²⁹ В своем наблюдении Ф. Лопухов обращает внимание и указывает на «пластическое родство» (по аналогии с интонационным родством в музыке) «открытых» телесных положений, поз, движений Авроры и ее спутниц. В позе (а также сценическом положении) *effacée* «в противоположность *croisée*, нога открыта и вся фигура развернута» [66, с. 28], – отмечает в своем учебнике «Основы классического танца» А. Ваганова. «Понятием *en dehors* определяются вращательные движения, направляющиеся "наружу"» [там же].

²³⁰ В тексте данного раздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского [42]; Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

при постановке балетов на музыку композиторов «серьезных». Например, в результате постановочной работы Петипа над балетом «Сон в летнюю ночь» структура сюиты Ф. Мендельсона была в значительной степени изменена, и в авторский текст по настоянию хореографа был добавлен танцевальный, а также связующий материал, сочиненный Л. Минкусом.

Общеизвестно, что П. Чайковскому в процессе сотрудничества с М. Петипа приходилось принимать во внимание описанные выше методы работы балетмейстера. Склоняясь в уважении к гению композитора, Петипа, тем не менее, достаточно целенаправленно стремился применять выработанные им традиционные приемы, основанные на приоритете балетмейстерского замысла. Выстраивая хореографические идеи, драматургию и композиционный план будущих спектаклей, великий хореограф, подобно своим предшественникам, ожидающим от музыкальной партитуры иллюстрации «каждой ситуации», «каждой фразы и каждой мысли» [239, с. 90], высказывал вполне конкретные пожелания, обращенные к создателю музыки. Эти пожелания были вписаны в тексты подробных планов-программ «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»²³¹. «Проекты музыки и хореографии вычерчены до мельчайших подробностей задолго до того, как в воображении композитора возникнут первые такты будущей партитуры, а балетмейстер покажет артистам первые па» [221, с. 5], — отмечал Ю. Слонимский.

Руководствуясь собственными, вполне зрелыми представлениями о методах написания симфонического театрального произведения, Чайковский осознавал и добровольно принимал неизбежность творческого компромисса, обусловленного спецификой балетного спектакля. Желая избежать неудачи, произошедшей при первом сценическом воплощении «Лебединого озера», Чайковский стремился работать в полном соответствии с балетмейстерскими планами и указаниями, касающимися музыкальной стороны будущего спектакля. Таким образом, композитор начинал работу над сочинением музыки балетов, уже имея подробный композиционный план будущих танцевальных сцен и отдельных

²³¹ Композиционные планы и программы Петипа представлены в отечественных изданиях клавиров «Щелкунчика» [610] и «Спящей красавицы» [614]. М. Петипа не осуществил постановку «Щелкунчика». Это сделал по его поручению Л. Иванов.

эпизодов: «Балетмейстер составляет подробнейший проект сцен и танцев, причем указывается в точности не только ритм и характер музыки, но и самое число тактов» [343, с. 123]. Планы уточнялись и приобретали полноту в совместных обсуждениях. «Петр Ильич приезжал к нам обычно по вечерам и проигрывал свое произведение по частям, а отец слушал и планировал в гармонии с музыкой свои танцевальные фантазии» [221, с. 249], – вспоминала дочь балетмейстера, Вера Мариусовна Петипа.

Чайковский с удовольствием сотрудничал с Петипа и стремился к тщательному выполнению балетмейстерского плана: «Во время репетиции балета Чайковский продолжал безропотно исполнять все пожелания Петипа, добровольно работал в качестве концертмейстера и, не предъявляя никаких требований ни к балетмейстеру, ни к художнику, не позволял нарушать последовательности своей партитуры, ссылаясь на сценарий. То, что по мягкости своего характера не смог делать композитор, сделала его музыка. Гениальная партитура балета подчинила себе и создателя танцевальной части, и художника, властно влияя на их творчество. Петипа, не привыкшему работать по какому-либо сценарию, было чрезвычайно трудно ставить танцы “Спящей красавицы”, несмотря на то, что все его требования в отношении размера, темпа и содержания отдельных номеров были выполнены композитором полностью» [27, с. 158].

Тем не менее, поскольку в процессе совместной работы над спектаклем музыка приспособлялась Петипа к конкретной сценической ситуации, Чайковский, отзываясь на просьбы балетмейстера, был вынужден вносить изменения и в уже сочиненный им музыкальный текст. Многие страницы партитуры «Спящей красавицы» были купированы в процессе подготовки премьеры спектакля с согласия композитора. Известно, что Петипа высоко ценил готовность Петра Ильича к сотрудничеству и обращаясь к нему в письмах, извинялся за вынужденные купюры: «Признаюсь, я был жесток! Но лучшее – враг плохого, и, если мне посчастливится добиться успеха, надеюсь, что, оценив все Вашим опытным глазом, Вы меня простите. Танец получился длинноватым, и,

если Вы разрешите, я произведу в нем небольшую купюру» [Цит. по: 221, с. 123]²³².

Создавая музыкальное воплощение хореографических замыслов Петипа, Чайковский, в силу своего композиторского гения, неминуемо преодолевал банальность схем, свойственных дансатной музыке, он переосмысливал ее жанровое содержание в русле собственной новаторской музыкальной драматургии, насыщал его глубоким символическим смыслом, и совершал тем самым художественные открытия. Оригинальность и симфоническая сложность предлагаемой музыки неизбежно ставила перед балетмейстером необычные и порой трудновыполнимые задачи, когда «ум Петипа просто не охватывал широты замысла композитора и величия его форм» [13, с. 201]. Современники вспоминали, как в подобных случаях Петипа часто «хватался за голову и говорил: “Что это такое? Это не то, что я просил”» [302, с. 75].

Однако в процессе этого противоречивого и непростого сотрудничества развивалась интуиция и музыкальный опыт Мариуса Петипа. Воплощая свой композиционно-пластический замысел, хореограф «создавал обобщающую жанровую концепцию балета, в котором музыка, хореография и драма как бы “растворялись” друг в друге» [127, с. 96]. Приспосабливая собственное пластическое видение к специфике музыкального решения, хореограф компенсировал присущий ему недостаток музыкально-интонационного слышания²³³ гармоничным чувством ритма, композиционным чутьем и даром к выстраиванию драматургии крупной формы. Многие исследователи творчества Петипа высоко ценили его художественную интуицию, благодаря которой он сумел достойно ответить музыкальному симфонизму Чайковского, и позднее, Глазунова.

Диалог двух гениев – Петипа и Чайковского, при всей противоречивости творческого взаимодействия, принес плоды, вознесшие сам синтетический жанр балета на неизмеримую высоту. И в этом диалоге, как справедливо отмечала

²³² Письмо М. И. Петипа к П. И. Чайковскому от 17 октября 1889 г.

²³³ О немузыкальности Петипа упоминали балерины Е. Вазем [67, с. 102] и Е. Минина [267, с. 37]. Вазем также вспоминала о том, как Ц. Пуни бывал недоволен, когда Петипа, по его мнению, проявлял свой недостаток музыкальности: «Подчас композитор не соглашался с балетмейстером, и они пререкались, причем горячий итальянец не стеснялся кричать на хореографа. – Не суйся не в свое дело, если ты в музыке ничего не понимаешь! – в сердцах восклицал он по-французски. И иногда Петипа приходилось перед ним капитулировать» [67, с. 191].

Е. Дулова: «решающее “музыкальное” слово было сказано, вне всякого сомнения, Чайковским, не только принесшим в балет симфоническую идею, но и продемонстрировавшим удивительно органичные, художественные принципы диалога с традиционным балетом, с его хореографией» [130, с. 96].

Позднее, в работе с А. Глазуновым Петипа применял подход, выработанный им в сотрудничестве с Чайковским. И планы-программы, адресованные Глазунову, удостоверяют продуктивность такого рода сотрудничества. Это подтверждает, в частности, свидетельство композитора: «М. Петипа давал мне письменные сценариумы «Раймонды» и других балетов с указанием количества тактов, размера. Помню, что при постановках каждый номер был уже готов в голове Петипа» [85, с. 418]. Как справедливо отмечал Ю. Слонимский: «Чем выше был талант композитора, тем сильнее разыгрывалось воображение Петипа, тем больше пожеланий он предъявлял в своем “заказе”» [221, с. 5]. Так, например, в плане-программе «Раймонды» Петипа уже не только предлагал конкретную музыку (например, гальярд *La Tradittoria*, которую Глазунов использовал в 1 акте, изложив тему танца в одноименном мажоре), но даже советовал использовать лейтмотивную драматургию! В пояснении, касающемся предполагаемого *Grand pas*, вальса из 1 акта, Петипа написал: «Выход под музыку вальса на $\frac{3}{4}$. В этом вальсе необходимо дать лейтмотив домовых и волшебства» [85, с. 549].

3.4.2. «Чужие» тексты в балетных партитурах Чайковского²³⁴

Балеты Чайковского не избежали воздействия, оказанного на них в процессе создания и хореографической интерпретации. Рассмотрим элементы «чужих» текстов, вошедшие в авторские партитуры «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» П. Чайковского в результате реализации драматургических замыслов М. Петипа. Обратим пристальное внимание на те их стороны и свойства, что обусловлены театральной традицией.

²³⁴ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского [42].

Следы взаимодействия с музыкой других композиторов, в том или ином виде, можно обнаружить во всех трех партитурах балетов Чайковского. Однако степень выраженности этого явления различна и весьма неоднозначна. В одних случаях инородные элементы явились следствием внешнего воздействия – редакторского или исполнительского вмешательства. В других, – фрагменты музыки других композиторов были взяты самим Чайковским и послужили в качестве исходного материала для композиторской работы. А в отдельных случаях мы можем указать и на особое, опосредованное «присутствие» чужой музыки, обнаруживаемое благодаря документальным свидетельствам.

Редакторские дополнения. Наиболее яркий пример наличия «чужеродных» элементов, внесенных в результате вторжения в авторский текст, представляет исполнительская партитура «Лебединого озера». Музыкальный текст балета неоднократно подвергался варьированным модификациям еще при жизни композитора. Со слов друга и коллеги Чайковского Н. Кашкина, нам известно, что первый постановщик «Лебединого озера» Вацлав (Венцель) Рейзингер после премьеры спектакля неоднократно менял многие детали постановки, в результате чего «некоторые номера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов» [151, с. 103]. Изменения вносил и балетмейстер Йозеф Гансен, осуществлявший возобновление балета в 1882 году: «Замена первоначальных номеров практиковалась все в большей и большей степени и под конец едва ли не целая треть музыки Лебединого озера была заменена вставками из других балетов, притом наиболее посредственных» [151, с. 103].

Исполнительская партитура канонической версии балета, созданная для постановки М. Петипа и Л. Иванова 1895 года, явилась плодом редакторской работы капельмейстера Дирекции императорских театров, композитора Риккардо Дриго. Внесение изменений в музыкальный текст балета производилось им по указаниям руководителя постановки, М. Петипа. В соответствии с планом-программой «Лебединого озера», подготовленной хореографом, Дриго не только

добавил в партитуру несколько фортепианных пьес²³⁵ Чайковского в своей оркестровке, но также внес ряд собственных добавлений и правок, весьма существенно изменивших музыкально-драматургическую идею и архитектуру произведения. Эти вторжения в авторский текст заключались не только в сокращениях и вставках, довольно обычных для хореографической практики того времени, но и в ряде более значительных переделок. В частности, для придания балету отчетливо выраженной номерной структуры Дриго присочинил по несколько тактов для финальных разделов «Белого» и «Черного» адажио.

Вопрос о переработках, купюрах и вставках в «Лебедином озере» является весьма дискуссионным и требует непредвзятого рассмотрения. С одной стороны, редакторские изменения Петипа-Дриго исказили центральную музыкально-драматургическую идею и архитектуру произведения. С другой – именно в этом сценическом композиционном облике балет получил огромный успех и вошел в сокровищницу мирового балетного искусства. Справедливости ради нужно отметить, что сам Дриго ясно осознавал ответственность, возложенную на него Петипа, и с огромным пиететом относился к творческому наследию Чайковского: «Мне пришлось, как хирургу совершить операцию над “Лебединым озером”, со страхом не задеть индивидуальности произведения гениального русского мастера» [Цит. по: 244, с. 133].

Изменения, внесенные в текст Чайковского Р. Дриго, не нашли отражения в отечественных академических изданиях авторской партитуры «Лебединого озера». Точная партитура редакторской версии Дриго никогда не была опубликована (издание партитуры 1895 года включало три дополнительных номера в оркестровке Дриго и «Русский танец»), но ее структуре и содержанию соответствуют издания клавирных переложений Э. Лангера [611; 612]. И именно редакторская партитура Дриго 1895 года, отражающая классическую постановку Петипа, послужила основой для большинства последующих музыкально-хореографических интерпретаций «Лебединого озера» в двадцатом веке.

²³⁵ Это пьесы «Шалунья» №12, ор. 72, «Вальс-безделушка» № 15, ор. 72, «Немного Шопена» № 11, ор. 72.

Каденции. К неавторским текстам, вошедшим в партитуры балетов Чайковского, можно также отнести инструментальные каденции. Автором вступительных соло арфы, зафиксированных в исполнительских партитурах Мариинского театра (исполняемых в «*Pas d' action*» 2 картины «Лебединого озера» и «*Pas d'action*» первого акта «Спящей красавицы»), является Альберт Цабель (1834–1910), выдающийся арфист и композитор. Первоначально Цабель консультировал Чайковского по вопросам арфового исполнительства, однако позднее, солируя в оркестре Мариинского театра, он стал играть каденции собственного сочинения [251, с. 98]. Сольные арфовые каденции Цабеля вошли в текст партитур Мариинского театра, и исполняются сегодня в спектаклях «Лебединое озеро» и «Спящая красавица».

Цитата как воспроизведение в тексте законченного фрагмента другого текста. Многие исследователи творчества Чайковского отмечают особую стилистическую многомерность поздних театральных сочинений композитора, рассматривая его оперы и балеты в качестве «пространства пересечения» и взаимодействия цитат, аллюзий и стилизаций [5, с. 34; 56, с. 27; 160, с. 223; 166, с. 120; 265, с. 203; 289, с. 36; 309, с. 8 и др]. Среди образцов авторской работы с цитатами, демонстрирующих механизм вовлечения «иного» текста в контекст композиторского творчества, особый интерес представляют те, что являются примером музыкально-хореографического взаимодействия.

В замыслах великого балетмейстера, при всей хореографической направленности его драматургии, присутствовала и музыка: М. Петипа охотно практиковал традиционные методы привлечения популярной музыки в балетную партитуру. Предлагая тому или иному композитору дополнить его сочинение вставным эпизодом, балетмейстер упоминал об этом в планах и программах, а иногда и указывал на конкретный музыкальный материал из собрания нотной конторы.

В свою очередь, Чайковский на всех этапах работы над партитурами балетов внимательно прислушивался к указаниям Петипа и стремился работать в

полном соответствии с его замыслами. Сравнение балетмейстерских музыкально-сценических планов «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» с музыкальным текстом этих балетов свидетельствуют о том, что композитор скрупулезно выполнил все конкретные пожелания хореографа, касающиеся использования цитат²³⁶.

В одних случаях Петипа просто давал описание необходимой музыки или добавлял ее жанровое наименование – «полька», «галоп», «вальс», – в других же не довольствовался этим, а уточнял запрос, предлагая определенную музыкальную тему, долженствующую, например, служить иллюстрацией для определенной драматической ситуации.

Следуя давней балетной традиции, Петипа попросил²³⁷ включить в Финал-апофеоз «Спящей красавицы» французскую песню «*Vive Henry IV*». Ее звучание, по воле балетмейстера, вовлекало слушателя в атмосферу благословенной эпохи «старой доброй Франции», способствуя обогащению зрительных впечатлений. Точно выполнив пожелание Петипа в соответствии с описанием («Музыка по положению – широкая, грандиозная – мотив песни Генриха IV» [341, с. 256; 614, с. 283]), Чайковский придал теме небывалую мощь и величие (*Пример 37*).

Примечательно, что впоследствии композитор уже по собственной инициативе применил эту же цитату в схожей драматургической ситуации, – в «Пиковой даме» (в 4 картине, в сцене в спальне графини), воспользовавшись ее семантической «наполненностью»²³⁸.

²³⁶ В «Щелкунчике» даже «перевыполнил», – в ответ на отмеченное в плане указание «№17. Гросфатер. (Ноты можно найти в музыкальной конторе)», с припиской сбоку: «Мне больше был бы по душе танец “*incroyables*”» [221, с. 139], Чайковский включил в текст партитуры и Гросфатер, и танец «*les Incroyables*».

²³⁷ Ю. Слонимский высказывал предположение о том, что пожелание о включении в Апофеоз «Спящей красавицы» темы «*Vive Henry IV*» могло быть высказано И. Всеволожским [302, с. 195]. Но этому нет документальных подтверждений. В своем письме Чайковскому Всеволожский скорее предлагает композитору сочинять стилизации: «Хочу *mise en scène* сделать в стиле *Luis XIV*. Тут может разыгаться музыкальная фантазия – и сочинять мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо...» [Цит. по 302, с. 169] (Письмо от 13/25 мая 1888 г.). В то время как указание Петипа, зафиксированное в написанной им на французском языке Программе «Спящей красавицы» – вполне определенно: «Мотив песни Генриха IV» [341, с. 256; 615, с. 283].

²³⁸ Добавим также, что родственный (семантически и интонационно) пример Чайковский ввел в текст 1 акта «Щелкунчика»: стилизованная «старинная» мелодия, появляющаяся после появления Дроссельмейера (в постановке В. Вайнонена она сопровождает кукольное мини-представление о битве с королем мышей).

П.И. Чайковский
«Спящая красавица», Апофеоз

Пример 37. «Спящая красавица» П. Чайковский, Апофеоз.

Подобную же драматургическую функцию обогащения визуального ряда был призван выполнять мотив старинного немецкого танца Гросфатер в «Щелкунчике», – воплощая образ патриархальной старины и, одновременно, романтического, «гротескного» бюргерства.

Несколько труднее установить побудительные причины включения в 1 акт «Щелкунчика» французской песенки «*Bon voyage, Monsieur Dumollet*» («Доброго пути, месье Демоле») – финальной песенки из популярного водевиля «Отправление в Сен-Мало» (1809) поэта и водевилиста эпохи Французской революции Марка-Антуана Дезожье (1772–1827). Появление этой цитаты (Пример 38) может быть объяснено первоначальным замыслом Петипа (не

получившим реализации в окончательном варианте либретто) обогащения сюжета мотивами, связанными с Французской революцией [205, с. 205; 289, с. 11]²³⁹.

П.И. Чайковский
«Щелкунчик»

Allegro (♩.=120)

Пример 38. П. Чайковский. Щелкунчик. 1 акт, № 3 Детский галоп и танец родителей.

Можно также предположить, что хореограф имел намерение воспользоваться метrorитмической канвой данной музыки для воплощения определенной танцевальной идеи: представить танец гостей как веселый, жизнерадостный контрданс.

В ходе нашего исследования интересно выявить музыкальные основания, обусловившие включение цитаты «*Bon voyage, Monsieur Dumollet*» в интонационно-ритмическую ткань первого акта «Щелкунчика», – и проследить, как, будучи predeterminedной совокупностью внемзыкальных причин, танцевально-песенная мелодия обрела новое значение в контексте художественного смысла данного сочинения.

²³⁹ Во втором акте Чайковский применил еще одну тему времен французской революции – песню о Кадете Русселе «*Cadet Rouselle*» (2 акт, «Мамаша Жигонь и полишинели»). Текст на мелодию народной песни о Жане де Нивеле сочинил в 1792 году сатирический поэт Гаспар де Чену.

В процессе многократного повторения в русле остигатного варьирования (традиционного как для французских танцев XVIII века в целом, так и для контрданса в частности) цитата изменила облик, обретя подкрепляющую (тоже, вполне традиционную) поступенную нисходящую линию аккомпанемента. В результате ряда преобразований инородный материал был вовлечен в многослойный контекст музыки балета, обнаружив и развив в себе два ключевых тематических элемента, близких главным интонационно-тематическим основаниям «Щелкунчика». Как справедливо отмечает автор монографии о балете Чайковского И. Скворцова, сопряжение и развитие «цепи восходящих и нисходящих поступенных гаммообразных интонационно-тематических образований» [289, с. 40] охватывает все кульминационные зоны балета, объединяя оба действия «Щелкунчика»: «“Рост елки” — восходящий комплекс; превращение Щелкунчика — нисходящая C-dur’ная гамма; “Вальс снежных хлопьев” — нисходящий комплекс; начало Конфитюренбурга, 2-я сцена — нисходящая C-dur’ная гамма, усложненная хроматизмами; “*Andante maestoso*” из “Па-де-де” — нисходящий комплекс в мажорном и минорном вариантах; “Вариация II (Для танцовщицы)” — нисходящий комплекс в ритмической организации, сходной с “Вальсом снежных хлопьев”» [289, с. 40]. И танцевальный номер, представляющий чередование этих двух интонационных элементов (и нисходящего, и восходящего), становится средоточием эмоционального напряжения. Изысканное варьирование, построенное на остигатном наложении голосов и сопоставлении тембровых линий, приводящее к мощному динамическому усилению, создало дополнительный, необычайный драматургический эффект, — обрываясь паузой на пике усиления звучности в момент неожиданного появления Дроссельмейера.

Так заимствованная цитата в результате разработки своего тематического потенциала, не просто влилась в сквозную интонационную линию развития, став одним из узлов сопряжения симфонической структуры «Щелкунчика», но и обрела метафорическое значение «предвестника» будущих музыкально-драматических событий.

В «Спящей красавице» использована еще одна «балетная» цитата – мелодия Красной шапочки. Она повторяет мотив валахской народной песни, использованной в балете М. Грациани и Р. Маттиоцци «Валахская невеста», поставленном А. Сен-Леоном в Петербурге в 1866 году (*Пример 39*).



Пример 39. Фрагмент записи из скрипичного репетитора балета М. Грациани и Р. Маттиоцци «Валахская невеста» [282, с. 235].

В письменных указаниях Петипа нет упоминания об этой музыке, но можно предположить, что балетмейстер мог передать ноты (или напеть эту мелодию) при личной встрече. Можно также предположить, что тема могла быть заимствована Чайковским из сборника славянских народных песен, с которым композитора ознакомил собиратель народных традиций, художник и музыкант Людвик Куба в 1888 г. Мелодии из этого собрания композитор находил «полными обаятельной прелести» [344, с. 470].

Стилизации и работа с моделью. Не углубляясь в рассмотрение всего многообразия исторических, жанровых, национальных и т. д. стилизаций, образующих в балетах Чайковского многоуровневую систему взаимодействий, обратим внимание лишь на образцы, обретающие дополнительный смысл в контексте музыкально-хореографического сопряжения.

В этой связи представляют интерес те уточняющие пояснения М. Петипа, в которых он приводит примеры известных ему музыкальных произведений. Например, программа «Спящей красавицы» в характеристике танца «ускользающей» Авроры-тени, очаровывающей принца Дезире, содержит балетмейстерское указание: «для коды – музыка под сурдинку 2/4, как в “Сне в летнюю ночь”» [614, с. 280].

Удивительно здесь не только мастерство, с которым Чайковский, в соответствии с запросом, воссоздал образный и интонационный строй Увертюры «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, применив неуловимо точные и тонкие приемы, отсылающие к исходной модели. Изумляет также и безошибочность стилистического провидения Петипа, придавшего направление творческой фантазии композитора. Интонационно-тембровый колорит Увертюры Мендельсона, претворенный во втором акте «Спящей красавицы», напитал «гетерогенную» стилистическую палитру позднего творчества композитора. В частности, став стилистическим прообразом и для Увертюры к «Щелкунчику», во многом родственной мендельсоновской увертюре. Указанную особенность выделяет и И. Скворцова: «Обе увертюры сближают скерцозная полетность, стремительный темп, легкость фактуры, отрывистая артикуляция, воплощенная через стаккатный штрих, приглушенная динамика (pp), высокая тесситура (струнные без басов)» [289, с. 44].

Таким образом, мы видим проявление всеобъемлющего «качества универсальности» жанрово-стилистической системы Чайковского, «впитывающей любые сочетания или наклонения» [338, с. 6]. «Случайные», обусловленные «иноязычной» драматургией чужеродные музыкальные элементы, включаясь в сложную композиторскую работу, участвовали в формировании единства художественного смысла, утверждаясь в нем и повышая значимую роль музыкально-хореографического сопряжения.

Осмысление идеи коннотативной многоплановости музыкального произведения, развиваемой И. Стогний в контексте изучения диалогов «между эпохами, авторскими стилями, жанровыми трактовками» [310, с. 191], побуждает нас к дальнейшему исследованию межтекстовых связей. Находя точки соприкосновения с позицией О. Федоровской²⁴⁰, приглашающей к осмыслению континуума текстовых пересечений музыки Чайковского, мы предполагаем, что

²⁴⁰ Подчеркивающей, что «интертекстуальность – это свойство не столько постмодернистских текстов, сколько художественного текста вообще» [325, с. 17].

привлечение методов и положений теории интертекстуальности может быть плодотворно и при рассмотрении взаимосвязи и взаимообогащения музыкально-хореографического художественного наследия²⁴¹.

Выполняя одну из задач интертекстуального анализа по выявлению возможных первоисточников, заострим внимание еще на одном, уникальном примере музыкально-хореографического интекстуального заимствования, заключенном в Па-де-де, сочиненном Чайковским для артистки Большого театра Анны Собошанской (1842–1918). Оно вошло в состав исполнительской партитуры «Лебединого озера» в 1877 году в качестве «*Pas de deux*» [615, с. 241–259].

Причиной для написания дополнительного номера балета стала конфликтная ситуация, связанная с отказом балерины танцевать главную партию в «Лебедином озере». Собошанская возмутилась тем, что Чайковский не написал для нее в третьем акте ни одного танцевального номера. П. Пчельников, бывший в 1880-е годы управляющим конторой московских Императорских театров, вспоминал об этом следующее: вынуждаемая к участию в спектакле артистка поехала в Петербург и попросила М. Петипа поставить специально для нее соло в 3 акте. Балетмейстер охотно исполнил ее желание и сочинил для нее па-де-де на музыку Л. Минкуса. Однако Чайковский отказался включать в свой балет музыку другого автора, сказав: «Хорош мой балет или плох, но мне хотелось бы одному нести ответственность за его музыку» [262]. Взамен номера Минкуса Чайковский предложил написать собственный. Однако задача композитора осложнялась тем, что балерина не желала изменять танца, поставленного для нее в Петербурге. В конце концов, недоразумение было улажено следующим образом: Чайковский попросил предоставить ему музыкальный текст па-де-де, поставленного Петипа, и пообещал сочинить новую музыку, которая «такт в такт, нота в ноту» была бы согласована с музыкой Минкуса. «Словом, он обещал дать такое *pas de deux*, под музыку которого возможно было бы исполнить сочиненный Петипа танец не только без какого-либо изменения его, но даже без репетиций» [262]. Те же слова

²⁴¹ Так, например, А. Гест в работе «Романтический балет в Англии» высказывал интересные замечания о влиянии танцев Марии Тальони на музыку Ф. Шопена и о емкости «двойной» художественной интерпретации музыки Шопена М. Фокиным [442, р. 61].

повторяет, излагая эту историю, Ю. Бахрушин: «Чайковский согласился написать свою музыку для этого номера, такт в такт совпадающую с музыкой Минкуса» [27, с. 143].

Обещанное *Pas de deux* было написано Чайковским к бенефису Собошанской и исполнено 28 апреля 1877 г. Однако спустя годы, после того как театральная карьера балерины закончилась, дополнительный номер перестали исполнять, о нем забыли: рукописные материалы па-де-де сохранились в библиотеке Большого театра лишь в виде скрипичного репетитора и фрагментов голосов. И по этим материалам музыка была восстановлена В. Шебалиным в 1953 г.²⁴².

Из приведенного свидетельства можно заключить, что при сочинении па-де-де Чайковский работал не только с чужим музыкальным текстом, послужившим для него моделью. Заимствованная музыка Минкуса стала для композитора источником межтекстовых связей, заключив в себе ритмопластические контуры уже поставленного танца. И творческая задача музыканта состояла не столько в воспроизведении ее структурно-ритмических и музыкально-стилистических особенностей, сколько в интуитивном «вычитывании» из нее ритмоартикуляционной и пластической структуры оригинала – хореографии М. Петипа. Это *Pas de deux*, включающее, в соответствии с классическими канонами балетного театра, небольшое «*entrée*», адажио, вариации и коду – отразило в звуках давно забытый танцевальный текст, запечатлело дыхание и пластику хореографии Петипа.

И в этой связи известно высказывание Б. Асафьева о том, что лишь Чайковский «отважился сочинять не музыку под танцы, а музыку – рождающую танец» [13, с. 40], отражает лишь одну из составляющих новаторских преобразований Чайковского. Впитав интонационно-образную и ритмическую стихию танца, его музыка запечатлевала музыкальность хореографии, и воплощая ее, вызывала новую череду коммуникаций.

²⁴² Ю. Слонимский сообщает об этом так: «После Е. Калмыковой, сменившей Собошанскую, этот дуэт не исполнялся, а ноты его были надолго утрачены, пока недавно [в 1953] не был обнаружен “репетитор” (партия двух скрипок), по которому В. Шебалин сделал оркестровку дуэта» [291, с. 36].

Балетные шедевры Чайковского породили огромное количество подражаний и аллюзий в музыке балетов XX века. Символический смысл, воплощающий в себе иноязычную «фигуру переосмысления» (М. Гаспаров) побудил к жизни новый музыкально-пластический диалог, получивший развитие в балетном искусстве двадцатого века. Иной гений хореографии, Джордж Баланчин, обратился к этой музыке, представив свою интерпретацию музыкально-пластических идей, заключенных в ней – поставив свое знаменитое «*Tschaikovsky Pas de Deux*», и возведя тем самым еще один план межтекстовых пересечений, усиливающих семантическую «плотность» исходного текста.

Таковы плоды особых проявлений гения Чайковского – заимствованные компоненты текста, обогащаясь и обретая осмысленную эстетическую связь с авторским стилем, – благодаря своему «иноязычию», возвысились до уровня многослойных метафор, углубляющих художественное «пространство» музыкального спектакля.

Постижение процессов музыкальной и пластической интерпретации позволяет глубже ощутить богатство сфер взаимовлияния музыки и искусства балета, осознать значение и силу воздействия музыкально-хореографического синтеза. И вопрос о танцевальной природе художественных образов балетной музыки XIX века, – как и общая проблематика музыкально-стилистической преемственности, требуют дальнейшего глубокого и серьезного рассмотрения. И интертекстуальный подход к исследованию творчества П. Чайковского оценивается современными исследователями как плодотворный в постижении художественного смысла, как дающий «ключ к осознанию логики и принципов организации его стилевой системы» [309, с. 3].

Выводы

Изучение актуальных сфер сотрудничества балетмейстера и композитора в XIX веке позволяет сделать следующие выводы.

1. На протяжении почти всего XIX столетия, вплоть до начала новаторских преобразований Чайковского в сфере балета, творческая воля хореографа оказывала решающее влияние на формирование музыкального образа балетного спектакля и становление его музыкальной драматургии. Изучение форм и приемов балетмейстерского воздействия позволило установить, что музыкальные инициативы, обращенные к создателям музыки, активно продвигались в тех направлениях музыкально-сценической драматургии, что были наиболее актуальными на том или ином этапе развития искусства балета (развитие средств драматического развертывания, развитие хореографических форм и жанров). При этом, в силу инерции музыкального мышления в балете, композиторский подход к отбору средств и приемов музыки находил выражение как в экспериментальных, так и в традиционных формах.

2. В совместной работе хореографа и композитора XIX века находили отражение свойства всех трех модусов музыкальности балета. Особенности модуса изоморфизма проявлялись в стремлении балетмейстера подчинить все стороны спектакля единому драматическому и хореографическому замыслу, в попытках связать воедино родственные стороны пластики и музыкальной интонации. Вариантно-комбинаторная природа танцевального творчества, обуславливала бесконечные модификации, которым подвергалась партитура балетного спектакля. Модус составления и заимствования в условиях сотрудничества композитора и балетмейстера проявлял себя в форме инициаций музыкальных цитат. Заимствованные и «обобществленные» искусством балета музыкальные тексты на протяжении рассматриваемой эпохи хореограф настойчиво и последовательно предлагал композитору в качестве образцов для интерпретации. Изучение распространенных приемов цитирования позволило установить, что заметным проявлением означенного модуса в композиторском творчестве стало привлечение в партитуру цитат, усиливающих нарративную функцию музыки и передающих семантику словесного текста – «говорящих арий». Эпоха их применения стала значимым эпизодом в истории формирования интонационно-лейтмотивной драматургии музыкального театра.

3. Модус изоморфизма также находил проявление в приемах цитирования, позволяющих репрезентировать смысловые особенности танцевальных жанров музыкального театра и лексики классического танца. Изучение феномена «музыкального инципита» показало диалогичность его интонационного смысла, его обращенность к смыслам пластического искусства.

На примере рассмотрения исторического процесса взаимодействия и взаимопроникновения вариационных жанров музыки и хореографии были выявлены особые двойственные свойства жанра балетной вариации.

Наблюдения за процессом взаимодействия композитора и хореографа позволили выявить роль и значение последнего в формировании особых интертекстуальных свойств музыки балета XIX столетия. Под воздействием музыкальных традиций балетной культуры композиторская работа с цитатами (предстающими в виде намеренных отсылок к другим произведениям предшествующих эпох и стилей, или в форме неосознанной или невольной интертекстуальности) определяла содержание процессов смысловых и стилевых коммуникаций. Создатель каждой новой балетной партитуры вольно или ненамеренно взаимодействовал со смысловой системой (включающей в себя собрание цитат и музыкально-хореографических аллюзий), сформированной балетными произведениями нескольких поколений композиторов. Исследование этого сложного процесса, проявляющегося в динамическом взаимодействии замысла хореографа и композитора, позволяет глубже осознать многообразие сфер взаимовлияния музыки и искусства и балетного искусства.

4. На примере рассмотрения «чужих» текстов в балетных партитурах П. Чайковского, исследован механизм интертекстовых коммуникаций, инициированных творческой деятельностью М. Петипа. Показано как заимствованные тексты силой творческого гения Чайковского обрели в его художественной системе обобщенное символическое значение. Новые выразительные возможности, открывающиеся в жанровых и стилистических коммуникациях текстов музыки и хореографии, пробудили композиторский интерес к новой интерпретации наследия прошлого, ставшей актуальной в

процессе становления художественных композиторских систем И. Стравинского, Н. Черепнина, Д. Мийо, Э. Сати, Ф. Пуленка, Б. Асафьева, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, С. Василенко, Р. Глиэра и других.

ГЛАВА 4. МУЗЫКА БАЛЕТА И МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХОРЕОГРАФИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

4.1. МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ ХОРЕОГРАФОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА²⁴³

4.1.1. Отношение к музыке в балете

Отечественный балетный театр подошел к рубежу столетий, как «к поворотному пункту своей истории» [177, с. 161]. За период более чем сорокалетней творческой деятельности Петипа балетные труппы Мариинского и Большого театров достигли высочайших вершин профессионализма. Вместе с тем, высокое, технически изощренное мастерство сочеталось здесь со столь же изощренным консерватизмом и косностью, свидетельствующими о потере способности к развитию. Как пронизательно отмечал И. Соллертинский: «плюсы традиционализма обращались в собственную противоположность: танцовщицы и танцовщики буквально изнемогали под блистательным грузом исторического прошлого. <...> Творческая инициатива была вытравлена. Так испарялась из балета всякая эмоциональность, непосредственный порыв, и создавался “кастовый” круг блонистителей классических форм» [308, с. 328].

Эпоха русского балетного академизма завершалась²⁴⁴ и ждала новых открытий.

Для музыкальной сферы балета период рубежа XIX–XX веков был отмечен нарастанием стагнации и антихудожественных тенденций. Попытки симфонических преобразований Чайковского и Глазунова, при всем их масштабном

²⁴³ Текст данного раздела содержит материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. О музыкальности русской хореографии первой трети XX века и ее диалоге с «чистой» непрограммной музыкой [45]; Г. А. Безуглая Музыкальный анализ в работе хореографа [40]; Г. А. Безуглая Новый концертмейстер балета [41]; Г. А. Безуглая. Музыкальная лаборатория Леонида Мясина: к 125-летию со дня рождения выдающегося хореографа [37].

²⁴⁴ «Написанные старомодно, с безвкусной фабулой, преподнесенные богато, но с тривиальными декорациями и костюмами, лишенные малейшего намека на внимание к гармонии всего спектакля, русские балеты были, тем не менее, восхитительно исполнены первоклассными солистами и кордебалетом. <...> Что касается музыки, – исключая конечно музыки Чайковского и Глазунова, – то она была ниже всякой критики; часто музыка была безнадежно банальной» [140, с. 163], – так характеризовал уходящую эпоху русского балета И. Стравинский.

художественном значении, не оказывали никакого серьезного воздействия на ежедневную рутинную балетную практику невзыскательности и прозаически-прикладного подхода к музыке. Как справедливо замечал тот же Соллертинский, качество музыки отнюдь не было главным критерием при работе М. Петипа с композиторами: «Композиторской индивидуальности ему не требовалось: чем более обезличен композитор, тем легче он идет навстречу всем требованиям балетмейстера» [308, с. 328]. Сорокалетняя творческая деятельность выдающегося балетмейстера, характеризующаяся прагматичным и довольно беспринципным подходом к работе с музыкой и ее создателями, так же, как и отсутствие творческой инициативы и равнодушие, которое нередко проявляли и коллеги Петипа, работавшие под его руководством, не могли не оказать отрицательного влияния на развитие музыкальности русской балетной культуры.

Примером, подтверждающим упадок интереса и отсутствие вовлеченности мэтров балета в музыкальную работу, может служить свидетельство Н. А. Римского-Корсакова: «Балетмейстеры Иванов и Чекетти обыкновенно не знают музыки, под которую ставят танцы, а если она не рутинно-балетная, то и совсем ее не понимают» [269, с. 236]²⁴⁵. Схожие впечатления сохранил и Михаил Фокин, отметивший в своих воспоминаниях поразительную музыкальную незаинтересованность Л. Иванова при постановке балета «Волшебная флейта» на музыку Р. Дриго в 1893 году²⁴⁶.

По свидетельству современников, балетный театр начала двадцатого века отнюдь не был расположен к диалогу с серьезной симфонической музыкой, и представление о ее ненужности, неуместности в хореографии было широко распространено. Н. А. Римский-Корсаков с горечью признавал: «Балетная хорошая музыка пока никому не нужна. <...> Чайковский и Глазунов выше

²⁴⁵ Высказывание относится к периоду постановочных репетиций «Млады» в 1892 году.

²⁴⁶ «Л. И. [Лев Иванович], сочиняя танцы, просил сыграть ему 16 тактов. Поставив их, просил сыграть следующие 16 тактов и т. д. Помню, при постановке большого финального вальса Л. И. сказал: “Ну, дальше”. “Дальше не написано”, – ответил Дриго. Продолжение постановки отложили до следующей репетиции. Итак, балет ставился не только без всякого представления о целом, или хотя бы даже об отдельном номере, но совершенно очевидно, что Л. И. не прослушивал даже перед постановкой то, что приносил ему композитор» [330, с. 47].

балетных потребностей» [268, с. 105]²⁴⁷. Аналогичное мнение высказывал и Риккардо Дриго, отдавший более сорока лет работе с балетной труппой Мариинского театра: «Балетные люди ... только с виду почитают “Раймонду”, а на самом деле кроме “Дон-Кихота” знать ничего не хотят» [Цит. по: 13, с. 116]. Более того, легкомысленное и неуважительное отношение проявлялось даже и в адрес легкой и непритязательной, удобной для танцевального исполнения музыки Ц. Пуни, Л. Минкуса и Р. Дриго: «”Для них и моя музыка слишком серьезна”, говаривал Дриго по поводу какой-либо просьбы о том или ином изменении темпа, о вставке, чудовищной фермате, непомерном *rallentando* и т. п.» [Цит. по: 13, с. 116]. Небрежность и художественный произвол в отношении музыки представляли в последние годы XIX века устоявшуюся традицию, подкрепляемую балетной и балетоманской средой.

Однако для нового поколения хореографов, пришедшего на смену стареющим мэтрам русского балета, музыка и музыкальность танца послужили основаниями для новой эстетики, определившей их новаторские художественные устремления.

Первая треть двадцатого столетия, предстающая перед нами как эпоха революционных преобразований балетного театра, поисков нового пластического языка, зарождения небывалых хореографических концепций и форм, явилась одновременно и временем пробуждения беспрецедентного интереса к постижению музыки, осмыслению ее законов. Новаторские идеи музыкально-пластического сопряжения, получившие яркое и многогранное воплощение в творчестве А. Горского и М. Фокина, в ранних работах Ф. Лопухова, Дж. Баланчина, Л. Мясина, К. Голейзовского, других выдающихся балетмейстеров, невероятно расширили музыкальные горизонты хореографии, во многом определив основные направления развития русского и мирового балета XX века.

²⁴⁷ Письмо С. Н. Кругликову от 2 февраля 1900 года.

Не подлежит сомнению, что стремление обогатить искусство музыкой, наполнить ее эмоциональностью, образностью и содержанием собственное творчество, проявлялось не только в пластическом искусстве. Активное постижение тайн музыки, осмысление современных музыкальных тенденций было примечательным явлением всей панорамы искусств. Известно, что в начале столетия возникло множество концепций художественного синтеза, среди которых были идеи русских философов, поэтов и художников. Именно в это время происходило интенсивное «прорастание» музыкой поэзии, когда «литературные произведения “рождались” не только “из духа”, но и из “буквы” музыки», «изучались и примерялись к слову самые различные атрибуты музыки, от тактовой системы до правил построения формы» [83, с. 7]. Музыка обретала особую «трансмюзикальную форму существования, растворившись в философских системах, эстетике, литературе» [223, с. 3]. Стремление к переосмыслению основ художественного творчества средствами «высшего из искусств» находило проявление в «музыкальности мышления» всей эпохи: вспомним о появлении жанра «симфонии» в поэзии, жанра «сонаты», «фуги» — в изобразительном искусстве. Удивительны совпадения в направлении творческих поисков, например, В. Кандинского, рассуждавшего о падении стены между музыкой и живописью [149, с. 178.], о «созвучии» и «противозвучии» ритма в живописи, о параллелизме и контрапункте в синтетических искусствах, — с идеями, развиваемыми в русле отечественного музыковедения в работах Б. Асафьева. Следует упомянуть и о том, что и сама асафьевская концепция симфонизма, то есть выраженная в слове сущность симфонии, была предвосхищена попытками поэтического осмысления этой же сущности²⁴⁸.

В ряду художественных тенденций начала прошлого века, придавших импульс рождению новой музыкальности хореографии, общепризнанно значение творчества Айседоры Дункан (1877–1927), проповедницы новых форм пластических искусств. Первые выступления Дункан в России, состоявшиеся уже

²⁴⁸ «И даже само слово “симфонизм” появилось, также с опережением в несколько лет, в записях поэта — Елены Гуро» [83, с. 9].

в 1904 году, оказали огромное воздействие на осмысление идей нового синтеза, значение и роли музыки в танцевальной культуре нового века. «Дункан стремилась к непосредственному выражению эмоции в пластическом танце. Эмоциональным резервуаром служила музыка. Она танцевала Бетховена и Брамса, Шопена и Вагнера, Глюка и Чайковского. Размеры исполняемого произведения ее не смущали: она брала и 7-ю симфонию Бетховена, и Патетическую Чайковского, и целые оперные акты Глюка. Она обходилась без анализа партитур и отнюдь не стремилась к разрешению каких-либо больших композиционных заданий, вытекающих из музыкальной структуры произведения» [308, с. 332]. Эстетика Дункан, заменившая формальную виртуозность на «внутреннюю музыкальность» [50, с. 415], раскрывающую образ обновленного танца в слиянии его с симфонической музыкой, привлекала хореографов небывалыми доселе возможностями.

Еще одна музыкально-пластическая концепция, ставшая популярной в начале двадцатого века, представляла собой теорию ритмического воспитания Эмиля Жак-Далькроза (1865–1950), призывавшего к осознанию выразительной роли ритма в пластическом движении, внутренней связи телесного ритма с эмоциональным миром музыки. В основе идей выдающегося ритмиста была мысль о постижении родственной природы музыки и пластического искусства через телесно-ритмическое начало: «Благодаря чудесным тайнам искусства, музыкальные ритмы могут стать пластическими, видимыми, а пластические ритмы могут быть переведены в музыкальные» [131, с. 96.]. Жак-Далькроз мечтал о создании «полифонического произведения для полиритмического исполнения» [131, с. 96.].

Критические высказывания Далькроза, адресованные практикам балета, его упреки в «невнимательности танца по отношению музыки», формализме, «увлечению трюками в ущерб выразительности» в отображении драматического музыкального содержания, побуждали к новому осмыслению проблемы музыкального ритма и его пластического воплощения. Увлечение идеями далькрозовской эвритмики затронуло балетный мир в значительной степени. На

ритмические занятия в Хеллерау приезжали учиться Анна Павлова, Вацлав Нижинский, Сергей Дягилев. В ритмической композиции-постановке «Аллегорическое действие 1914», предпринятой на сцене Мариинского театра ярким почитателем идей Далькроза, организатором популярных в Петербурге ритмических курсов С. Волконским, – участвовала и выдающаяся балерина Тамара Карсавина.

В многообразии факторов, оказавших воздействие на формирование музыкальности русской хореографии, следует отметить и расцвет музыкально-концертной жизни, активизацию деятельности Русского музыкального общества и других общественных организаций. Весьма серьезной в осознании значения музыкального искусства была, несомненно, роль оперного театра того времени и прежде всего, феномена гениальной личности Ф. Шаляпина, влияние которого на свое творчество испытали, в частности, Фокин и Лопухов.

Важна также и историческая случайность, приведшая Бориса Асафьева в поисках места концертмейстера в Мариинский театр, и вовлекшая его в водоворот творческих замыслов М. Фокина, Н. Легата, В. Нижинского. Связав на многие десятилетия свою судьбу с миром балетного театра, Асафьев в совместной творческой работе, в дружеских обсуждениях и спорах проверял и выстраивал свою ритмопластическую концепцию музыкально-хореографического симфонизма, – оказав огромное влияние на формирование и обогащение музыкально-эстетических представлений выдающихся мастеров балета, – прежде всего, М. Фокина и Ф. Лопухова.

4.1.2. Музыкальная одаренность и музыкальное образование хореографа

Многие выдающиеся хореографы, которым в будущем было суждено прославить русский балет, получали музыкальное образование в стенах Петербургского и Московского Театральных училищ, – где в соответствии с распорядком, наряду со специальными и общими дисциплинами, они обучались игре на музыкальном инструменте. И если несколькими десятилетиями ранее

ознакомление с основами музыки заключалось в освоении скрипичной игры, то последние годы уходящего девятнадцатого века ознаменовали полную победу фортепиано над скрипкой, господствующей в балетном мире на протяжении нескольких столетий.



Рис. 9. Фортепианный класс в Императорском Театральном Училище.

Рояль стал главным инструментом хореографа. Все одаренные в музыкальном отношении балетмейстеры, воспитанные русской школой, – сначала Л. Иванов, А. Ширяев и А. Фридман, а в дальнейшем, А. Горский, Н. Легат, М. Фокин, Г. Баланчивадзе (Дж. Баланчин) и другие – уверенно овладевали пианистическим мастерством. В ту пору умение самому проиграть нотный текст (наряду с посещением концертов) было одной из самых доступных возможностей ознакомиться со звучанием произведения. Поэтому хореографы стремились как можно совершеннее овладеть чтением с листа по клавиру. Многие, не довольствуясь информацией, заключенной в клавирном переложении оркестровой музыки, стремились ознакомиться и с первоисточником – с партитурой²⁴⁹.

²⁴⁹Лишь в конце тридцатых годов Федор Лопухов и Ростислав Захаров инициировали в театральных вузах введение учебной дисциплины «Чтение оркестровых партитур» для хореографов.

Обращение молодых хореографов в поисках новой выразительности к музыке было обусловлено, наряду с вышеперечисленными историческими условиями и явлениями, также и «внутренними» основаниями, побуждающими их развивать собственную музыкальность. Устремленность к постижению и воплощению смысла музыки была обусловлена, прежде всего, наличием выдающихся музыкальных способностей и проявлением склонности к их дальнейшему развитию. Практически все молодые хореографы, заявившие о своем балетмейстерском таланте в первые десятилетия двадцатого века, проявляли несомненную одаренность – как в музыкально-исполнительском плане, так и в форме напряженного интереса к изучению и постижению музыки.

Первооткрывателем новой музыкальности среди молодого поколения хореографов стал выдающийся балетмейстер Александр Горский (1871–1924), вошедший в историю балетного искусства как реформатор театральной драматургии. Именно ему принадлежит заслуга создания первого хореографического опуса на небалетную симфоническую музыку. Театровед и архивист Г. А. Римский-Корсаков, близко знакомый с сестрой Горского, ссылаясь на ее слова, рассказывал о первых музыкальных опытах балетмейстера: «Очень недолго любил Горский в школе скрипку, которую он должен был изучать. Он пристрастился самоучкой играть на рояле и в этом искусстве достиг заметных успехов» [267, с. 91]. Закончив петербургское Театральное училище и поступив на службу в Мариинский театр, Горский посчитал необходимым усовершенствовать свое музыкальное образование. Руководствуясь классическими представлениями хореографов XIX века о неоспоримости и важности достижения высокой музыкальной компетенции мастера танца, Горский предъявлял к себе серьезные и разносторонние требования. Он стал заниматься теорией музыки и гармонией – сначала самостоятельно, затем, сведя знакомство с А. Глазуновым, стал брать у него консультации²⁵⁰. С этого времени Глазунов и Горский поддерживали добрые и плодотворно-творческие отношения, которые в дальнейшем увенчались постановкой «Раймонды» и Пятой симфонии, «которым

²⁵⁰ «Свои решения музыкальных задач он показывал Глазунову, который их одобрял» [96, с. 77].

композитор дал весьма положительную оценку с точки зрения тех требований, которые он предъявлял к балетному искусству» [267, с. 91]. Горский настолько преуспел в достижении музыкального профессионализма, что, как отмечал Борисоглебский, – «в случае надобности мог дирижировать оркестром» [259, с. 187]²⁵¹.

Михаил Фокин (1880–1942) в своих воспоминаниях признавался, что «был всегда большой любитель, фанатик музыки» [330, с. 42]. Обладая выдающимися способностями, в годы учения будущий балетмейстер увлеченно занимался на рояле и скрипке: «У нас преподавалась музыка. Два раза в неделю приходил скрипач и два раза пианист. Можно было выбрать любой инструмент. Я выбрал оба» [330, с. 42], – вспоминал балетмейстер. Интерес к музыке побуждал его и к другим музыкальным увлечениям: Фокин «...успевал играть на балалайке, домре, мандолине, мандоле, организовывать музыкальные кружки и оркестры, оркестровать, переписывая ноты, дирижировать» [330, с. 42]. В десятилетнем возрасте, заканчивая, второе отделение 1 класса, Михаил Фокин организовал в Театральном училище постановку 2-го действия «Руслана и Людмилы» М. Глинки и сам «спел» партию Руслана.

Повзрослев, хореограф широко проявлял свои музыкально-исполнительские умения в концертной деятельности (выступал в составе оркестра русских народных инструментов В. Андреева, играл в концертах в составе трио, в оркестре мандолинистов и гитаристов), в постановочной работе²⁵²: «Из моего любительского музицирования кое-что перешло в мою балетмейстерскую деятельность. Так “Лебедь” Сен-Санса я разыгрывал на мандолине и потом поставил на эту музыку “Умиряющего лебедя” для Павловой. Скрипичный концерт Мендельсона, с которым я долго “боролся” на мандолине, послужил мне впоследствии для балета “Эльфы” и т. д.» [330, с. 75]. Совершенствуясь в своих музыкальных опытах, Фокин овладел свободным чтением нотного текста: «Хотя в

²⁵¹ «Глазунов доверял ему дирижирование оркестром во время репетиции своих балетов» [259, с. 187].

²⁵² О том, как Фокин работал над «Умиряющим лебедем» с Анной Павловой, и «...сам играл мелодию Сен-Санса на мандолине и показывал первые движения рук» [208, с. 125], – вспоминал с восхищением присутствовавший при этом Ф. Лопухов.

музыку я прошел каким-то окольным путем, через мандолину, мандолу, балалайку, домру, но полюбил музыку так, что не только играть и слушать, но даже “рассматривать музыку”, держать в руках ноты, партитуры стало для меня радостью. Помогло мне много то, что я писал массу нот. Сперва расписывал партии для наших любительских кружков, потом оркестровывал пьесы для них же. Писание нот много способствовало изучению ритма. Потом, сочиняя свои балеты и танцы, я в своем воображении не только слышал музыку, но и видел ее на бумаге, что помогало мне и ориентироваться в ней и запоминать ее» [330, с. 74].



Рис.10. М. Фокин и И. Стравинский на репетиции.

В дальнейшем хореограф развил эту способность до высочайшего уровня, достигаемого лишь немногими высокопрофессиональными музыкантами – как умение слышать и ясно представлять внутренним слухом всю музыкальную ткань произведения в его оркестровом звучании²⁵³.

²⁵³ Фокин рассказывал о процессе работы с партитурой «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова в 1937 году, для антрепризы Русский балет Монте-Карло полковника Базиля следующее: «Я лежал с нотами в руках и напряженно старался (инструмента у меня никакого не было) представить себе не только мелодию и гармонию, но и оркестровую звучность... а в это время в саду отеля раздавались шуточные взвизги саксофона, синкопы барабана и джазового оркестра. Но я был так увлечен, настолько музыка Корсакова овладевала мною, что я мог совершенно игнорировать неумолкаемую атаку джаза» [330, с. 181].

У величайшего танцовщика XX века Вацлава Нижинского (1889–1950) был абсолютный слух, и в отрочестве и юности он с удовольствием подбирал знакомые мелодии. Сестра Вацлава, Бронислава Нижинская отмечала, что «у Вацлава не хватало терпения разбирать пьесу по нотам» и, одаренный превосходной музыкальной памятью, он «предпочитал играть по слуху» [236, Т. 1, с. 193]. В его репертуаре были увертюры к «Руслану и Людмиле», «Евгению Онегину», «Фаусту». «С самого раннего детства Вацлав обладал способностью играть на всех инструментах, которые попадали к нему в руки. Без специальных занятий он освоил аккордеон, кларнет и флейту... На балалайке Вацлав играл просто виртуозно» [236, Т. 1, с. 193]. Вацлав также неплохо пел и любил исполнять арии из опер, аккомпанируя себе на рояле.

Увлечение хореографа оперой вылилось в юношескую творческую работу с начинающим артистом и студентом Санкт-Петербургской консерватории Борисом Асафьевым, для двух детских опер которого, «Золушка» (1906) и «Снежная королева» (1907) Нижинский поставил танцы.

Музыкальная состоятельность Нижинского-хореографа получила резко негативную оценку Игоря Стравинского²⁵⁴. Однако ей противоречат другие источники, сообщающие нам о том, что выдающийся танцовщик и балетмейстер обогащал свой музыкальный опыт общением с крупнейшими композиторами эпохи – М. Равелем, Р. Штраусом. В музее Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой хранится фотография, запечатлевшая Нижинского, сидящим у рояля, с нотами в руках (*Рис. 11*). Как справедливо отмечает С. Савенко, комментируя этот снимок: «Партитура в руках танцовщика явно недекоративна, и ее присутствие опровергает распространенное в свое время (не без помощи Стравинского) мнение о музыкальной безграмотности Нижинского» [278, ил.].

²⁵⁴ «Мысль о работе с Нижинским меня смущала, несмотря на наши добрые, товарищеские отношения и на все мое восхищение его талантом танцовщика и актера. Отсутствие у него самых элементарных сведений о музыке было совершенно очевидным. Бедный малый не умел читать ноты, не играл ни на одном инструменте» [313, с. 82].



Рис. 11. В. Нижинский.

На другом снимке можно видеть хореографа, играющим в четыре руки с Морисом Равелем (*Рис. 12*).



Рис. 12. В. Нижинский и М. Равель.

Создатель «Скрябинианы», русский хореограф Касьян Голейзовский (1892–1970) проявлял в юности исключительные музыкальные способности. Свои начальные навыки игры на скрипке и рояле, полученные в Театральном училище, Голейзовский развивал, занимаясь у выдающегося скрипача, концертмейстера оркестра Большого театра Д. С. Крейна. Отдельно, беря пример с А. Горского, хореограф изучал музыкальную теорию.

Одним из ранних впечатлений, оказавших влияние на образный и эмоциональный строй всего творчества Голейзовского, стала встреча с А. Скрябиным. Подтвердив художественную достоверность и чуткость хореографической интерпретации своей музыки, композитор сам отобрал²⁵⁵ для балетмейстера ряд произведений, послуживших для последующих многократных обращений Голейзовского к «великой мудрости и абстрактности скрябинского вдохновения» [91, с. 131].

Активный интерес и любовь к музыке проявлял с юности и Федор Лопухов (1886–1973), тоже обладавший отличными музыкальными способностями. Лопухов играл на рояле и гитаре, а хороший музыкальный слух и память хореограф сохранил до старости²⁵⁶. Встреча и творческое сотрудничество с Б. Асафьевым вдохновили Лопухова на вдумчивое освоение теоретических основ музыки, позволившее ему создать и обосновать свою концепцию музыкально-хореографического симфонизма.

Леонид Мясин (1895–1979), сын валторниста оркестра Большого театра, с детства рос в атмосфере музыки. Как хореограф отмечал в своих воспоминаниях, одним из первых его музыкальных впечатлений было отцовское исполнение увертюры к «Фиделио» Л. Бетховена. Первый инструмент, на котором Мясин научился играть уже в восемь лет, была валторна, – а в годы учебы в московском

²⁵⁵ В документальном фильме, запечатлевшем Голейзовского в 1960-е годы, хореограф рассказывает об этой встрече: «Там [на репетициях в Славянском базаре] я встретился со Скрябиным, Александром Николаевичем. Он посмотрел, и ему очень понравилось то, что я делал. Он говорил, что это не похоже на то, – как он говорил (показывает) как “дрыгают ногами”. “Здесь я как раз чувствую смысл того, что я написал”. И он сам мне указал ряд очень интересных произведений своих, – которые вылились в первый вариант Скрябинианы...» [616].

²⁵⁶ Это позволило ему, например, уже в очень зрелом возрасте не только вспомнить, но и записать нотами мелодию старинного па-де-де, которое когда-то при нем показывал Петипа [208, с. 58].

Театральном училище Мясин освоил скрипку и балалайку²⁵⁷. Позднее, работая в труппе Дягилева, Мясин развил в себе свободное умение читать нотный текст и обогатил опыт восприятия серьезной симфонической музыки, обращаясь к творчеству композиторов прошлого и современности. За свою долгую творческую карьеру Мясин осуществил более семидесяти успешных постановок на музыку Чайковского и Берлиоза, Шуберта и Бетховена, Вагнера и Прокофьева, Сати и Хиндемита, де Фальи и Стравинского, выработал особые приемы и методы музыкальной работы.

Невероятно ярким и многосторонним музыкальным дарованием обладал Георгий Баланчивадзе (1904–1983), будущий всемирно известный хореограф Джордж Баланчин. Сын и брат композиторов²⁵⁸, он тоже предпочитал рояль скрипке и начал обучение игре на фортепиано уже в пять лет. В отрочестве и юности Баланчин сам сочинял музыку. Обучаясь в Театральном училище, он «играл на рояле лучше, чем кто-либо в школе, и старшие студенты просили его аккомпанировать им, когда они танцевали» [560, р. 7].

В голодные революционные годы, поступив учиться в Петроградскую консерваторию, будущий хореограф изучал теорию музыки, контрапункт, гармонию, инструментовку и композицию. Занятия теорией он дополнял исполнительской практикой, подрабатывая тапером, а также и пробуя свои силы в игре на скрипке, трубе и валторне. За годы учебы Баланчин овладел блестящим умением чтения партитуры. Позднее хореограф сам создавал фортепианные переложения оркестровых произведений, с которыми работал: «Баланчин способен дирижировать оркестром, Баланчин может взять сложную оркестровую партитуру и тут же, на глазах шикануть, сыграв на рояле ее переложение. Это чудесный дар», – восхищался в своих воспоминаниях Морис Бежар [28, с. 113].

²⁵⁷ «В это время [в 1905 г.] я начал заниматься на скрипке с профессиональным педагогом, который работал в оркестре Большого театра. Я хотел углубить свое понимание серьезной музыки, учился очень сосредоточенно, но одновременно мне нравилось играть на балалайке...» [229, с. 18].

²⁵⁸ Отец, Мелитон Баланчивадзе (1862—1937), один из основоположников грузинской музыкальной культуры. Брат балетмейстера, Андрей Баланчивадзе (1905–1992) – советский грузинский композитор.

Итак, в двадцатом столетии возродился тип балетмейстера музыкально образованного, включенного в современную ему творческую жизнь, и готового откликаться на новейшие веяния в области поисков новых выразительных приемов, эстетик. Он широко проявляет музыкальную компетентность, умеет играть на различных музыкальных инструментах, способен читать не только по клавиру, может разобраться и в таинстве партитуры, с интересом и увлечением относится к изучению смежных искусств.

Приобретаемые прочные практические музыкально-исполнительские навыки он дополняет освоением различных сфер музыкальной теории, достигая серьезного, вполне профессионального уровня компетенции. Яркая музыкальность, любовь и интерес к музыке, высокая образованность направляли хореографов к серьезной академической музыке, рождая убежденность в ее способности напитать танец, подобно неисчерпаемому источнику, безграничным богатством идей, тем и образов.

4.1.3. Новый фонд текстов балета первых десятилетий двадцатого века

Диалог музыки и танца стал одной из центральных парадигм русской хореографии уже в первые десятилетия двадцатого столетия. Музыкальность стала проявлять себя как способность и устремленность к постижению музыки, к органичному воплощению музыкального начала в творчестве. «В музыке ищут уже не только тональную и ритмическую опору для театрального действия, но глубочайший внутренний смысл, отраженным светом которого и должно быть то, что происходит на сцене» [308, с. 313], – отмечал И. Соллертинский, давая характеристику новым тенденциям музыкального театра того времени.

Перечень имен композиторов, к музыке которых обращались русские хореографы на протяжении первой трети двадцатого века, обширен. Для наглядности представим его (с включением баланчинской «Серенады», поставленной в 1934 году), в виде таблицы (*Таблица 2*).

Таблица 2. Работа хореографов с музыкой в 1900–1934 г.г.

Хореограф	Музыка балетов		Музыка, не предназначенная для танца
	Постановки и редакции классических балетов, танцев из опер	Осуществление новых балетов и совместная работа с композиторами-современниками	
А. Горский	П. Чайковский (2), М. Глинка, Л. Минкус (3), Ц. Пуни (2), В. А. Моцарт А. Адан, Л. Делиб, П. Гертель.	А. Аренде, А. Симон. А. Корещенко.	П. Чайковский, М. Глинка (2), Э. Григ, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, М. Балакирев, Р. Штраус, А. Глазунов, И. Ильинский.
М. Фокин	К. В. Глюк, А. Адан, М. Глинка, П. Чайковский	А. Кадлец, А. Щербачев, Н. Рубинштейн, А. Аренский, Н. Черепнин (3), И. Стравинский, М. Равель, К. Дебюсси, М. Штейнберг, Р. Штраус, Р. Ган (Ан).	Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Шуман (2), К. М. Вебер, М. Глинка (2), П. Чайковский (2), М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков (4), А. Бородин (2), А. Спендиаров, К. Сен-Санс, А. Глазунов, С. Рахманинов, С. Прокофьев.
В. Нижинский		К. Дебюсси, И. Стравинский.	К. Дебюсси, Р. Штраус.
Дж. Баланчин		С. Прокофьев, И. Стравинский, Э. Сати, В. Рieti Ж. Орик, А. Соге.	А. Рубинштейн, П. Чайковский, Аренский, Шопен, Скрябин.
Ф. Лопухов	П. Чайковский (2), Р. Дриго, Л. Делиб, Г. Гертель	Д. Шостакович (2), Б. Асафьев (2), Р. Глиэр, Н. Щербачев, Л. Гончаров, В. Дешевов, М. Крошнер, К. Корчмарев, В. Соловьев-Седой, С. Василенко, И. Стравинский (3).	М. Мусоргский (2), Л. Бетховен, Э. Григ.
К. Голейзовский	П. Чайковский, Л. Минкус, А. Бородин.	М. Кузмин, И. Сац (2), Б. Бер (4), С. Василенко (2), А. Шеншин, К. Потапов, А. Ленский,	А. Скрябин (6), Ф. Шопен (2), Ф. Шуберт (2), Ф. Лист, Э. Григ, Ж. Бизе, Н. Метнер,

		Н. Чемберджи, С. Баласанян, К. Голейзовский.	Л. Шитте, К. Дебюсси, Р. Вагнер, Р. Штраус, С. Шаминад (2), И. Альбенис, Э. Гранадос, С. Прокофьев.
Л. Мясин		Э. Сати (2), О. Респиги (2), М. де Фалья, И. Стравинский (2), Д. Мийо (2), В. Дьук (А. Дукельский), Ж. Орик (2), С. Прокофьев, Н. Набоков, А. Соге, А. Онеггер, Ж.-Р. Франсе (2).	Н. Римский-Корсаков, Г. Форе, А. Лядов (2), Д. Скарлатти (2), Д. Чимароза, И. Штраус (2), Й. Ланнер, О. Метр, Г. Ф. Гендель, П. Чайковский, Ж. Бизе, И. Брамс.
Р. Захаров	Л. Минкус	Б. Асафьев (4), Р. Глиэр (2), В. Соловьев-Седой, С. Прокофьев	М. Мусоргский.
Л. Лавровский	Л. Делиб, Р. Дриго, П. Гертель.	Б. Асафьев, С. Прокофьев.	Я. Сибелиус, П. Чайковский, Р. Шуман (2), Ф. Шопен, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов (2).

Как мы видим, наряду с традиционной музыкальной работой при создании сюжетного спектакля, зарождалась и формировалась новая тенденция: хореографы проявляли активный интерес к работе с музыкой инструментальных и симфонических жанров, музыкой, не предназначенной для балетного воплощения. И можно заметить, что в ряду подобного рода музыкальных произведений наиболее полно представлены сочинения композиторов XIX века. Подобно Айседоре Дункан, находившей вдохновение и идеи нового синтеза в романтической музыке, хореографы проявляли неизменный интерес к творчеству Ф. Шопена и Р. Шумана. Широко применялась и музыка русских композиторов. Пластической образности первой трети двадцатого столетия был близок весь век романтизма, весь спектр романтической музыки, – это лирика фортепианных пьес Шопена, Шумана, Листа с ее психологизмом и изысканной эмоциональной палитрой, и яркий национальный колорит Испании и русского Востока,

представленного произведениями Глинки, Бородина, Мусоргского, Балакирева, и созвучная новейшим веяниям выразительная экспрессия Вагнера. Нередки были и обращения к музыке нового столетия, представленной произведениями Дебюсси, Равеля, Р. Штрауса, Метнера, Прокофьева и любимого и чтимого Голейзовским, Скрябина²⁵⁹.

И в этой связи, можно отнести высказывание И. Соллертинского, характеризующего музыкальный спектр творчества Фокина, к большинству имен, представленных в таблице: «Никакой особой “дансантиности” музыки не нужно, и Фокин, ободренный прецедентом Дункан, смело отбрасывает ремесленную музыку *a la* Цезарь Пуни и обращается к симфоническим произведениям, по мысли их авторов вовсе для танцевального воплощения не предназначавшихся» [308, с. 336].

Отметим, что интерес хореографов к серьезной симфонической музыке был, все же, избирательным. Обращает на себя внимание весьма заметное отсутствие великих имен прошлого: Баха, Генделя, Моцарта, Гайдна. Нетрудно заметить, что балетмейстеры в своих предпочтениях (за исключением Л. Мясина, проявлявшего активный интерес к эпохе барокко) почти игнорировали сочинения XVIII в., в том числе и программные. Конечно, многие произведения отдаленных эпох, популярные сегодня, подобно «Временам года» А. Вивальди, были в начале двадцатого века незаслуженно забыты. Тем не менее, попытка объяснить отсутствие интереса к музыке эпохи барокко ее недоступностью была бы безосновательной, поскольку как раз в начале двадцатого века движение за возрождение старинной музыки получило весьма широкое распространение. Любителям музыки в то время были доступны многие популярные издания классической музыки, включающие, в частности, двух- и четырехручные переложения симфоний Моцарта, Гайдна, Бетховена, фрагменты ораторий Генделя, пьесы французских клавесинистов.

²⁵⁹ «Я дерзнул сделать его музыку зримой, и если у меня и получилось что-то, то только потому, что я ничего не видел и не ощущал, кроме его, повторяю, божественной музыки» [91, с. 443].

Известно, что многие выдающиеся исполнители включали в свой репертуар произведения старинных композиторов. В частности, например, пианистка и клавесинистка Ванда Ландовска в период с 1907 по 1913 год дала в России свыше ста концертов, в которых исполняла музыку Баха, Куперена, Рамо, Моцарта, Гайдна [352, с. 103–125]. Музыка прошлого можно было услышать в Исторических концертах, регулярно проходивших в Петербурге и Москве. Старинную музыку, в том числе инструментальные произведения танцевального характера исполняли и в концертах камерной музыки, в великосветских и артистических салонах, даже в популярном в артистической среде арт-кафе «Бродячая собака», где бывали М. Фокин, Т. Карсавина²⁶⁰.

Трудно представить себе и русскую музыкальную культуру без Баха, интерес к которому в то время приобрел новое значение в связи с появлением выдающегося труда Альберта Швейцера, – без Моцарта, преклонение перед которым Чайковский запечатлел в «Пиковой даме» и «Моцартиане», без Бетховена, чьи просветительско-вольнолюбивые идеи были близки бунтарским веяниям послереволюционного времени. Однако творчество этих композиторов оставалось в целом не востребовавшимся ведущими хореографами, – за исключением Лопухова, обратившегося к 4 симфонии Бетховена для своей реформаторской постановки – Танцсимфонии «Величие мироздания».

Итак, модус заимствования обрел особое направление, – в поисках новой образности балетмейстеры обращались к инструментальным и симфоническим произведениям, расширяя пространство обновленного «фонда текстов» балетного искусства до пределов, ограничиваемых лишь самой академической музыкой.

Обращению хореографов к крупным симфоническим полотнам предшествовала работа с миниатюрами, произведениями камерного звучания. И характерные особенности старых и новых тенденций модуса заимствования и составления можно различить в балетмейстерском подходе к работе с ними.

²⁶⁰ Где Карсавина все же исполняла хореографию на музыку Ф. Куперена [353, с. 80]. Однако упоминание французского клавесиниста в связи с русским балетом можно считать единичным, уникальным.

Обычно это были инструментальные (чаще всего, фортепианные) пьесы, с которыми хореографы, обладающие способностью читать с листа, знакомились самостоятельно.

Как известно, использование инструментальных пьес (преимущественно, жанрового характера) для создания концертного номера или дивертисмента широко практиковалось и хореографами прошлого. И первоначально, следуя дивертисментной традиции, молодые балетмейстеры обращались к миниатюрам, привлекавшим танцевальной характеристичностью. Однако позднее образно-жанровая сфера отбираемой музыки значительно расширилась, включив в себя обобщенную романтическую образность – не без влияния танцевальных монологов А. Дункан, – и обогатилась многообразием оттенков элегических и лирических настроений, «духом красоты», чувствительностью или восторженностью, проявляющихся в художественном прочтении музыки.

В конечном итоге, как справедливо отмечала В. Красовская, «опыт обращения к небалетной музыке принес пользу. Он расширил репертуар и жанровые возможности балетного театра. Помог найти новые краски в оркестровке танцевальных ансамблей и, в конечно счете, повысил требовательность балетного театра к качествам музыкального материала» [177, с. 167]. Особенно велика в деле освоения музыки высочайшего качества была заслуга М. Фокина, который «справедливо гордился тем, что изгнал из балета банальную, бессодержательную музыку» [178, с. 191].

Составные сюиты, собранные и скомпонованные из произведений инструментальной музыки, применялись как при создании спектаклей с развернутым драматическим действием, так и бессюжетных. Так, например, композиция спектакля «Этюды» (1908) А. Горского («Фантазия на темы осени») включала в себя миниатюры Шопена, Гиро, Грига, Сен-Санса, обрамленные двумя пьесами Рубинштейна (в аранжировке А. Арндса). А для сюжетного спектакля «Клеопатра» (1909), – парижской версии балета «Египетские ночи», – по настоянию С. Дягилева многие номера партитуры балета А. Арнского были заменены музыкой из сочинений М. Глинки, Н. Римского-Корсакова,

М. Мусоргского, А. Глазунова и С. Танеева, что превратило партитуру балета в сборную компиляцию. Характерно, что допущенные добавления, повлекшие переосмысление всей авторской драматургии балета, многие современники оценили, уже по меркам двадцатого века, как «музыкальный вандализм»²⁶¹. Однако в балетном мире, подверженном многовековой традиции, они были расценены как проявление вполне допустимой и естественной практики, прослеживаемой отчетливо на протяжении, по меньшей мере, трех столетий²⁶².

Важно отметить, что при том, что работа с программными симфоническими произведениями (подобными, например, симфонической поэме «Кикимора» А. Лядова в постановке Л. Мясина (1917) или сюите «Пер Гюнт» Э. Грига²⁶³, послужившей музыкальной основой балета Ф. Лопухова «Ледяная дева» (1927)), проходила нередко как вполне традиционная, где музыка для спектакля подбиралась и редактировалась в соответствии с замыслом хореографа, — заключенный в музыке драматургический элемент, составляющий суть симфонизма, осознавался, выявлялся и находил некое пластическое воплощение. Это во многом способствовало «сроднению» сюжетного балета с симфонией.

Новые сценические работы хореографов, в которых не происходило активное драматургическое развертывание сюжета, нередко представляли собой стилистически цельные (как правило, собранные из произведений одного композитора) многочастные сюиты, объединенные единым поэтическим настроением. Таковы были, например, собрания пьес, составляющие музыку «Шубертиады» Горского, обе редакции «Шопенианы» Фокина, хореографические циклы Голейзовского на музыку Скрябина (прелюдии, этюды), Листа (Сонеты Петрарки, Утешения), а также и ранние постановки Баланчина на музыку Чайковского и Рубинштейна, созданные хореографом для экспериментальной группы «Молодой балет».

²⁶¹ Выражение И. Стравинского. Музыка «Клеопатры», по выражению А. Бенуа, была написана «сообща всем русским Парнасом» [50, Т. 2, с. 504].

²⁶² Фокин описывал подготовку партитуры следующим образом: «Не ошибся он [Дягилев] и в том, что музыку надо по возможности заменить другою, музыкой высшего качества. Началось *подбирание* музыки к уже готовым танцам. Любопытно, что удалось найти сочинения, совершенно подходящие по ритму, характеру, иногда даже по количеству тактов к тому, что заменялось» [330, с. 124].

²⁶³ Редактуру музыкального материала осуществил Б. Асафьев (и частично, А. Гаук).

4.1.4. Новый изоморфизм: диалог непрограммной музыки и бессюжетной хореографии

Изучение многообразных форм творческих отношений, связывавших крупнейших мастеров эпохи, неизбежно приводит исследователей балетного театра к рассмотрению принципиально новых концепций музыкально-пластического синтеза, изменивших облик хореографического искусства первой половины двадцатого века. Одна из них ярко воплотилась в новом жанре – бессюжетном балете. Именно в осмыслении чистого пластического и интонационного содержания, отстраненного, освобожденного от литературной драматургической составляющей, в полной мере проявилась музыкальное новаторство и музыкальность новой хореографии.

Новый тип хореографического произведения, в котором, подобно фокинской «Шопениане» (во второй ее версии), отсутствовал сюжет (понимаемый как последовательное развертывание событий), обусловил рождение новых средств хореографической выразительности, форм балетной драматургии.

Интерес к бессюжетной хореографии рождался в русле внимания хореографов к музыкальным средствам драматургического развертывания, к произведениям «чистых» (т. е. нетанцевальных, не предназначенных для танцевальной интерпретации) жанров музыки – инструментальным пьесам концертам, сонатам, симфониям.

Горский, Фокин, Лопухов, Голейзовский, а позже, Мясин и Баланчин много и разнообразно работали с инструментальными и симфоническими произведениями, считая одной из основных задач хореографа создание одушевленных пластических образов, зримо воплощающих романтический и эмоциональный смысл музыки, ее драматургию, ее мелодическое и ритмическое богатство.

В 1900 году Горский осуществил постановку «Вальса-фантазии» Глинки. «Это был первый опыт создания “белого балета”, то есть хореографической картины, лишенной какого-либо сюжета. Цель ее заключалась в том, чтобы выразить в танце содержание музыки композитора классика» [259, с. 191].

Вопрос о воплощении музыки «чистых жанров» в бессюжетных балетах, о новой традиции «сценического истолкования небалетной музыки» [127, с. 27] многократно привлекал внимание исследователей, выражавших весьма широкое разнообразие мнений в своем отношении к этому роду искусства. Его называли и «оттанцовыванием» инструментальной и симфонической музыки (В. Ванслов, Ю. Слонимский), хореографической инсценировкой (А. Горский, И. Стравинский), сценическим истолкованием небалетной музыки и сценической интерпретацией музыкального текста (Е. Дулова), линией новых контактов пластики с серьезной музыкой (Н. Чернова), хореографической интерпретацией музыки, основанной на симфоническом развитии (М. Тараканов). Широкое распространение получил также термин, принятый Дж. Баланчиным и многими западными исследователями: «инструментальный» или «чистый» балет²⁶⁴.

Как уже отмечалось, обращению хореографов к масштабным произведениям предшествовала работа с музыкой камерного звучания. Творческий интерес к крупным симфоническим полотнам, послужившим основой для бессюжетных балетов, проявился чуть позднее. Это были фокинские «Прелюды» на музыку Ф. Листа, показанные на сцене Мариинского театра в 1913 году, а первоначально созданные для труппы Анны Павловой. Это 5 симфония Глазунова, поставленная Горским в 1916 г. (за сценическое воплощение которой композитор благодарил хореографа публично). В 1918 г. Горским был создан балет «*En Blanc*» на музыку третьей сюиты Чайковского, где, по свидетельствам современников, в танце выражались пластические образы самой музыки. К моменту смерти Горского в 1924 году появилась и легендарное

²⁶⁴ Типология терминов представлена в диссертационной работе Е. Цветковой «Инструментальные сочинения в русском балете XX века: проблемы интерпретации музыкального текста» [339].

творение Ф. Лопухова – танцевальная симфония «Величие мироздания», забытая после единственного спектакля²⁶⁵, и многие известные работы Голейзовского.

В 1925 г. был поставлен балет Брониславы Нижинской «Этюды» на музыку Баха, в 1933 г. – символистские «Предзнаменования» Мясина на 5 симфонию Чайковского. А в 1934 году в Нью-Йорке увидела свет рампы «Серенада» Баланчина. Но эти произведения вошли уже в историю европейского и американского балета.

Примечательно, что премьера фокинских «Прелюдов» была восторженно принята в Берлине, заслужив одобрение великих музыкантов Р. Штрауса и А. Никиша²⁶⁶, но встречена в штыки в Петербурге. Успех постановок Фокина и Горского не менял негативное отношение к экспериментам такого рода, оно проявлялось в качестве характерной особенности русской околбалетной среды. Критики и балетоманы осуждали самый принцип сценического истолкования симфонической музыки, для балета не предназначенной. Искусствовед и критик А. Волынский, излагая в 1925 году свой взгляд на проблему, утверждал: «Нет возможности и нет никакой потребности танцевать под Девятую симфонию Бетховена, или под Патетическую симфонию Чайковского, или же под экстазные композиции Скрябина» [77, с. 52]. Он аргументировал убежденность в необоснованности выбора симфонической музыки ее «нетанцевальностью», считая, что «симфоническая музыка, взятая в своей изолированности, не имеет живого контакта с балетом: она не танцевальна, не инициативна для двигательных мышц» [77, с. 52].

Критику и неприятие высказывали и сами профессионалы балетного театра. Русская артистка и педагог балета Л. Нелидова писала: «не должно быть места на образцовой сцене такому зрелищу, ложно именуемому балетом, которое сплошь состоит из одних голых танцев и где сюжет пристегнут к этим танцам только ради

²⁶⁵ Попытка расшифровать записи патриарха русского балета и восстановить этот исторический спектакль была осуществлена в 2003 г. внуком выдающегося хореографа, Ф. Лопуховым-младшим и силами труппы Театра оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории.

²⁶⁶ «В “Прелюдах” Листа, выдержанных в стиле итальянского Возрождения, Павлова имела грандиозный успех. На представлении присутствовали Рихард Штраус и Артур Никиш. <...> Оба они поднялись на сцену и выразили Павловой и мне свое восхищение балетом» [330, с. 342], – писал М. Фокин.

приличия, ради того, чтобы придать ему ложный вид цельного произведения» [Цит. по: 259, с. 186].

Отрицательное отношение было распространено и среди музыкантов. Они довольно часто выражали «благородное негодование» по поводу «неуважительного», по их мнению, отношения к музыке, проявляющегося в том, что «симфонии Бетховена, баллады и мазурки Шопена стали служить балетным целям» [225, с. 302]²⁶⁷. Фокин вспоминал, как возмущались его хореографическим прочтением «Карнавала» Шумана: «Никто не нападал на Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова за оркестровку Шумана, но как много мне попадало за то, что мы танцуем под мелодии его “Карнавала”!» [330, с. 96].

4.1.5. Оркестровая интерпретация фортепианной музыки. «Шопениана»

К заметным проявлениям традиции при работе с музыкой, не предназначенной для танцевального исполнения, можно отнести отношение к аранжировке отбираемого материала. При перевоплощении в музыкальную основу сценического произведения инструментальные пьесы, составляющие композицию бессюжетного балета, практически всегда получали оркестровое звучание. Так, например, партитуры для большинства постановок Голейзовского, осуществленных на основе фортепианных пьес, создавал мастер инструментовки, профессор Московской консерватории Дмитрий Рогаль-Левицкий (1898–1962)²⁶⁸.

Примечательно (и вполне в духе традиции) то, что музыкальная составляющая подобного рода балетов, в процессе сценических их возобновлений в различных городах и странах могла пережить множество оркестровок, выполняемых разными музыкантами без всякой связи друг с другом.

Наиболее яркий пример такой «политембровой» сценической жизни представляет партитура второй версии фокинской «Шопенианы», – ее сценическая судьба напоминает историю многих многократно

²⁶⁷ Письмо М. Балакирева К. Чернову от 6. 08. 1905 г.

²⁶⁸ В частности, именно Д. Рогаль-Левицкий инструментовал отобранные Голейзовским фортепианные произведения для постановок «Танцевальной сюиты», «Листианы» и «Скрябинианы».

переоркестрованных классических партитур, – как например, *Grand Pas* из «Пахиты» Минкуса-Дельдевеза.

Первоначально созданная Глазуновым оркестровая сюита «Шопениана» (1892), включала четыре пьесы Ф. Шопена:

Полонез ор. 40 № 1,

Ноктюрн ор. 15 № 1,

Мазурка ор. 50 № 3,

Тарантелла ор. 43.

После премьерного исполнения в 1893 г. в Русских симфонических концертах под управлением Н. Римского-Корсакова партитура была издана Беляевым в 1894 г.

В 1907 г. Михаил Фокин осуществил постановку благотворительного спектакля в Мариинском театре, используя музыку этой сюиты. Он дополнил ее Вальсом *cis-moll*, ор. 64 № 2 (тоже в оркестровке Глазунова), которому композитор предпослал вступление-интродукцию – начальные такты Этюда ор. 25 № 7. И таким образом, первая версия «Шопенианы» приобрела следующий музыкальный облик:

Полонез *A-dur* ор. 40 № 1,

Ноктюрн *F-dur* ор. 15 № 1,

Мазурка *cis-moll* ор. 50 № 3,

Вальс *cis-moll*, ор. 64 № 2 (с интродукцией из Этюда ор. 25 № 7),

Тарантелла *As-Dur* ор. 43.

Полонез *A-dur* (Ор. 40 по. 1) танцевали балерины кордебалета. Последующие номера исполняли пары солистов: Ноктюрн *F-dur* (Ор. 15 по. 1) – А. Д. Булгаков и А. П. Уракова; Мазурку *cis-moll* (Ор. 50 по. 3) – Ю. Н. Седова и П. А. Гердт; Вальс *cis-moll* (Ор. 64 по. 2 «Седьмой вальс») – А. П. Павлова и М. К. Обухов; Тарантеллу *As-Dur* (Ор. 43.) – В. П. Фокина и А. В. Ширяев.

Новая, вторая версия «Шопенианы» первоначально получила название «*Grand pas* на музыку Шопена». И нужно отметить, что при всем новаторстве художественного содержания балета, он имел много точек соприкосновения с

традиционной концепцией классического *Grand pas*, – где три балерины и первый танцовщик, подкрепляемые участием корифеек и женского кордебалета, демонстрировали свое возвышенное мастерство. Анна Павлова исполняла Мазурку *D-dur*, и совместно с В. Нижинским блистала в одухотворенном дуэте в 7-м вальсе. Вальс *Ges-dur* исполняла Тамара Карсавина, а Прелюд был поставлен для Ольги Преображенской.

Сюита (оркестровку ее осуществил капельмейстер Мариинского театра Морис Келлер) состояла из следующих пьес Шопена:

Ноктюрн *As-dur*, оп. 32 № 2,

Вальс *Ges-dur*, оп. 70 № 1,

Мазурка *D-dur*, оп. 33 № 2,

Мазурка *C-dur*, оп. 67 № 3,

Прелюдия *A-dur*, оп. 28 № 7 (исполнявшаяся трижды),

Вальс *cis-moll*, оп. 64 № 2 (в обработке Глазунова, с интродукцией из Этюда оп. 25 № 7,

Большой блестящий вальс, *Es-dur*, оп. 18.

Для парижской премьеры Русских балетов, осуществленной в 1909 году в Театре Шатле, Дягилев сменил название фокинского балета на «Сильфиды» («*Les Sylphides*») и заказал новые оркестровки всех пьес (за исключением Вальса *cis-moll* в версии Глазунова). Оркестровки были выполнены С. Танеевым (Вальс *Ges-dur*, оп. 70 № 1 и Прелюдия) и Н. Соколовым (мазурки). Также, по заказу Дягилева две пьесы для этого спектакля были оркестрованы Игорем Стравинским: Ноктюрн *As-dur*, оп. 32 № 2 и Большой блестящий вальс, *Es-dur*, оп. 18. Обе партитуры Стравинского, хранящиеся в течение многих лет в частных коллекциях, были опубликованы лишь в XXI столетии [313, с. 405; 59, с. 17].

В этой своей первой работе для труппы Дягилева молодой композитор продемонстрировал незаурядное мастерство и оркестровое чутье – в трактовке динамического, фактурного и тембрового решения пьес. Обе пьесы обрели свежее и оригинальное звучание. Н. Брагинская, изучившая оригиналы обеих партитур в

Фонде Пауля Захера²⁶⁹, в своем анализе приводит замечательный пример уникальной изобретательности композитора в области оркестровки. В своей интерпретации Ноктюрна, в подходе к репризе – вместо ослабления звучности, сопряженного у Шопена с чередой секвенций и эмоциональным спадом, – Стравинский осуществил подготовку к кульминации. Он применил оригинальный прием инструментовки, способствующий значительному усилению и «внутренней динамизации ткани», – когда постепенно ее триольную вертикаль заполнили репетиции шестнадцатых, переходящие в тремоло: «Все партии оркестра охватывает *crescendo*, при этом струнные на фоне тотального подъема звучности поразительным образом – пульт за пультом (с первого по восьмой) – последовательно устанавливают... сурдины!!! Вибрирующая, переливающаяся материя разрешается в репризное возвращение основной темы» [59, с. 27].

После распада труппы Дягилева сборная партитура «Сильфид» была постепенно утеряна и разобрана в частные коллекции. И для сценических осуществлений балета европейские театры неоднократно обращались к разным аранжировщикам с заказами на новые его оркестровки. В ряду создателей партитур балета – Гордон Джейкоб, английский композитор и педагог, оркестровавший «*Les Sylphides*» в 1932 году. Считается, что оркестровку фокинского балета создавали также Витторио Рieti, Александр Гречанинов, Морис Равель²⁷⁰ и Бенджамин Бриттен. Оркестровка Бриттена значилась утерянной, но в 2013 году рукопись партитуры была найдена в архивах Американского театра балета (АВТ) [410]. Наиболее широкое распространение в Европе и Америке получила версия балета в оркестровке британского композитора Роя Дугласа (1907–2015), осуществившего ее в 1936 г.²⁷¹.

В процессе сценической жизни спектакля к сюите была добавлена Увертюра: ее функцию выполнял либо Полонез Op. 40 no. 1 *A-dur* (в

²⁶⁹ Paul Sacher Stiftung, Базель, Швейцария.

²⁷⁰ Рукописи партитуры Равеля пока не обнаружены [574, V. I, pp. 546–547].

²⁷¹ Британский композитор и аранжировщик, который был особенно плодотворен в области киномузыки. «Он пришел "в отвращение и ужас от очень плохой оркестровки музыки Шопена для балета "*Les Sylphides*"", и создал свою собственную в 1936 г. Его почтительная работа, за которую ему изначально была предложена королевская оплата в сумме £ 25, осталось самой широко используемой и сегодня, и в значительной степени заменила множество ранних оркестровок других композиторов и аранжировщиков» [581].

послереволюционной России, после постановки Вагановой 1923 года), либо, предположительно, Прелюдия *A-dur* op. 28 № 7 (в дягилевской антрепризе) [59, с. 23].

В отечественных театрах «Шопениана» исполняется в оркестровке А. Глазунова (Полонез Op. 40 no. 1 *A-dur*, Вальс Op. 64 no. 2 *cis-moll*) и М. Келлера (Ноктюрн op. 32 *As-dur*, Вальс op. 18 *Es-dur*, Вальс op. 70 *Ges-dur*, Мазурки op. 33 *C-dur* и *D-dur*, Прелюдия op. 28 № 7 *A-dur*).

4.1.6. Музыкальная композиция хореографа: «Вариации на тему “Раймонды”» Дж. Баланчина²⁷²

Опыт сценических осуществлений музыкальных произведений, не предназначенных для танцевальной цели, показал, что в одних случаях хореографы использовали музыку в оригинальном авторском виде (как, например, при работе Лопухова с 4 симфонией Бетховена) в других, – вносили в нее редакторские изменения. И таким образом, в новом диалоге музыки и хореографии снова обретало актуальность позабытое в эпоху Петипа ремесло создания балетмейстерских музыкальных компиляций, – вызывая острые дискуссии, а также критику представителей музыкального искусства.

Соответствовать высоким критериям лучших образцов музыкальных композиций XVIII–XIX веков, созданных мастерами итальянского и французского балета, было непросто даже таким высококомпетентным и одаренным в музыкальном отношении хореографам, как Михаил Фокин и Джордж Баланчин. И они нередко обращались за помощью и профессиональным советом к коллегам-музыкантам – композиторам и редакторам. Но, невзирая на это, многие музыкальные решения хореографов вызвали споры и критику – как, например, изменение порядка частей в Серенаде для струнного оркестра op. 48

²⁷² В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Музыкальная композиция балета Дж. Баланчина «*Raymonda Variations*» («Вариации на тему Раймонды») [36].

П. Чайковского, осуществленное в постановке Баланчина, и повлекшее за собой переосмысление всей художественной концепции произведения. Или перенос 28 тактов в «Шехеразаде» Н. Римского-Корсакова из четвертой части в начало третьей, осуществленный в фокинском спектакле, и вызвавший обвинение в неуважительном отношении к музыке²⁷³. Характерный пример высказываемого несогласия и недовольства приводит в своих воспоминаниях Фокин: «На одной из репетиций (это было, когда вальс [до диез минор] стал частью моей второй “Шопенианы”) случайно присутствовал в театре певец И. В. Ершов. Услыхав музыку вальса, он пришел в “благородное негодование”. “Что они делают? Что они делают, эти балетные?! – стал кричать он своим чудным тенором, – они соединяют этюд с вальсом!!” <...> Я остановил оркестр и, зная, что Ершов состоит преподавателем в консерватории, громко сказал ему: “Иван Васильевич, это делают не балетные. Ваш директор А. К. Глазунов соединил этюд с вальсом. Пойдите через дорогу (консерватория находилась напротив Мариинского театра) и покричите там, а мы будем продолжать репетицию...» [330, с. 96].

Тем не менее, дискуссии не могли отменить или «запретить» живую практику создания музыкальных композиций. И неоспоримо, что самым выдающимся мастером в этом жанре был Джордж Баланчин.

Для того, чтобы в полной мере доказать это утверждение, нам придется заглянуть примерно на тридцать лет вперед, в пору расцвета творческого гения Баланчина, и рассмотреть одну из его сборных композиций, положенных в основу бессюжетного балета.

Подбор музыки для балетных спектаклей всегда носил у Баланчина творческий, созидательный характер. В редакторской работе с музыкой хореограф проявлял высокую музыкальную компетентность, совершенный вкус, чувство меры и бережное отношение к композитору — автору первоисточника.

²⁷³ «Интуиция отличается иногда склонностью обманывать: тогда Фокин совершает ляпсусы, за которые на него с резкостью обрушиваются музыканты. Из «Шехеразады» выброшено вступление к III части и порой неудачно подтекстован новый сюжет; в «Струнной серенаде» Чайковского (балет «Эрос») купюрован финал; массивная оркестровка давит фортепианную поэзию Шумана и Шопена...» [308, с. 336], – писал И. Соллертинский.

Большинство музыкальных сюит²⁷⁴, составленных Баланчиным, имеют неповторимый облик, демонстрирующий его индивидуальный замысел. В этом смысле все музыкальные композиции выдающегося хореографа являются авторскими работами, отражающими художественные принципы Баланчина-музыканта. В них он ясно демонстрировал свое художественное видение, проявляющееся, в том числе, в отношении к выбору и решению композиционной структуры произведения.

В качестве иллюстрации, более подробно раскрывающей особенности музыкальной работы Баланчина, рассмотрим композицию, созданную хореографом для одноактного балета «*Raymonda Variations*» (1961), название которого в России получило новую, семантически более изысканную форму: «Вариации на тему “Раймонды”».

Для наглядности представим музыку этого балета в виде списка номеров, с постраничным указанием на их расположение в оригинальном клавирном переложении «Раймонды» [605].

Увертюра:

Антракт ко 2 картине, I акта, Мимическая сцена I акта с. 42, 40.

Фантастический вальс из 2 картины — с. 55

Большое Адажио (Ре мажор) — с. 51

Вариации:

Вариация 1, Ре бемоль мажор, 2/4 из 2 картины — с. 60

Вариация 2, Ля мажор, 6/8 из 2 картины — с. 61

Вариация 1, Ре бемоль мажор, 2/4 из II акта — с. 91

Вариация 2, Си мажор, 6/8 из II акта — с. 93

Прелюдия и Вариация, Си мажор (арфная), из 1 картины — с. 38

Вариация 3, До мажор, 9/8 из 2 картины — с. 62

Пиццикато, Ре мажор, из I акта — с. 29

²⁷⁴ Например, музыкальная композиция балета «Сон в летнюю ночь», включающая в себя, наряду с увертюрой «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, фрагменты других его увертюр, а также трех частей из Симфонии *C-dur* для струнных BWV N 9. Или композиция «Изумрудов», состоящая из фрагментов театральной музыки Г. Форе («Шейлок», «Пеллеас и Мелизанда»).

Вариация 2, Соль мажор, из последнего акта	— с. 152
Вариация 4 для Раймонды, Фа мажор, 2/4	— с. 96.
Кода 2 картины 1 акта, Фа мажор	— с. 64
Большая кода 2 акта, Ми мажор	— с. 98

Сразу укажем на два небольших изменения, внесенных Баланчиным в первоначальный текст партитуры. Первое представляет собой простую отмену репризы (т. е. сокращение повтора) в среднем эпизоде Фантастического вальса.

Второе является более серьезным (и довольно интересным) редакторским вторжением в авторский текст. Изменение сделано в Увертюре, то есть в знаменитом «Антракте» ко 2 картине I акта: он потерял два заключительных такта, вместо которых в версии Баланчина исполняется шесть других.

Откуда они взяты? Из этого же акта, из до-мажорной «Мимической сцены», имеющей тот же тематический материал. Благодаря секвентному сдвигу на полтона вниз, происходящему в результате этого оригинального «сцепления» материала, звучание приобрело свежесть и дополнительную энергию, а басовый органнй пункт превратился в доминантовый по отношению к фа-мажорной теме вальса, представляющей первый номер балета. Таким образом, маленькая перестановка позволила Баланчину связать тонально Увертюру и следующий за ней Фантастический вальс.

Интересно, что для соединения двух код, тоже исполняемых в балете Баланчина без перерыва, *attaca*, искать дополнения в виде специальной «врезки» Баланчину не понадобилось вообще. Вторая, ми-мажорная кода (взятая из 2 акта «Раймонды»), начинающаяся с повторения того же фа-мажорного трезвучия, которым оканчивается первая кода (из первого акта), чудесным образом звучит как естественное продолжение и окончание праздничного, яркого финала балета.

Вот так выглядит тональный план всей сюиты:

Des — F — D — Des — A — Des — H — H — C — D — G — F — F — E.

Благодаря двум необычным сочленениям, сюита приобрела облик тонально организованного целого, имеющего три тональных опоры (*Des, H и F*),

образующие сопряжения и тяготения, объединяющие собранный воедино материал.

В основе разворачивания формы здесь ясно угадывается композиционный замысел одноактной симфонической сюиты. Эта форма, конечно же, очень близка, даже родственна структурным очертаниям самой «Раймонды». Неслучайно Б. Асафьев, высоко ценивший балет Глазунова, определял его центральную композиционную идею как «сплетение сюит». Однако сюита балета Баланчина как жанр, принадлежащий музыкальному театру, проявляет признаки еще одного, синтетического по своей природе, жанра. Она явно демонстрирует родство с многочастным жанром классического балета — *Grand Pas*.

Grand pas (Большое классическое па, Гран па) — крупная ансамблевая форма, объединяющая танцы с участием солистов, корифеев и кордебалета. Она представляет собой в некотором роде «укрупненную» и динамичную разновидность *Pas de deux*, и обычно выполняет функцию заключительного раздела акта балета. Композиционно-структурное и драматургическое сходство с *Grand pas* можно отметить во многих одноактных бессюжетных балетах Баланчина, — как например, в «*Danses Concertantes*» (на музыку И. Стравинского), «Теме с вариациями» П. Чайковского, в каждой из частей «Драгоценностей» (на музыку Г. Форе, И. Стравинского, П. Чайковского), в «*Pas de Dix*» на музыку «Раймонды» А. Глазунова, в «*Divertimento No 15*» (на музыку В. Моцарта) и др.

Дивертисментный характер Гран па, предоставляющий возможность показа большого разнообразия «чистых» танцев, не связанных с сюжетными коллизиями балетного спектакля, послужил основанием для развития и переосмысления этого жанра в XX веке, в эпоху возрастающего интереса к бессюжетным формам балетного искусства. Подобную трансформацию пережил, например, уже упоминаемый нами классический образец этого жанра — Большое классическое па из балета «Пахита» Э. Дельдевеза — Л. Минкуса в постановке М. Петипа. Эта жемчужина репертуара балетного театра получила новое предназначение и, фактически, приобрела новый статус самостоятельного одноактного балета-дивертисмента, ярко воплощающего самодостаточную танцевально-

драматургическую идею великолепного «парадного портрета труппы», «дефиле балерин», демонстрирующих чудеса исполнительского мастерства в калейдоскопе чередующихся вариаций.

Характерные особенности такого одноактного танцевального дивертисмента ясно угадываются и в баланчинском замысле «*Raymonda Variations*». Сходство здесь можно наблюдать не только в близости драматургического замысла, но и на уровне структурно-композиционном. Музыкальная композиция Большого классического па из «Пахиты», как творение позднеклассицистской эпохи, демонстрирует характерные черты «имперского стиля»: симметрию, четкость и геометричность форм и линий, устойчивость и массивность конструкции. Композиция «Пахиты» объединяет трехдольное жанровое антре, адажио, варьируемое число вариаций (от 4 до 9) и двухдольную коду. Внутренний мини-цикл вариаций при этом отсылает визуальное и музыкальное восприятие к архитектурному приему объединения нескольких этажей в виде колоннады. «Вариации на тему “Раймонды”» Баланчина включает в себя тоже трехдольное жанровое антре (вальс), адажио, цикл из 9 вариаций и венчающую композицию двойную коду.

Особое сходство с «ампирными» особенностями «Пахиты» музыкальной сюите из «Раймонды» придают характерные свойства музыки Глазунова: ее богато изукрашенная, роскошно декорированная, многослойная ткань, образуемая плотной полифонической фактурой, обилие органных пунктов, вызывающих ассоциации с устойчивостью и массивностью величественного здания.

Отмеченное сходство, конечно, не стоит расценивать как повторение, тождественное по смыслу произведению ушедшей эпохи расцвета классического балета. «Раймонду» Баланчина отличают новые содержательные и конструктивные особенности, сотворенные, сконструированные и апробированные искусством XX века. В ряду заметных новаций на уровне конструктивного замысла отметим, прежде всего, двойную экспозицию образов ведущих солистов. Каждый из них получил по две вариации вместо традиционной одной. Своеобразие хореографического приема «двойных вариаций», возможно, и

навеянное музыкальным методом формообразования, по понятным причинам не находит прямого формального отражения в музыкальном тексте.

Дуализм не мог быть отражен здесь и в «буквальной» музыкальной «сонатности». Тем не менее, проявляясь в сплетении, противоборстве и развитии двух начал — лирического и моторного — он пронизывает весь процесс развертывания балета, обращая нас к одной из центральных концепций европейского и русского искусства XX столетия — диалогу.

Принцип дуальности, диалогичности в качестве композиционного стержня, скрепляющего и формирующего развертывание многочастного цикла, был неоднократно апробирован Баланчиным — например, в «Агоне» (1957), где использовались двойные (и тройные) «модификации» традиционных танцевальных форм. В «Вариациях на тему “Раймонды”» диалог балерины и первого танцовщика прослеживается от ее первого появления в кульминации Фантастического вальса — к «танцу двоих» (Большое адажио) и сольным вариациям. Диалог обостряется тритоновыми тональными сопряжениями (он: *Des* — *G*, она: *H* — *F*) и противопоставлением сдержанной, сосредоточенной лирики, трехдольной плавности, закругленности и энергичной моторной двухдольности. Торжество танцевальной моторики венчают две грандиозные коды, представляющие, благодаря дополнительно ускоренному пульсу, апофеоз всемогущего «двухдольного сумасшествия», — радостного, энергичного, переливающегося изнутри триольными брызгами виртуозных инструментальных фигураций.

Аналогично темпам обеих код, музыкальные темпы практически всех номеров сюиты были в значительной степени (по сравнению с отечественной театральной традицией исполнения) ускорены Баланчиным. Учащенные пульсы не только изменили взаимоотношения хореографического и музыкального синтаксиса (музыкальные мотивы и хореографические па обрели иные акценты и точки слияния), но и усилили моторный импульс, превратив его в особую силу, создающую иное «динамическое выражение времени» [231, с. 56]. Оказав

влияние на восприятие целого, они изменили архитектонику всей звуковой конструкции балета.

Идея баланчинской грандиозной многуровневой музыкально-хореографической композиции великолепно охарактеризована Л. Керстиным, соратником и другом хореографа, сооснователем *NYCB*, в его письме И. Стравинскому, где он описывал замысел «Агона»: «Баланчин хочет спектакль, который казался бы огромным финалом всех балетов, какие когда-либо видел мир... Безумные танцы — *variations, pas d'action, pas de deux, ets.* с финальным занавесом, падающим, когда все участники истощены... Формой балета может быть танцевальная сюита или вариации, как можно более разнообразные. Баланчин видит изумительное космическое пространство в архитектурной раме, более похожей на Палладио, чем на барокко» [Цит. по: 231, с. 138].

«Палладианство» Баланчина заключено и в роскошно изукрашенном творении «Раймонды». В ее архитектурной выстроенности, дающей убедительный повод «поговорить хореографией о музыке» и радостно предаться творчеству, продолжив диалог о «величии мироздания» с классическим балетным наследием. И возвести еще одно чудесное, небывалое здание в городе-пантеоне возвышенной архитектуры классического балета.

4.1.7. Теоретические воззрения Ф. Лопухова: музыкально-хореографический симфонизм²⁷⁵

В контексте нашего исследования большой интерес представляет теоретическая составляющая вопроса о новом отношении хореографа к диалогу музыки и хореографии. И для ее рассмотрения следует обратиться к личности патриарха русского балета, Федора Васильевича Лопухова — хореографа, наставника хореографов, художника и мыслителя. Невзирая на печальный факт полного забвения творческого наследия этого мастера, своеобразие его

²⁷⁵ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая. Теоретико-музыкальные воззрения Ф. Лопухова [48].

музыкального мышления и незаурядность высказанных идей не могут не вызывать музыковедческий исследовательский интерес.

В отличие от сценических работ, сохранившихся лишь в кратких фрагментах, теоретические труды Ф. Лопухова были изданы и высоко оценены исследователями искусства балета. О Лопухове писали историки балета В. Красовская [183], Ю. Слонимский [303], А. Соколов-Каминский [305], Г. Кремшевская [184], а также Г. Добровольская, опубликовавшая монографию «Федор Лопухов» [120] и др. Однако в силу особой обращенности к музыке, которую демонстрируют практически все теоретические и публицистические работы Лопухова, они, безусловно, представляют объект, заслуживающий особого внимания и изучения с позиций музыкознания.

Подобно Фокину и Баланчину, пошатнувшим многие рутинные традиции работы с музыкой, Федора Лопухова можно назвать мастером, чья обращенность к музыке проявлялась в активной творческой деятельности. Свой исполнительский опыт Лопухов подкрепил музыкально-теоретическими изысканиями, на которые его вдохновили встречи и совместная работа с Борисом Асафьевым.

Важно отметить то, что отличало деятельность Лопухова. В отличие от многих своих коллег, следовавшим интуитивно-эмоциональной стороне музыки²⁷⁶, этот хореограф имел способность высказать и обосновать свои музыкально-хореографические идеи, найти им воплощение не только в творческой деятельности, но и в форме теоретических обобщений. Нет нужды доказывать, что для развития новых форм и методов хореографического искусства огромное значение имела не только сама художественная практика (представители которой развивали новые методы, во многом опиравшиеся на интуитивное следование своей музыкальной природе), но интерпретация ее и в виде последовательно излагаемых положений. И значимость наследия Лопухова-

²⁷⁶ «Когда я встречаюсь с теориями искусства, я не проверяю искусство по этим теориям, наоборот, проверяю теорию по произведениям, которые меня захватывают. Если Шаляпин только и делал всю жизнь, что волновал своих слушателей и зрителей самыми разнообразными чувствами, и если это совершенно не соответствовало теории Ганслика и его сторонников, то я отвергаю теоретиков с их теориями и продолжаю любить Шаляпина» [330, с. 73], – такова была позиция М. Фокина.

теоретика состояла в его осознанном стремлении осмыслить происходящие явления хореографического искусства, заявить о них, предъявив балетному миру собственную концепцию музыкально-хореографического симфонизма.

По свидетельству современников, «инициатива в постановке вопроса о симфонизме в балете» [293, с. 155] принадлежала Б. Асафьеву. Мысли о «танцевальных формулах, усложненных и углубленных через преобразование их в симфоническом развитии» [293, с. 155] были с огромным интересом восприняты советскими хореографами и получили пластическое воплощение. Теоретические основы своего учения о хореографическом симфонизме Федор Лопухов впервые разработал в книге «Пути балетмейстера» [207]. А в 1923 году этот выдающийся хореограф продемонстрировал художественное подкрепление теории в Танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена, вызвавшей одобрение и поддержку Б. Асафьева²⁷⁷. В подготовке этого спектакля принимали участие не только многие состоявшиеся мастера балета (А. Данилова, Л. Тюнтина, А. Лопухов, Н. Ивановский, П. Гусев), но и будущие великие балетмейстеры XX века: Георгий Баланчивадзе (будущий Джордж Баланчин) и Леонид Лавровский.

На всем протяжении своего долгого творческого пути Лопухов весьма часто и охотно высказывался о музыке и ее роли в хореографическом искусстве. Некоторые теоретико-музыкальные воззрения хореографа формировались и развивались в течение длительного времени и нередко претерпевали трансформацию. Однако большинство своих генеральных идей Лопухов изложил уже в первой своей работе.

Высказывания балетмейстера, представляющие интерес с точки зрения музыкознания, раскрывают два основных направления его мысли. Первое освещает проблему хореографического воплощения музыки, осознания роли и значения ее выразительных средств в формировании новой выразительности

²⁷⁷ «Восторженное утверждение танцевального симфонизма» [110, с. 169], – так охарактеризовал Б. Асафьев это произведение.

танца. Второе развивает идеи взаимодействия музыкальной и пластической драматургии, методов и приемов формообразования.

Включение симфонической музыки в круг художественных интересов хореографа. Многие выдающиеся хореографы эпохи с большим интересом обращались к музыкальным произведениям симфонического уровня сложности. Для Лопухова-теоретика идея работы с серьезной, обладающей развитой драматургией, музыкой была перенесена из сферы личных предпочтений в контекст развития самой хореографии. По мнению хореографа, глубокая, серьезная музыка была способна не только вдохновлять хореографа, но и поднимать его мастерство до уровня возвышенного искусства: «Соприкасаясь с симфонической музыкой и воспитываясь на ней, нам легче понять, какими путями можно приблизиться к симфонизации танца, ибо чисто симфоническая музыка есть высшая форма музыкального искусства, до которой танцевальная форма еще не дошла» [207, с. 54]. В этом, по мнению Лопухова, состояло достижение А. Горского, поставившего «*En Blanc*» на музыку Третьей оркестровой сюиты П. Чайковского, творческое открытие М. Фокина, создавшего одну из первых своих бессюжетных работ на музыку «Прелюдов» Ф. Листа.

Новые приемы работы над музыкальной композицией балетного спектакля. На протяжении своего долгого творческого пути Лопухов приобрел весьма разнообразный опыт работы с музыкальными партитурами. Балетмейстер ставил свои спектакли и на музыку композиторов–классиков (М. Мусоргского, Л. Бетховена, П. Чайковского), и обращался к творчеству своих современников (И. Стравинского, Д. Шостаковича, В. Дешевова, Р. Глиэра, К. Корчмарева, Б. Асафьева и др.). Лопухов был одним из первых, кто присутствовал при воплощении композиторских замыслов балетов, рождавшихся в совместном обсуждении. Лопухов имел и богатейший опыт работы над созданием музыкальной композиции спектакля.

Тщательная работа с партитурами проходила и при реставрациях классических спектаклей («Спящей красавицы», «Раймонды», «Конька-Горбунка», «Щелкунчика», «Эсмеральды», «Корсара», «Дон Кихота»,

«Карнавала», «Шопенианы» и др.). С большим уважением относясь и к балетмейстерскому, и к композиторскому текстам спектакля, Лопухов лишь изредка дополнял их эпизодами собственного сочинения. При этом хореограф практически всегда исходил из *первенства структуры музыкальной партитуры спектакля* и, досочиня номера, старался сохранить целостность композиторского произведения. Бережное обращение к симфонической партитуре балета порождало стремление воплотить композиторский текст полностью, без купюр и вставок. Так, центральная идея постановки «Щелкунчика» 1929 года была сформулирована балетмейстером как желание «раскрыть сущность музыки Чайковского», работая с музыкальным текстом балета «...без изменения последовательности, с раскрытием всех купюр» [209, с. 133].

Осознание художественного значения многообразия средств музыкальной выразительности. По мнению Лопухова, многие хореографы прошлого обращали внимание лишь на общее настроение музыки, опирались в построении танцевального движения преимущественно на ритм и квадратную структуру; они не уделяли достаточного внимания другим свойствам музыкального языка, не искали способов их пластического отображения, обогащающих выразительный язык хореографии. Лопухов считал, что лишь некоторые балетмейстеры замечали и воплощали в хореографии такие выразительные средства музыки, как образуемые взаимосвязью гармонических тяготений и разрешений «выразительные линии», или сочетание смен траекторий движения мелодической линии с драматической насыщенностью звучания²⁷⁸.

В своих работах Лопухов многократно писал «о совпадении оттенков музыкальных и хореографических» [207, с. 102]. Иногда он даже пытался уподобить музыкальным гармоническим последовательностям некую «танцевальную модуляцию» [207, с. 101], основанную на чередовании и трансформации связанных жестов и движений. Хореограф также упоминал об «аналогии мажорного и минорного строя музыки», о возможности уподобить ему

²⁷⁸Указанную взаимосвязь Лопухов выявил в ходе анализа (сопоставления «кривых» танцевального и музыкального движения) во 2 акте «Жизели» (Рис. 19) [207, с. 60].

«танцевальный строй движений “en dehors” и “en dedans”, образовавшихся из статичных “efassée” и “croisée”» [207, с. 100]. «Звуковая мелодическая линия имеет все то, что показывает ее движение вверх, в сторону, и вниз, медленное и стремительное напряжение и все то, что показывает равновесие, остановку и устой — застылость любого напряжения. Тем же свойством обладает и танцевальная линия» [207, с. 99], — отмечал хореограф.



Рис. 13. Пример из книги Ф. Лопухова «Пути балетмейстера», иллюстрирующий соотношение траектории движения мелодии и пластического движения.

Особенно настойчиво Лопухов был склонен призывать к взаимодействию танца с такими, как он пролагал, практически игнорируемыми хореографией элементами музыкальной ткани, как тембр, тембровое разнообразие и динамическая наполненность оркестрового звучания. Уже при разработке своих ранних постановок, осуществленных на частной сцене («Сон» на музыку Н. В. Щербачева и «Мексиканский кабачок» Л. И. Гончарова), хореограф пытался «сообразоваться со звучанием разных инструментов оркестра; с прохождением

темы – лейтмотива, побочной темы, контрапункта, с гармоническими ходами и пр.» [209, с. 38].

Изучение партитуры. Лопухов считал, что первоначальная работа хореографа с музыкой состоит в тщательном изучении партитуры музыкального произведения. Хореографу надлежит вслушаться в звуковую картину, воплощенную в красочном звучании тембров оркестра. «Хореографическое произведение должно строиться на совпадении колоритности инструментовки с колоритностью танцевальных движений» [207, с. 102]. Лопухов уделял особое внимание той выразительной роли тембра, которая, по его мнению, отнюдь не исчерпывалась красочностью звучания. Глубокое постижение приемов и законов тембровой драматургии в симфоническом произведении направляло хореографа в символическом осмыслении их и интерпретации в пластическом искусстве. Так, через образ музыкального взаимодействия солиста и оркестра, как художественно организованного целого, он исследовал отношения сольного и кордебалетного танца в постановках Фокина. «Фокинские солисты и масса — это современный оркестр при современной оркестровке» [207, с. 17]. «Я хотел через осознание творчества балетмейстера, выражающееся в правильном подходе к музыке и ее наиболее яркому средству выражения “оркестру”, через умелое использование той или иной формы танцевального искусства, подойти к осознанию всего хореографического искусства в целом — в его прошлом, настоящем и нащупываемых путях будущего» [207, с. 8].

Будучи заслуженным и признанным мастером, Лопухов начал первым учить молодых балетмейстеров работать с музыкальной партитурой. Именно он (до Р. Захарова) настоял на включении в учебный план подготовки хореографа дисциплины «Чтение партитур».

Однако, как отмечали современники Лопухова, порой претворение его теоретических идей приводило и к излишней надуманности. Таково было, например, мнение И. Соллертинского, считавшего интуитивно-непосредственное творческое восприятие музыки более гармоничным: «он (Фокин) не исходит от структурного анализа партитуры (как это делал позднее Федор Лопухов, балеты

которого из-за мелочного ритмико-мелодического соответствия деталям партитуры порой напоминают танцуемое алгебраическое уравнение)» [308, с. 336].

Осмысление музыкальных композиционно-драматургических приемов, музыкальных структур. Свое внимание Лопухов направлял на композиционные закономерности музыки и музыкальные структуры, их отображающие. Он писал об идеях музыки, которые могут стать зримыми в танце, мечтал о «единстве форм, музыкальной и хореографической» [207, с. 102], где композиции музыки пробуждают фантазию хореографа и получают зримое выражение. При этом Лопухов не пытался впрямую уподобить структуры музыки и приемы музыкального формообразования хореографическим формам. Изучение музыкальных композиционных приемов понималось им как плодотворное и осмысленное с точки зрения собственных, присущих сущности хореографии, структур и форм.

Поэтому большой интерес у Лопухова вызывали методы формообразования, образующие канон, фугу и другие полифонические формы. Приемы имитации и контрапункта (как и музыкальные формы канона и фуги) рассматривались им как ресурс для развития пластических идей на основе осмысления сольного и группового движения: «Как и в музыке, канон может быть не только двухголосный, но и многоголосный, так и в хореографии канон может быть двуличный или многоличный, то есть требовать двух и более участвующих» [207, с. 102].

Активный интерес Лопухов проявлял к изучению принципов и закономерностей длительного музыкального развертывания, к применению сквозных музыкальных композиционных идей, придающих произведению единство.

Важно еще раз отметить, что обращение к таким музыкальным понятиям как «фуга», «симфония» или «тема с вариациями», так же, как и включение их в категориальный аппарат теории балета, виделись Лопухову вполне обоснованным заимствованием, а не вульгарным переносом музыкальных понятий и терминов на

хореографическую почву. Вопрос о формировании нового смысла в условиях использования в ином художественном языке, конечно, требовал обстоятельного рассмотрения. Глубоко осознавая пластическую сущность танца, Лопухов не пытался совершать прямые «транспозиции» музыкально-композиционных приемов и методов анализа в область художественной практики и балетоведения. Музыкаловедческие термины и приемы анализа, не утрачивая полностью свое первоначальное специальное значение, осознавались Лопуховым как темы для символического переосмысления в новой, пластической модальности, для обретения новой содержательной сущности.

Модус варьирования: тема с вариациями. В качестве одной из центральных парадигм хореографического творчества Лопухова привлекала идея «хореографической темы с вариациями». Примеры реализации подобной композиционной идеи он находил в работах своих предшественников. О пластической вариационности, развитии хореографической темы, к примеру, хореограф говорил, когда изучал фокинскую постановку Мелодии К. В. Глюка [206, с. 46].

Лопухов считал, что любое осмысленное, претендующее на художественную значимость, хореографическое творение должно строиться на развертывании и развитии «хореографической темы», основанном на варьировании определенных танцевальных движений и осмыслении связи между ними. «Как может выявиться симфонизм танца, будь то отдельная вариация, целый акт, балет или танцсимфония? Это произойдет только тогда, когда все постановки танцев, как малых вариаций, так и мощных балетов, не говоря уже о танцсимфониях, будут основаны на принципе хореографической тематической разработки, а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритм музыки» [207, с. 54].

Черты сонатности. О дуализме и диалогичности музыки Лопухов упоминает уже в первой своей теоретической работе. Приемы сонатного формообразования очень интересовали хореографа, однако к хореографическому осмыслению идеи развертывания сонатной формы Лопухов пришел позднее.

Пластическое отражение музыкально-композиционной идеи сонатности, как воплощение глубочайшей сущности хореографии, Лопухов находил в вершинах творческого наследия М. Петипа: «Музыкальная сонатная форма с ее экспозицией, разработкой и репризой — иначе говоря, с завязкой, разработкой и репризой темы — должна воплощать глубокое содержание, которое обычно выявляется вне сюжета. Так же развивается и хореография “Теней” ...» [208, с. 70].

Легкость обращения к музыкальным понятиям («фуга», «соната», «симфония»), обусловленная музыкальными компетенциями хореографа, и его желанием включить их в контекст теории балета не всегда убеждали исследователей его творчества в том, что прямая «транспозиция» музыковедческих методов анализа в область теории балета могла быть плодотворной. Проблема нахождения и применения эквивалентов музыковедческих понятий, приемов анализа, которые, не утрачивая своей сути и, подчеркнем, не превращаясь в метафоры, могли быть применены в условиях другого художественного языка, представляет в настоящее время актуальный интерес, — однако еще ждет своего специального исследования.

Музыка как источник идеи «симфонико-хореографического произведения» (Лопухов). Именно музыка стала для Лопухова главным смысловым зерном его концепции танцевального симфонизма. Определение «хореографического симфонизма» Лопухов сформулировал, следуя логике теоретических идей Б. Асафьева: «Если при постановке как малых вариаций, так и больших балетов исходить из принципа хореографических тематических разработок, то в этом и будет заключаться сущность танцевального симфонизма» [207, с. 55]. Важнейшим условием симфонизации танца Лопухов считал его вовлеченность в процесс музыкальной драматургии и музыкального формообразования. «Идеал хореографического творчества — тесный контакт между симфонизмом музыкальным и танцевальным» [207, с. 58].

К хореографам, владеющим приемами и искусством симфонического развития, Лопухов причислял Л. Иванова «с его замечательными актами лебедей

балета «Лебединое озеро»», М. Фокина с листовскими «Прелюдами», А. Горского с 5 симфонией Глазунова, К. Голейзовского с «Листианой» [206, с. 28]. И конечно, высоко ценил Лопухов и творчество Дж. Баланчина, способного ярко воплощать «собственную» пластическую музыкальность танца: «Баланчин со своей основой «чистого» танца все же возрос в России с русских проб, которые он успел просмотреть, прежде чем выехать за рубеж» [206, с. 28]. И таким образом, целью теоретических изысканий Лопухова было рождение новой «симфонической» хореографии – через осмысление симфонизма музыки, «прорастание» ей.

Теоретико-музыкальные воззрения Лопухова оказали серьезное воздействие на развитие музыкальности хореографии и формирование музыкальных свойств балетных произведений последующих десятилетий. Благодаря его усилиям, компетентный подход к работе с музыкой, выводящий музыкально-хореографические отношения на иной художественный уровень, еще в 1925 году был задекларирован как норма, эталон профессионального творчества.

4.1.8. Модусы изоморфизма и варьирования: «чистый танец» и развитие жанра симфонии-балета²⁷⁹

Итак, «музыкацентристские» тенденции²⁸⁰, которыми характеризуется развитие балетного искусства первой трети XX века, способствовали необычайной плодотворности работы с музыкой. Благодаря структурам музыки, пробуждающим фантазию хореографа, мечта о «единстве форм, музыкальной и хореографической» [299, с. 102], получила зримое выражение. Именно

²⁷⁹ В тексте данного подраздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. Музыкальная лаборатория Леонида Мясина: к 125-летию со дня рождения выдающегося хореографа [37]; Г. А. Безуглая. Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра [29]; Г. А. Безуглая. О музыкальности русской хореографии первой трети XX века и ее диалоге с «чистой» непрограммной музыкой [45]; Г. А. Безуглая. Музыкальный анализ в работе хореографа [40]; Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

²⁸⁰ Отмечая доминирующий тип спектакля, основанный на первенстве одного из искусств, Дулова характеризует классицистский период развития балетного жанра, и соответственно музыки, как «хореографоцентристский», романтический – как «литературоцентристский». И наконец, с перемещением концепции авторского замысла, авторского стиля в область «интонируемого смысла» в жанровую сферу балета стали формироваться «"музыкальноцентристские" тенденции русского балета начала XX века» [127, с. 28].

интонационно-драматургическое содержание музыки стало для многих хореографов главным смысловым элементом танцевального симфонизма и хореографической драматургии, – поскольку «идеал хореографического творчества» во многом понимался как «тесный контакт между симфонизмом музыкальным и танцевальным» [207, с. 58].

Жанр танцевальной симфонии, инициированный в постановке Ф. Лопухова, получил художественное подкрепление первоначально в работах Леонида Мясина, в дальнейшем, – в творчестве гениального мастера «чистого танца», Джорджа Баланчина. И поскольку Танцсимфония Лопухова была забыта после единственного представления, а балеты Баланчина обрели всемирное признание значительно позднее, в послевоенные годы, – именно Леониду Мясину, поставившему череду балетов-симфоний в 1933–1938 г.г.²⁸¹, принадлежит заслуга утверждения этого жанра на европейской и мировой сцене.

Как сам хореограф писал в воспоминаниях, замысел хореографической симфонии захватил его в 1931 г., когда он, восхищаясь необъятностью и совершенной красотой разрушенного Храма Титанов в Селинунте (Сицилия), размышлял о возможности создать столь же грандиозное и совершенное творение. Придя к осознанию того, что такая задача может получить осуществление «только если использовать симфонию великого композитора как источник вдохновения для хореографии» [229, с. 182], Мясин два года спустя обратился к Пятой симфонии Чайковского. В разработке своего первого балета-симфонии «Предзнаменования» («*Les Présages*») Мясин опирался на символический замысел и композиционную структуру симфонии П. Чайковского. Тема противостояния человека и роковой силы, воплощенная в звучании музыки, стала основой драматургического решения спектакля. Балет обрел композиционное строение, «аналогичное музыкальной форме симфонии» [229, с. 186]: «Я решил следовать движениям симфонии в логическом развитии

²⁸¹ В этот период Мясин поставил балеты-симфонии «Предзнаменования» («*Les Présages*», 1933) на музыку 5-й Симфонии П. Чайковского, «Хореартиум» («*Choreartium*», 1933) на музыку 4-й Симфонии И. Брамса, «Фантастическую симфонию» (1936) на музыку сочинения Г. Берлиоза, «Седьмую симфонию» («*Seventh Symphony*», 1938) на музыку 7-й Симфонии Л. Бетховена.

хореографических фраз, расширяя их и перегруппировывая в новые рисунки» [229, с. 186], – вспоминал хореограф.

Для следующей работы в жанре хореографической симфонии «Хореартиум» («*Choreartium*») Мясин выбрал Четвертую симфонию И. Брамса. Здесь пластический замысел был свободен от каких-либо символических образов, и хореограф находил вдохновение в формообразующих средствах самой музыки: «Хотя в целом я и был доволен “Предзнаменованиями”, но понимал, что слишком увлекся выраженной темой, и хотел попробовать себя в более абстрактной хореографической интерпретации» [229, с. 189].

Опыты Мясина в области музыкально-хореографической драматургии во многом развивали лопуховские идеи о хореографическом творении, художественный смысл которого раскрывался в варьировании хореографических тем. Развитие танцевального замысла у Мясина осуществлялось как пластическое варьирование основных линий музыкально-симфонического развертывания, охватывая такие планы симфонии Брамса как процесс формообразования, тематизма, динамику, драматургию тембров и т.д. Хореограф писал об одном из эпизодов 2 части: «Я выбрал этих женщин в качестве лейтмотива, построив ряд ансамблей, в которых сплетающиеся танцовщицы с распростертыми руками создавали последовательность гармоничных хореографических движений и динамичных перестроений» [229, с. 190].

Осуществления балетов-симфоний Мясина вызвали оживленную дискуссию по вопросу о возможности средств хореографии в «передаче смысла» серьезной симфонической музыки. Многие современники высоко ценили музыкальность и изобретательность балетмейстера в работе с музыкой: «Мясин придал симфонии внешнее, визуальное воплощение и тем самым привлек тысячи и тысячи новых поклонников бессмертной музыки Брамса» [348, с. 110], – отмечал хореограф А. Чужой в 1937 г.. Другие выражали более неоднозначные мнения касательно мясинских композиционно-пластических методов следования музыкальному развертыванию. Весьма критическими были, например, высказывания британского композитора и дирижера К. Ламберта, который писал: «Я должен

был подумать, что человек, воображающий, что второе проведение симфонической темы может быть представлено как повторное появление определенного танцора, или то, что скачки, соответствующие каждой ноте, – являются адекватным хореографическим прочтением темы, которая пришла в голову композитору как единое целое – показывает ужасное отсутствие музыкальной чувствительности» [Цит. по: 519, с. 138]. Однако весомость мнения английского критика Эрнеста Ньюмана, подтвердившего убедительность музыкально-хореографических аналогий Мясина, завершила дискуссию в пользу балетмейстера: «Разумное действие при просмотре «*Choreartium*» – не концентрироваться упорно на том, что сугубо музыкально в музыке, и, следовательно, чуждое этому или любому другому действию, но ухватиться, и наслаждаться теми многими моментами в музыке, которые могут быть отображены аналогиями в хореографии. <...> Это поистине необыкновенный способ, которым Мясин дал нам переосмысление ста музыкальных особенностей симфонии в хореографической модальности» [519, р. 139].

Сам Мясин, признавая некоторую незрелость своих симфонических опытов 1930-х гг. («это был только намек, проблеск» [573, р. 28], – отмечал балетмейстер в интервью в 1974 г.), позднее высказывал мнение о том, что важнейшим итогом его работы над симфониями-балетами явилось постижение законов и возможностей музыки, способствующих преодолению ограниченности собственного искусства. «Это было стремление – подобное [стремлению] молодого человека, который находится в стесненном пространстве, как в квадратном ящике, и чувствует, что его воображение простирается гораздо дальше, и он хочет выйти из этого тупика» [573, р. 28], – вспоминал Мясин.

Включение симфонической музыки в круг художественных интересов хореографии вновь обострило проблему единства синтетической ткани произведения, проблему диалектики подобия и сопряжения во взаимоотношениях музыки и пластики. Каждый балетмейстер вновь и вновь возвращался к вопросам разрешения проблемы синтеза. Симфонизация танца, вовлеченного в процесс

музыкальной драматургии и музыкального формообразования, стала важнейшим направлением, определившим развитие непрограммной хореографии. При этом одни хореографы (Горский, Голейзовский) в своем прочтении музыки следовали, скорее, интуиции: «он (Горский) не делал никаких попыток, даже обращаясь к музыке симфонической, вникнуть в ее структуру и передать ее в танце... руководствовался только интуицией, момент анализа исключался» [22, с. 69]. Другие, подобно Лопухову и его ученикам, а также Мясину и Баланчину, проявляли активный интерес к изучению принципов и закономерностей музыкального развертывания, к применению сквозных композиционных идей, придающих произведению единство.

В отсутствии литературно-драматической программы на первый план выдвигались и становились центральными иные смысловые элементы хореографии: это, во-первых, ее имманентная музыкальность. Во-вторых, беспрецедентное внимание к сугубо пластическим смыслам, к содержательности и наполненности танца как такового.

Поэтому неубедительной выглядела позиция, которой придерживались теоретики танца (в частности, В. Ванслов, Ю. Слонимский²⁸²), расценивающие бессюжетный балет как «оттанцовывание», музыки, состоящее в ее иллюстрации, в следовании и полном подчинении ее законам.

Действительно, исключительное внимание к самоценности музыки, которое проявляли Фокин²⁸³, Лопухов, Мясин и Голейзовский, в сочетании с поиском пластического отображения ее содержательных и композиционно-структурных свойств, приводили к небывалому доселе «насыщению» хореографии музыкой. Так, в частности, именно указанными свойствами хореографии Голейзовского восхищались его современники: «Его композиции были настолько музыкальны,

²⁸² ««В танцсимфонии сценическое содержание, система хореографических образов вычитываются из музыки, ее системы образов. Законы танца <...> отступают до известной степени перед законами музыки», – писал Ю. Слонимский [303, с. 32].

²⁸³ Асафьев писал о поразительной внутренней музыкальности фокинских постановок: «“Шопениана” и “Египетские ночи” столь поучительны в своей музыкальности, что при внимательном анализе сущности их пластического действия можно раскрыть в нем развитие музыкальных идей, которые лишь намеком заключены в произведении, послужившем импульсом к созданию данного пластического рельефа» [Цит. по: 308, с. 337].

что казались не поставленными на музыку, а источающими ее из себя в зримом виде» [91, с. 70].

Однако музыкальность хореографии проявлялась в симфонических работах выдающихся хореографов не как внешняя черта танца, рождающегося «под влиянием» музыкального импульса, – а как органически присущее ей самой эстетическое качество. Оно, трансформируясь в имманентную пластическую музыку²⁸⁴, рождало понимание некоей «собственной» пластической музыкальности, нетождественной музыке как таковой. И оно расценивалось как «величайший момент хореографического переживания» [209, с. 67], как важнейший компонент символики и содержания бессюжетного танца. Обращение к основаниям музыки помогло хореографии, вглядываясь в нее, увидеть в ней, как в «волшебном зеркале», себя самое.

По собственному признанию Л. Мясина, музыка, ее законы композиции и драматургии, явилась ресурсом, который способствовал развитию, обновлению и обогащению его пластического стиля: «Впервые в истории всего балета я пришел к выводу, что совокупность движений, непосредственно, имеет свою гармонию, именно так же, как в музыке. И достижение этой гармонии – главная цель всей художественной работы» [573, р. 32]. Опыт приобщения к тайнам музыкальной композиции и драматургии симфонической музыки²⁸⁵ раскрыл для хореографа новые горизонты художественного видения.

«Вглядывание» в абстрактные смыслы музыки позволило хореографам рассмотреть в них освобожденные от синтетических наслоений чистые смыслы танца. О «чистом» танце, о его имманентной пластической сущности писали мастера хореографии, указывая на его «рождение из духа музыки»: «Мысль о симфонии, которая должна раскрываться *чисто танцевальными средствами*, возникла у меня в 1916 году под прямым влиянием фокинских балетов, в

²⁸⁴ «Благородное звучание сочинений Иоганна Себастьяна Баха начинает здесь жить собственной жизнью и творить собственные пластические формы» [Цит. по: 161, с. 322], – слова из предуведомления к программе балета «Этюды» (1925) на музыку И. С. Баха в постановке Б. Нижинской.

²⁸⁵ Теоретическое обобщение своих художественных открытий Мясин представил в разработанном им курсе хореографической композиции (для Королевской балетной школы в Лондоне, где он преподавал с 1968 по 1976 гг.) и в монументальном труде «Мясин о хореографии: Теория и упражнения в хореографии», изданном в 1976 г. [499].

особенности его «Прелюдов»» [209, с. 243–244], – отмечал Лопухов. Даже недоброжелатели непременно отмечали важность «линии *чистого танца*» [22, с. 284] у Горского. «Этюдами *чистого танца*» называл Голейзовский свои опыты на музыку Скрябина и Метнера. Баланчина, самого выдающегося музыканта из хореографов двадцатого столетия, называли «гением *чистого танца*». Это же наименование, «*pure dance*», получила и сама сфера его творчества, поскольку почти все балеты Баланчина были бессюжетными.

Так из симфонизма музыки рождался присущий природе хореографии язык чистого пластического движения. И «зримая музыка» воплотила одну из центральных категорий танцевального искусства XX столетия.

Эпоха бессюжетного балета в советской России была недолгой. Эксперименты с новыми смыслами пластической формы (которая сама по себе, «вне идейного содержания» не могла вызывать воодушевления в обстановке советской культурной политики конца 1920-х годов) постепенно сошли на нет. Открытое осуждение идей «чистого танца» усилилось в тридцатые годы, в связи с критикой формалистических тенденций в театре, музыке и балете. Диспут о путях советского балета, который состоялся в Москве 19 апреля 1932 г., завершился призывом к борьбе «за подлинное пролетарское искусство», а хореография, искусство балета было признано «самым отсталым» [227, с. 589] из всех сфер новой художественной культуры.

Призывая создать истинно советское по духу и содержанию произведение, Исаак Дунаевский писал в частном письме Касьяну Голейзовскому: «Танец ведь — это именно отражение эпохи, отражение нравов, отражение всех внутренних эмоций, обуревающих людей на известных стадиях их материально-технического и духовного существования. <...> Религия советской страны – индустриализация, социализм, классовая борьба. Вот теперь, вот сейчас. От нас требуют, чтобы мы были служителями этого культа» [Цит. по: 227, с. 591]. Однако балетмейстер Голейзовский, не нашедший плодотворной хореографической идеи для

отображения новых идеалов общества, был признан «ярким представителем буржуазной упадочной системы в области хореографии» [227, с. 620].

И открыть новую главу в истории советского балета суждено было Борису Асафьеву и Василию Вайнонену, – осуществившим в 1932 году постановку «Пламени Парижа», балета, получившего еще одно название – «Триумф республики». На этом танцевально-драматическом театральном спектакле, по мнению Ю. Слонимского, «благоотворно сказалось осуществление партийных указаний» [304, с. 117].

Дальнейшие пути советского балета вели к воцарению нового художественного направления – драмбалета (или хореодрамы).

И тем самым, трещина между художественными мирами дягилевской антрепризы и постреволюционной России с каждым годом разрасталась, разделяя русских художников и уводя одних к поискам нового модернизма и экспрессионизма, других – к достижениям хореографической драмы. При этом близость «Шопенианы» Фокина, «Серенады» Баланчина, «Листианы» Голейзовского, «Предзнаменований» Мясина и «Сюиты в белом» Лифаря, рожденных из «белого» русского балета Петипа и Иванова, была несомненна.

4.2. МУЗЫКАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКЕ²⁸⁶

Вернемся к историческому обзору отношений музыки и хореографии в сфере балетной педагогики, оставленному нами во второй главе настоящего исследования на рубеже XIX–XX веков. Как уже было показано, особое значение в педагогике обретал модус варьирования, отражающий тенденцию к взаимодействию танцевальной комбинаторики и импровизационного музыкального аккомпанемента.

Поскольку в начале XX века аккомпанемент в учебной сфере танца продолжал оставаться в зоне абсолютного контроля мастеров танца, именно они,

²⁸⁶ В тексте данного раздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах [32]; Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

в русле увлечения новой музыкальностью, предприняли первые попытки привлечения в педагогическую сферу обновленного нотного репертуара – образцов высокохудожественной музыки.

Огромный вклад в развитие музыкальности и воспитание хорошего музыкального вкуса в процессе обучения в балетном классе принадлежал Александру Горскому. Этот реформатор танцевальной драматургии принимал самое деятельное участие в формировании нового отношения к классической музыке и ее роли в учебной сфере. Об этом свидетельствуют воспоминания его учеников: «Класс велся раньше под однообразные мотивы из балетов, было очень немного пьес музыкальных. Горский же ввел классическую музыку» [22, с. 199]. «Горский обладал безукоризненным вкусом. Урок обычно проходил под музыку Чайковского, Шопена, Глазунова. Он отказывался от ритмически удобных, но примитивных мелодий. А ведь тогда в классе разрешалось делать с музыкой все что угодно, лишь бы было удобно балерине...» [22, с. 229], – вспоминал Асаф Мессерер. Обладая разносторонней музыкальной одаренностью, балетмейстер в своей педагогической работе стремился достичь органичного союза музыки и движения: «Горский хотел, чтобы каждое движение “сливалось” с музыкой» [22, с. 199]. Плодотворные усилия Горского оказали огромное воздействие на ту сферу развития балетной педагогики, что находила вдохновение в музыке.

Огромное значение воспитанию музыкальности и способности воплотить характер и оттенки музыкального звучания придавал М. Фокин: «Я старался придать смысл движениям и позам, старался, чтобы танец не походил на гимнастику, чтобы учащиеся внимательно относились к музыке, чтобы не смотрели на нее как на аккомпанемент, не удовольствовались связью движений лишь с тактом музыки или долями такта, а искали бы передачи фраз, акцентов, музыкальных нюансов» [330, с. 77].

Значительное внимание хорошей музыке уделял балетмейстер и педагог Василий Тихомиров (1876–1956) – соратник и антагонист Горского, учитель К. Голейзовского, В. Кригер, М. Мордкина и С. Мессерер, оказавший в конечном итоге серьезное влияние на формирование их художественных вкусов. В классе

Тихомирова работала замечательная пианистка Е. Л. Шлихтинг, рояль которой, по воспоминаниям учеников «буквально “пел” мелодиями Чайковского, Шопена, Шумана, Глинки» [73, с. 234].

4.2.1. Музыкальные импровизации Н. Легата

Выдающийся вклад в развитие музыкальности хореографической педагогики внес балетмейстер и выдающийся педагог Николай Легат (1869–1937). Ученик Иогансона и Петипа, учитель Нижинского, Фокина, Преображенской, Кшесинской, Карсавиной, Лопухова и Вагановой, он находился в центре балетной традиции и считался олицетворением ее педагогического опыта. Легат был одинаково успешен в роли балетмейстера-постановщика и преподавателя-наставника, ведущего класс усовершенствования в Мариинском и Большом театрах.

Как и многие балетные педагоги, Легат обладал отличными музыкальными способностями и образованием, и в молодости, ведя уроки, сам играл на скрипке²⁸⁷, аккомпанируя ученикам, – подобно тому, как это делали Христиан Иогансон и Энрико Чекетти. Однако позднее хореограф предпочел скрипке фортепиано. «Задавая нам упражнение, он одновременно слегка напевал музыкальную тему и затем ее же воспроизводил в соответствующей гармонизации на рояле»²⁸⁸ [320, с. 30], – вспоминал один из московских учеников Легата, выдающийся педагог и методист Николай Тарасов.

В 1922 году Николай Легат уехал из России и, занимаясь в Лондоне частной педагогической практикой, преумножал свой педагогический и музыкально-исполнительский опыт. «Во время занятий он сам аккомпанировал нам на рояле, сопровождая уроки мелодиями собственного сочинения. Многие танцевальные комбинации исполнялись на пять или семь счетов, вместо привычных четырех или восьми. Легат показывал их на пальцах на крышке рояля, а мы собирались

²⁸⁷ «Он аккомпанировал уроку на скрипке Иогансона, подаренной ему старшей дочерью покойного мастера» [182, с. 101].

²⁸⁸ В 1919–1920 годах Легат преподавал в Московском хореографическом училище.

вокруг, стараясь уяснить себе его краткие инструкции» [98, с. 9] – писал Андре Эглевский, американский артист балета и педагог.

Воспоминания учеников Легата свидетельствуют о том, что Легат был отличным пианистом-импровизатором: «Мы выполняли упражнения у станка, следуя указаниям маэстро, которые он сопровождал великолепной импровизацией на фортепиано» [98, с. 36]. Поскольку Легат применял импровизационный аккомпанемент, его игра всегда идеально подходила задаваемым им упражнениям: «каждая тема точно соответствовала характеру и хореографическому строю учебного задания, будь то экзерсис, *adagio* или *allegro*» [320, с. 30]. Воздействие столь совершенного комплекса музыкального и педагогического мастерства производило ошеломляющий эффект на учеников.

Сохранилось несколько образцов импровизации Николая Легата, записанных по памяти его другом, пианистом Владимиром Лауницем [98, с. 63] (*Пример 40*).

C. Lerat
10 th Exercise, Plié

Adagio M.M. ♩ = 60

Пример 40. Импровизация Н. Легата. Plié.

Почти все они представляют собой короткие (16–32 такта) миниатюры, показывающие один характер, образ, оstinatную ритмическую фигуру, соответствующую ритму одного из базовых элементов экзерсиса. Ритмические, синтаксические, интонационные и фактурные особенности импровизаций Легата

ясно указывают на его стремление создать музыкальные иллюстрации, основанные на параллелизме средств, и демонстрируют родство пластической и фортепианной моторики. Нет никакого сомнения в том, что музыка самым наглядным образом иллюстрировала задания педагога, избавляя его от длинных объяснений и показов.

Одной из самых привлекательных сторон музыкального творчества Легата явилась сама возможность спонтанного и свободного пианистического изъясления, обусловленная «двуязычием» его таланта. Как музыкант он был равноправен себе как хореографу. И устанавливал принципы и законы, опирающиеся на собственный опыт и талант педагога-балетмейстера, в соответствии с которыми распоряжался любым доступным ему музыкально-выразительным средством.

Для каждой придуманной им ситуации он находил конкретное пианистическое воплощение, обусловленное сочетанием музыкальной и хореографической логики. Найдя музыкальный образ для каждого движения, Легат сформировал тем самым базовый фортепианный комплекс музыкальных фактур и ритмов, широко применяемых в импровизационном аккомпанементе балетному экзерсису и сегодня. Образцы импровизаций Легата содержат знаковые формулы движений и обладают узнаваемым набором свойств, обусловленных прикладным назначением музыки, благодаря чему могут быть расценены в качестве системы музыкальных жанров балетного экзерсиса.

Феномен художественной личности Николая Легата, воплотившей в полной гармонии и артистической законченности потенциал педагогического и музыкального дарований, стал достоянием отечественной и мировой балетной культуры.

4.2.2. Нотные примеры в книге А. Вагановой «Основы классического танца»

Музыкальному аккомпанементу урока танца уделяла внимание и Агриппина Ваганова (1879–1951). Образцы нотных записей, представлены в

«Основах классического танца» – основополагающем труде Вагановой, определившем для балетного мира направления методики обучения классическому танцу. Пример урока танца с музыкальными иллюстрациями появился впервые в учебнике Вагановой лишь в третьем, расширенном и дополненном его издании 1948 года. Нотный материал был представлен в виде записанных «рабочих импровизаций» Софьи Бродской, дополненных фрагментами музыки балетов.

Пианистка Софья Бродская (Вейнберг) работала в классе Вагановой в течение нескольких десятилетий. Совместная работа, сплотившая прославленного педагога и преданного концертмейстера, явила новый тип плодотворного творческого союза, скрепленного глубоким уважением и многолетней личной дружбой. Иллюстрации Бродской, построенные на точнейшем, наглядном ритмическом и артикуляционном соответствии, основанном на аналогии «нота=движение», дополнены динамическими оттенками, чередованиями гармонических напряжений и разрешений – тоже подчиненными логике хореографического текста. Они точно следуют изменению динамики движений, смене их амплитуд и масштаба. Изучение нотных примеров в книге Вагановой убеждает в том, что обращение к импровизационной форме аккомпанемента обеспечило Вагановой возможность показать теснейшую связь музыкального и моторно-танцевального начал. «Вспоминая уроки Вагановой, ее ученицы всегда подчеркивают, насколько строго и придирчиво она относилась к музыкальному сопровождению урока, не допуская приблизительности в совпадении музыки и движений, добиваясь полной слитности и гармонии» [273, с. 73]. Музыкально-«фотографическая» точность в отображении материала заданий наиболее наглядно показана в примере Большого адажио (*Пример 41*), составляющего всего четыре такта музыки!

С. Бродская
Большое Адажио

Andante M. $\text{♩} = 42$

Пример 41. С. Бродская. Большое Адажио из книги А. Вагановой «Основы классического танца».

Принцип соответствия, демонстрирующий столь удивительную лаконичность, не может не поражать своей минималистской жесткостью, продиктованной велением педагога.

Музыкальные записи, представленные в книге Вагановой, предельно ясно иллюстрируют ее установки, подтверждая предположение о том, что в уроке Вагановой отразилась одна из характерных тенденций эпохи. Не только музыка здесь очевидным образом занимала положение, обусловленное ее подчиненной, прикладной ролью, – но и сама фигура музыканта проступала в зыбких контурах, видимых лишь в пределах, очерченных волеизъявлением педагога-хореографа.

Благодаря описанным свойствам музыкальные примеры в книге Вагановой обрели качество «документальных» свидетельств, подтверждающих свойства ее пластики и моторики. Вагановский подход к разрешению вопроса о музыкальном аккомпанементе балетному экзерсису сообщает нам о том, что, получив в свое распоряжение аккомпаниатора-импровизатора, педагог-хореограф стал формировать из него помощника, способного выполнять его творческую волю подобно идеальному инструменту – несравненно более совершенному, в сравнении с некогда оставленной им скрипкой.

И как в сценической работе прошлого балетмейстер-постановщик, замысливая спектакль, оказывал самое решающее воздействие на процесс создания музыки, – педагог, руководствуясь теми же неизменными побуждениями, получал от аккомпаниатора максимально близкое и точное (снова вспомним новерровское «для каждой фразы и каждой мысли») воплощение своей мысли. Подобная иерархия отношений не допускала в сферу учебной работы новых веяний, привнесенных двадцатым веком, – тех, что повлекли пересмотр традиционной для классического балета модели музыкально-хореографических отношений.

4.3. КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

4.3.1. Хореографическая симфония как жанр музыки²⁸⁹

Вернемся к вопросу об идее «хореографической симфонии», получившей плодотворное воплощение в балетном искусстве. Асафьевская концепция симфонизма как метода композиции, основанного на многостороннем раскрытии художественного образа в последовательном движении и изменении, оказала заметное воздействие на балетный театр, и симфонизация хореографии стала одним из проявлений «новой музыкальности» хореографического мышления.

А что же музыка? Как она ответила на симфонизм танца?

Жанр хореографической симфонии получил воплощение и в композиторском творчестве, – преимущественно, во французской музыке первой трети двадцатого века. Авторское наименование «*symphonie chorégraphique*» отражало драматургическую сложность и самостоятельность музыки – и одновременно, указывало на ее вовлеченность в процесс хореографического прочтения в музыкальном искусстве.

²⁸⁹ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Г. А. Безуглая Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра [29].

Среди музыкальных произведений, причисленных композиторами к роду хореографических симфоний, наиболее широкую известность имеет балет Мориса Равеля «Дафнис и Хлоя», поставленный Михаилом Фокиным в Русских сезонах Дягилева в 1912 году. В именовании «*symphonie chorégraphique*» Равель отразил новизну содержания этого сочинения, его отличие от балетных партитур прошлого. Партитура «Дафниса» воплотила образ новой театральной музыки, – той, что, унаследовав симфонизм Чайковского, обогатила балет двадцатого столетия новаторскими приемами музыкальной драматургии.

Как отмечалось в начале второй главы, подобная традиция уже рождалась в истории французской театральной музыки, и ее истоки восходят к эпохе французского барокко. Первая музыкальная партитура, именуемая «*symphonie chorégraphique*», была написана в 1715 году Жаном-Фери Ребелем. Спектакли, созданные Ребелем в содружестве с французскими хореографами, обретали драматургическую опору благодаря взаимодействию средств музыки и пластики. В последующие эпохи, в связи с воцарением драмы и «литературоцентристских» тенденций в балетном искусстве XVIII–XIX веков, интерес к созданию подобного рода произведений угас. Среди редких сочинений, имеющих предпосланное композитором «симфонико-хореографическое» наименование, следует упомянуть «Симфонию-балет» (1881) Бенджамина Годара. Замысел этого сочинения предполагал совмещение идеи свободной музыкальной фантазии с ее сценическим осуществлением.

Но, вне всякого сомнения, к подлинно симфоническим – по небывалой глубине, сложности, драматизму и масштабу – можно смело причислить все балеты Петра Ильича Чайковского. Тем не менее, именование «хореографической симфонии», вероятно, в наибольшей степени заслуживает первый из триады – «Лебединое озеро». Невзирая на отсутствие авторского жанрового подзаголовка, это произведение (в его первоначальном виде, без дополнений и искажений, внесенных в результате редакции Р. Дриго – М. Петипа в 1895 году) по сущности и музыкально-драматургическим приемам развития является подлинной «симфонией-балетом». В обновлении нового синтеза, становлении музыкально-

хореографической драматургии в балетном жанре Чайковский воплотил тот «размах и силу воображения», ту, одухотворившую танец широту дыхания и психологическую тонкость, что были недостижимы ни для кого из композиторов прошлого.

Идею свободной музыкальной фантазии, включающей в себя хореографическую составляющую, развивал Владимир Ребиков. Во многих произведениях этого композитора сценическая драматургия доминировала над собственно музыкальной, побуждая к созданию новых жанров, которым Ребиков дал именованья «меломимика», «мелопластика», «ритмодекламация». Путь становления жанра симфонии-балета отмечен и в творчестве Николая Черепнина. Характеризуя балетное творчество композитора, Е. Кисеева отмечала, что Черепнин сам желал «подчеркнуть обновленный тип балетной композиции», давая жанровые наименования своим произведениям: «балет-поэма», «балет-новелла», «хореосимфодрама» [157, с. 117].

Как известно, балет XX столетия изменил формы танцевально-музыкального взаимодействия, предоставив новые возможности для творческого волеизъявления музыканта. Утверждение новых, построенных на взаимном уважении, отношений создателей спектакля способствовало реализации творческого потенциала композитора. Именно в таких плодотворных условиях создавался «Дафнис и Хлоя» Равеля. Известно, что Фокин предоставил композитору практически полную свободу творчества при работе над музыкой, уверив его в том, что «для нового балета совершенно не нужны польки-*pizzicato*, вальсы, галопы, необходимые в старом балете» [330, с. 160]. Равель получил редкую для балетных композиторов того времени возможность «радно приняться за сочинение музыки для балета» [330, с. 160], не будучи стесненным балетмейстерскими ограничениями в области форм, средств и приемов развития. Поэтому, при том что «Дафнис» уже на стадии первоначального музыкального проекта мыслился в соответствии со своим хореографическим

предназначением²⁹⁰, он сочинялся композитором свободно, как симфоническое, по сущности и приемам развития, произведение. «Это произведение построено симфонически, по строгому тональному плану на нескольких темах, развитием которых достигается единство целого» [550, с. 18], – отмечал Равель в Автобиографии, записанной с его слов А. Роланом-Манюэлем. К роду хореографических симфоний относится и «Вальс», названный Равелем «хореографической поэмой для оркестра» и тоже предназначаемой первоначально для сценического воплощения труппой Дягилева²⁹¹.

Придание новому балету авторского наименования, указывающего на его особую симфоническую и жанровую сущность, повлекло за собой возрождение забытой театральной традиции. Вслед за создателем «Дафниса», многие французские композиторы тоже стали именовать свои балетные произведения «хореографическими симфониями», подчеркивая тем самым новизну их музыкального содержания.

Именование «симфоническая драма в одном действии для танцовщицы, хора и оркестра» имел балет Джан Франческо Малипьеро «Пантеа» (1932, композитор создавал его в 1917–1919 гг.). Авторский подзаголовок «*symphonie chorégraphique*» получил балет Артюра Онеггера «Скейтинг ринк» (1922), созданный для труппы шведского балета. «Концертом-симфонией в 6 частях» назвал Дариус Мийо свой одноактный балет «Сотворение мира» (1923).

Вокально-симфоническому балету «Хагоромо» (на либретто Луиса Лало), поставленному в Монте-Карло в 1922 году, Жорж Миго предпослал наименование *symphonie chorégraphique et lyrique* («лирическая хореографическая симфония для тенора (баритона) и балерины, группы танцовщиков, смешанного хора и оркестра»). Особое своеобразие партитуры этого сочинения состоит во внесении непосредственно в ее текст отдельной строки с партией танцовщицы (Пример 43).

²⁹⁰ Балет был заказан С. Дягилевым, либретто для него было написано М. Фокиным на основе романа древнегреческого писателя Лонга «Дафнис и Хлоя».

²⁹¹ «Вальс» был отвергнут Дягилевым и впервые получил сценическое воплощение в 1929 году в труппе Иды Рубинштейн.

Ж. Миго
Haigoromo. Symphonie chorégraphique et lyrique

Avec souplesse – Modéré presque Andante ♩ = 60 environ

SOPRANOS

ALTOS

TÉNORS
BARITONS

BASSES

HAKOURIO

Assis sur la plage pêcher Hakorio regarde la mer.

Des mouvements de vagues.

Indications
chorégraphique

Avec souplesse – Modéré presque Andante ♩ = 60 environ

PRIMA
ou
1^{er} Piano

SECONDA
ou
2^d Piano

Пример 43. Фрагмент текста хореографической симфонии «Хагоромо» Ж. Миго, включающего партию танцовщицы.

В числе симфонических произведений в танцевальном жанре следует также упомянуть хореографическую эпопею в 4-х сценах Жака Ибера (1890–1962) «Странствующий рыцарь» (1935) и Хореографическую симфонию (*Symphonie chorégraphique*, 1961) Эманнуэля Бондевиля (1898–1987).

Близкой «Хагоромо» по времени создания, музыкально-хореографическому замыслу и симфонической идее стала постановка, осуществленная в России по инициативе Ольги Преображенской. Для прославленной балерины Владимир Щербачев сочинил Нонет для голоса, флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета, – а также исполнителя пластической партии. Это произведение получило сценическое воплощение в 1919 г в Петрограде в постановке Н. Евреинова.

4.3.2. Новые методы совместной работы²⁹²

Благодаря обновлению форм творческого взаимодействия в балете начала XX века, композиторы, независимо от балетмейстерского заказа, практически впервые получили возможность самостоятельно устанавливать форму будущего произведения. Тем самым композиция балета уже на этапе первоначального замысла могла рождаться и мыслиться как явление музыкальное, а не постановочно-хореографическое. Так создавались «Петрушка» и «Весна священная» И. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» и «Вальс» М. Равеля, некоторые балеты С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Ф. Пуленка, Д. Мийо, М. де Фальи.

Наибольшую свободу в творческом выборе имел, вероятно, Игорь Стравинский, который неоднократно получал «*carte blanche*»²⁹³ от высоко ценимого им Джорджа Баланчина, проявлявшего огромное уважение к создателю музыки.

Столь же плодотворной была и форма работы, предполагающая обоюдное внимание к создаемому замыслу в сотворчестве и взаимное участие в его рождении, разработке и осуществлении. Фокин считал ее самой продуктивной. «Конечно, для этого нужно взаимное понимание, нужно, чтобы один другого разжигал своей фантазией. Тогда два мира: мир пластических видений и мир звуковых образов – постепенно сближаются, пока не сольются в одно целое» [330, с. 140], – отмечал балетмейстер. На таких, в частности, творческих принципах было основано сотрудничество Горского с А. Симоном и А. Арендсом. Такова была, в целом, и практика дягилевской антрепризы – когда композиторы, балетмейстеры, сценаристы, художники, и разумеется, сам Дягилев (бывший

²⁹² Текст данного раздела содержит материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. Музыкальная лаборатория Леонида Мясина: к 125-летию со дня рождения выдающегося хореографа [37]; Г. А. Безуглая Музыкальный анализ в работе хореографа [40]; Г. А. Безуглая Новый концертмейстер балета [41].

²⁹³ «Я настоял на том, что Баланчин дал мне “*carte blanche*” в сочинении нового балета для труппы “Нью-Йоркский городской балет”. Баланчин настолько хорошо приспособливает симфонию под балет, что у меня невольно возникла мысль о создании специальной симфонии уже по самому замыслу танцевальной» [140, с. 169-170].

инициатором многих успешно реализованных сценических замыслов), обсуждали и разрабатывали планы и детали будущих спектаклей.

И здесь важно и то, что в процессе этой совместной работы композитор не только делился своим мнением при обсуждении композиции и драматургии произведения, но и приобретал бесценный опыт постижения балетного искусства, и знания, способствующие более полному раскрытию собственного таланта.

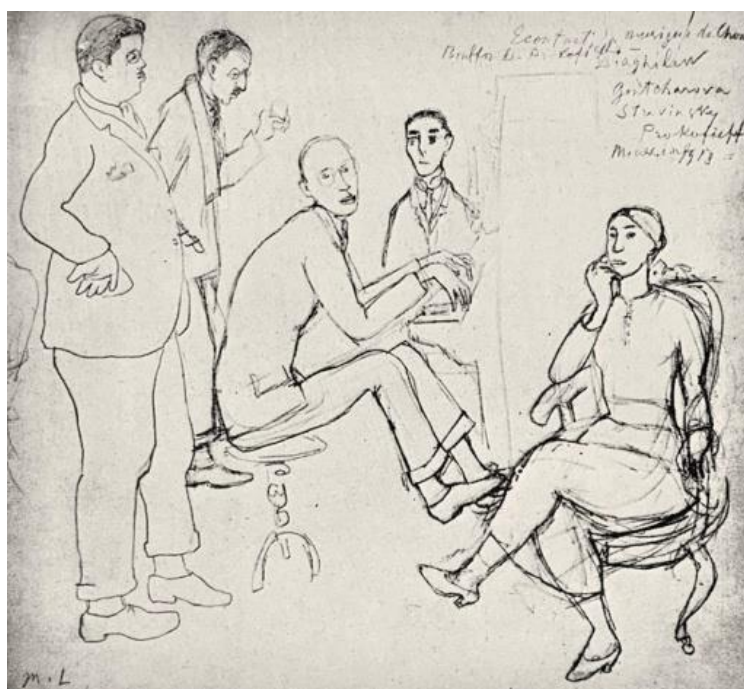


Рис. 13. Рисунок Михаила Ларионова из книги Арнольда Хаскелла «The Ballet Annual» (1947). Слева направо: Сергей Дягилев, Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Леонид Мясин, Наталья Гончарова.

Тайны балетного искусства осваивались композитором двумя путями. Во-первых, благодаря постоянному и тесному общению с балетмейстерами и артистами. Композиторы дягилевской антрепризы, присутствуя на многих этапах постановочной работы, посещая балетный класс и репетиции (а порой и аккомпанируя им), изучали специфику пластического искусства и обогащали свои представления о разнообразии взаимодействия средств музыки и танца, получая наглядный опыт их восприятия.

Исторические материалы и мемуарная литература сообщают о том, что многие музыканты, сотрудничавшие с труппой Дягилева²⁹⁴, с энтузиазмом участвовали в совместной работе, отзываясь на атмосферу доверия и взаимного уважения. Побуждаемые к совместному творчеству, они не только успешно делали свою работу, но также помогали хореографам и артистам в преодолении преград узкопрофессиональной специфики: «Величайший музыкант, де Фалья, мягкий и скромный, напоминающий портреты Эль Греко, не считал для себя унижительным аккомпанировать нам во время репетиций» [150, с. 132], – вспоминала Тамара Карсавина. «Музыканты и авторы, вступавшие с нами в контакт, с удовольствием участвовали во всех стадиях создания спектакля. В Равеле, например, не было ничего от олимпийца; и он любезно помогал мне разобраться в сложных ритмических пассажах партитуры» [150, с. 132], – отмечала выдающаяся балерина, вспоминая работу над постановкой фокинского «Дафниса и Хлои».

И во-вторых, – композитор обогащал потенциал своего искусства в творческом общении с балетмейстером. Глубокое чувство музыки и незаурядная музыкальная компетентность балетмейстеров нового поколения позволяла им плодотворно работать с композиторами-современниками. Эти хореографы были способны непосредственно отзываться на самые последние музыкальные веяния, не отшатываясь в боязни «не понять» сложнейший язык музыкальных опусов И. Стравинского, Р. Штрауса, Э. Сати, С. Прокофьева. Очевидно, что серьезная музыка нового времени требовала от них огромных усилий в ее постижении и запоминании – ведь в распоряжении балетмейстеров не было звукозаписывающей техники! Фокин, Нижинский, Баланчин, Мясин часами готовились к постановочным репетициям – бесконечное множество раз проигрывали многие эпизоды сами, проходили с пианистом.

²⁹⁴ Так, композитор В. Щербачев признавал, что впечатления, полученные им за время его участия в работе дягилевской труппы в качестве концертмейстера (в 1911 г.): «...принадлежат к самым глубоким художественным переживаниям» [Цит. по 95, с. 89].

Это, однако, не спасало от недопонимания и конфликтов, – каковые были, в частности у Стравинского, недовольного работой Нижинского²⁹⁵, у Прокофьева с Баланчиным²⁹⁶.

Фокин, сверяя себя с музыкой, вверялся ее драматургии, выражая страстное желание к сотрудничеству. «Я с большим увлечением работал над “Жар-птицей”» [141, с. 83], – отмечал Игорь Стравинский, высоко ценивший возможность спонтанного «музыкального волеизъявления», предоставленную ему Фокиным. Проявлениям поразительной музыкальности Фокина был свидетелем Борис Асафьев, оставивший тонкую характеристику его способности к постижению «тех точек отправления, тяготения, опоры и вращения, на которых основано движение музыки (звучащего вещества) <...> На этих звучащих опорных точках он воздвигал ритмический фундамент или основные связующие элементы танца, проводя от них сплетающиеся в разных направлениях линии (пластический контрапункт?)» [88].

И в работе над «Жар-птицей», первым балетом Стравинского, Фокин открывал перед композитором весь строй своей пластической мысли: «Я не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку. Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными мыслями. Он мне их играл. Я для него мимировал сцены. Он по моей просьбе разбивал свои или народные темы на короткие фразы, соответственно отдельным моментам сцены, отдельным жестам, позам. Помню, как он принес мне красивую русскую мелодию для выхода Ивана-царевича и как я просил его не давать сразу всю мелодию целиком, а при

²⁹⁵ Следуя музыкально-ритмической конструкции «Весны священной» Нижинский применял чрезвычайно распространенной в хореографической среде прием соотнесения ритмических структур, исходя из аналогии «нота, мотив = шаг, движение», что привело к столь же частому следствию – замедлению исполнительского темпа музыки и снижению ее динамических и экспрессивных свойств. Это возмутило композитора: «Когда Стравинский впервые пришел на одну из наших репетиций и услышал, как играют его музыку, он вскипел, оттолкнул немецкого пианиста <...> и продолжил игру вдвое быстрее, чем делали мы, и вдвое быстрее, чем мы вообще могли танцевать. <...> Он топал ногой по полу, стучал кулаком по пианино, пел и кричал, все для того, чтобы дать нам почувствовать ритмы музыки и краски оркестра» [227, с. 499].

²⁹⁶ «Кохно с Баланчивадзе ничего, кроме неприличных жестов, придумать не могли. Совсем вразрез с моей музыкой и с декорациями Руо <...> оказалось, что в постановке масса прорех, сестры в последнем номере появляются не вовремя, предпоследний номер, весь скачущий и синкопированный у меня, поставлен какими-то плавающими движениями, во втором номере выходы совершенно не в соответствии с появлением новых тем и т. д. Обо всем я заявил и Баланчивадзе, и Кохну, и подошедшему к концу репетиции Дягилеву» [255, Т. 2, с. 702–703].

появлении Ивана на заборе, при его оглядывании чудес волшебного сада, при прыжке с забора <...> лишь намек на тему, отдельные нотки» [330, с. 139.]

Как мы можем сегодня увидеть, музыкально-драматургические пожелания Фокина, касающиеся приемов тематического изложения, могли быть обусловлены стремлением к приданию музыке черт «хореоподобия». Как мы знаем, хореографическое композиционное мышление использует комбинаторику мелких лексем, составляющих художественный текст пластического произведения. И в этом смысле прием «разбивания», размельчения тематизма на «короткие фразы» и «отдельные нотки» является традиционным для методов балетмейстерской музыкальной композиционной техники. Вспомним в этой связи частицы-«*particelli*» Гаспаро Анджелини, образующие цепи сложносочиненных комбинаций музыки и жестов-движений, а также, конечно, и «структуры-цепи», бывшие центральным элементом музыкальной драматургии композиций Сальваторе Вигано. Особые приемы экспонирования и развития тематизма²⁹⁷, базирующегося на кратких мелодико-ритмических попевах, ясно очерченных с помощью тембра и динамики, и образующих целостность на основе цепного развития элементов, – стали заметной особенностью оркестрового стиля Стравинского.

Есть много оснований полагать, что подобный метод письма, основанный на «нанизывании» кратких структур-попевок, был обусловлен у композитора не только новым подходом к работе с фольклором, но и во многом, – закономерным результатом близкого знакомства с техникой хореографической комбинаторики и приемами балетмейстерской работы. Новые методы композиторской техники, значительно расширившие выразительные возможности музыкального искусства, ярко проявились уже в первых трех балетах Стравинского, эстетика которых была во многом сформирована под влиянием традиционных и новаторских тенденций, проявляющихся в творчестве Фокина и Нижинского.

²⁹⁷ «Задолго до рождения идеи я начинаю работать над ритмическим соединением интервалов» [311, с. 224], – отмечал Стравинский.

Однако нужно отметить, что Стравинский, с годами изменивший свое отношение к Фокину на отрицательное, впоследствии старался нивелировать значение того воздействия, что оказал хореограф на его композиторское становление, умалчивая о важности советов Фокина: «Что же касается моего сотрудничества с Фокиным, то оно заключалось лишь в совместном изучении сценария – эпизод за эпизодом, – пока я не усвоил точных размеров, требуемых от музыки» [311, с. 139].

И все же Стравинский не мог не признавать значения совместной работы с деятелями балета, и с Фокиным, в частности: «Фокин научил меня многому, и с тех пор я всегда работал с хореографами таким же образом» [311, с. 139]. С уверенностью констатирует С. Наборщикова: «Именно Фокин, первый хореограф дягилевской антерпризы, обучил его искусству создания театральной музыки. В “Жар-птице” патронат Фокина ощутим с первого до последнего такта, что неудивительно, учитывая особенности работы над балетом» [232, с. 64]. Справедливо в этой связи и заключение И. Соллертинского о том, что и само творчество Фокина «сыграло не последнюю роль в формировании музыкального гения Игоря Стравинского» [308, с. 341].

Однако, следы проявленного внимания к использованию определенных конструктивных приемов, а также и следования им, открывают нашему видению лишь часть сфер пересечения выразительных смыслов музыки и пластики, получивших интерпретацию в композиторском творчестве. Внимание, проявленное музыкальностью хореографии к конструктивным и интонационным основам музыки, направляло фокус собственного композиторского слышания и к поискам собственных, новых музыкальных смыслов. Так, определяя особую «динамическую» природу музыкального языка композитора (основываясь на понятии музыкального динамизма, рассматриваемого в асафьевской проекции становления музыкальной формы), И. Вершинина²⁹⁸ указывала на «активизацию конкретных динамических элементов музыки, связанных с силой и продолжительностью звучания, характером и способами звукоизвлечения»,

²⁹⁸ В своей монографии, посвященной ранним балетам Стравинского [75].

которые «превращаются из внешних вспомогательных средств выражения в *самоценных носителей музыкального содержания*» [75, с. 214]. Именно в подходе к обусловленности динамико-артикуляционных средств и темпа, в огромной степени влияющих на динамическое качество восприятия музыки, Стравинский был максимально настойчив и требователен в работе с балетмейстером (вспомним в этой связи еще раз о конфликте с Нижинским и непреклонном стремлении композитора указать на темп, динамику и тембровое богатство музыки).

Динамико-темповые соотношения были ключевыми вопросами и на начальном этапе работе с Фокиным: «Пока все спорили в одной комнате, в соседней над партитурой работали Стравинский и Фокин, время от времени вызывая Дягилева для разрешения каждого спорного вопроса, касающегося *темпа*» [150, с. 188], – вспоминала Тамары Карсавина. Динамика темповых взаимодействий, по точному наблюдению С. Наборщиковой, была одним из кардинальных моментов и в работе с Мясиным над «Пульчинеллой»: «Но главное – и это, очевидно, особенно трогало композитора – в совпадении трактовки сценического времени. Стравинский мыслил сюжетный балет как динамичное, темповое действие, что гармонировало с новациями хореографа» [232, с. 92].

Отметим, что при этом сам Мясин занимался развитием своего пластического языка! «Я открыл для себя, что тело включает различные более или менее независимые самостоятельные структурные системы и все их надо координировать, чтобы создать единое хореографическое целое. Поняв это, я придумал отрывистые угловатые движения для верхней части тела, в то время как ноги двигаются в традиционном академическом стиле» [229, с. 162], – рассказывал хореограф. Подобные пластические сочетания породили «...специфическую мясинскую стремительность с преобладанием мелких, “дергающихся” па, а она, в свою очередь, отлично легла на быстрые темпы. На их замедленность Стравинский традиционно жаловался, имея дело с другими хореографами. В случае с Мясиным этот раздражитель отсутствовал» [232, с. 92], – отмечала С. Наборщикова.

В силу направляемого к хореографии и возвращаемого ей художественного импульса, музыка, вдохновленная обновленной пластикой, обретала глубину и логику своего динамического развертывания. Вглядывание в чистые смыслы хореографии, обнажившиеся в диалоге с музыкой, обостряло внимание композитора к самоценности музыкальных темброво-динамических средств, открывающих в музыке новые сферы ее собственных глубинных смыслов, – тех, в которых музыка «сохраняет черты абсолютной музыки» [18, с. 16].

И таким образом хореограф воздействовал на музыку балета и напрямую, и опосредованно. Символичны в этой связи слова Франсиса Пуленка, заявившего, что «...в “Весне священной” потрясающая хореография Нижинского показалась ему даже более революционной, чем музыка» [224, с. 14].

4.3.3. Модус заимствования и составления: цитаты в балетных партитурах²⁹⁹

Подобно создателям балетных партитур XIX столетия, при вовлечении в хореографическую сферу композиторы нового поколения активно приобщались к работе с музыкальными цитатами. Можно отметить, что практика композиторского обращения к собраниям танцевальной музыки прошлых эпох, вполне традиционная для балетной среды XVIII–XIX веков, в новом столетии приобрела необычайную актуальность в русле антиромантических, неоклассицистских и небарочных тенденций европейского искусства. Особой интерес вызывало искусство эпохи французского *Grand Siècle*, находя выражение в живописи, музыке, литературе, балете.

Благодаря творческим достижениям Русских сезонов Дягилева, деятельность которых во многом определяла магистральную линию развития театрального и музыкального искусства, возрожденная традиция обращения к текстам прошлого, влившись в общехудожественный поток, направила и

²⁹⁹ Текст данного раздела содержит материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. Музыкальная лаборатория Леонида Мясина: к 125-летию со дня рождения выдающегося хореографа [37].

«возглавила» его, получив подкрепление в высочайших художественных образцах музыки И. Стравинского, О. Респиги, Р. Штрауса, композиторов группы «Шести».

Перечень балетных партитур, созданных на основе интерпретации музыкальных произведений, находящихся в сфере балетмейстерских интересов (то есть предложенных, «напетых», или подобранных в совместной работе), довольно обширен. Как уже отмечалось выше, дебютом композиторской работы Стравинского в балете Дягилева была оркестровка двух пьес Шопена для премьеры «Сильфид» 1909 года. И эти две ранние обработки «положили начало целому направлению ре-композиций в творчестве Стравинского, направлению, предполагавшему прямой контакт с “чужим” материалом в ходе излюбленного мастером “ремонта старых кораблей”» [59, с. 15]³⁰⁰. В ряду обращений Стравинского к классическому наследию почетное место занимает «Пульчинелла» (1920), а также и «Поцелуй феи» (1928), созданный им уже для труппы Иды Рубинштейн. Тема старинного танца и образ французского *Grand Siècle*, запечатленные Чайковским в «Спящей красавице», получили отражение и интерпретацию и в других балетах Стравинского – «Аполлоне Мусагете», «Агоне».

Использованию наследия мастеров прошлого был не чужд и Николай Черепнин, автор музыки первого балета, осуществленного дягилевской труппой («Павильона Армиды» в постановке М. Фокина). По заказу и в соавторстве с Идой Рубинштейн Черепнин создал балетную сцену «Ноктюрн», где использовал темы А. Бородина [157, с. 21].

Знакомство со Стравинским, Дягилевым, Фокиным и Нижинским привело Отторино Респиги, хорошо знакомого с культурой императорского русского балета еще по Петербургу³⁰¹, к сотрудничеству с Русскими сезонами и постановке балета «Лавка чудес» (1919). Для этого балета были взяты пьесы Дж. Россини из

³⁰⁰ О. Манулкина сообщает о том, что Стравинский также занимался переоркестровкой фрагментов из «Спящей красавицы» – в 1921 г. для дягилевской постановки. При подготовке нового спектакля Дягилев намеревался открыть некоторые купюры, и даже добавить «материал из других сочинений композитора». Дягилев имел в своем распоряжении экземпляр партитуры Мариинского театра, принадлежавший Н. Сергееву, и «оркестровка отсутствовавших в ней номеров была заказана Стравинскому» [220, с. 122].

³⁰¹ В 1900-е годы Респиги, обучаясь композиции и оркестровке у Н. Римского-Корсакова, занимал должность первого альтя в оркестре Мариинского театра в Петербурге [380].

цикла «*Péchés de vieillesse*» («Грехи моей старости»³⁰²). А для постановки «Женских хитростей» (1920) Респиги аранжировал материал одноименной оперы Джованни Чимарозы. Позднее композитор обращался к старинной танцевальной музыке в балетах «Севр старой Франции» («Оживший фарфор») на темы французских композиторов XVII–XVIII веков (1928), «Венецианское скерцо» (1920).

С опытом хореографической традиции был знаком и Рихард Штраус, сотрудничавший с Дягилевым еще со времен «Легенды об Иосифе». В балет «Танцевальная сюита» (1921) Штраус включил пьесы Куперена, отобранные совместно с немецким хореографом Генрихом Крёллером (1880-1930)³⁰³, осуществившим эту постановку в Берлине³⁰⁴.

Анри Казадезюс, увлекаясь старинной музыкой и аутентичным инструментарием, использовал темы Мишеля Монтеклера (1667–1737) для балета «*Les plaisirs champêtres, ou, Les tentations de las bergère et l'amour vainqueur*» (в русскоязычном варианте балет имел название «Искушения пастушки или Любовь-победительница», 1924) для постановки Брониславы Нижинской.

Альфредо Казелла, будучи активным популяризатором итальянского инструментального наследия семнадцатого и восемнадцатого веков, сочинил дивертисменты «Скарлаттиана» (поставлен Б. Нижинской как балет «Ревнивые комедианты», 1932) и «Паганиниана» (балет «Роза сновидения», поставлен Аурелем Милоссом в 1943 г.).

Интерес к интерпретации танцевальной музыки прошлого был плодотворен и в сфере привлечения фольклорного материала. Вспомним в этой связи «Треуголку» (1919) Мануэля де Фальи, где использовались андалузские народные мелодии, балет «Чаша» (1924) Альфредо Казеллы, использовавшего в своей

³⁰² Большая часть пьес выбрана О. Респиги и С. Дягилевым из 12-го сборника. «Посмотрев клавиш, С. Дягилев внес свои предложения относительно будущей оркестровки. О. Респиги прислушался к советам импресарио и выбрал большой состав оркестра, усиленный челестой, арфой и колоколами» [164, с. 109].

³⁰³ Этот же балетмейстер в 1921 году заново поставил и «Легенду об Иосифе».

³⁰⁴ Позднее Штраус дополнил собрание и представил его в качестве сюиты (1940).

партитуре образцы народной музыки Сицилии³⁰⁵, «Быка на крыше» (1920) Дариуса Мийо с цитатами песен и танцев бразильского стиля шоро, или оперу-балет «Падмавати» (1914–1918) Альбера Русселя, основанную на индийском фольклорном материале.

Созданию партитур с использованием специально отобранных цитат (или целых музыкальных произведений) в особой степени способствовала деятельность Леонида Мясина. В 1917 году им был поставлен балет Винченцо Томмазини «Женщины в хорошем настроении» («*Les Femmes de bonne humeur*»), для которого хореограф совместно с Дягилевым подобрал темы из сонат Д. Скарлатти³⁰⁶. Предложенная Дягилевым спустя два года идея обращения к произведениям Дж. Перголези и других авторов XVIII века для разработки партитуры «Пульчинеллы» вдохновила хореографа; Мясин принял активное участие в отборе рукописей в библиотеке консерватории Сан Пьетро-а-Майелла в Неаполе [229, с. 159].

Период самостоятельной творческой деятельности Мясина вне труппы «Русских сезонов» был также отмечен постановками на музыку эпохи барокко. В сотрудничестве хореографа с Дариусом Мийо был поставлен балет «Салат» (1924, для «Парижских вечеров» графа Этьена де Бомона). Автором идеи создания балета, стилизованного под старинные театральные жанры с использованием танцевальных мелодий XVII–XVIII веков, был Мясин, «он же и разыскал некоторые из них» и «предложил Мийо для нового спектакля» [92, с. 8]. «Мелодии, которые я выбрал для либретто, оркестровал Дариус Мийо... Он сильно изменил их, создав резкие, агрессивные и ломаные ритмы» [229, с. 168], – вспоминал Мясин. В ходе работы с композитором была выстроена композиция, стилизованная под старинный французский «балет с пением». Плодотворное сотрудничество с Д. Мийо, всецело разделявшим драматургическую концепцию

³⁰⁵ Образцы музыки были заимствованы из монографии итальянского этномузыколога Альберто Фавары, озаглавленные «*Canti della terra e del mare di Sicilia*» (1907) и «*Canti popolari siciliani*» (1921).

³⁰⁶ В балете использованы темы следующих сонат Д. Скарлатти: *G-dur*, К. 2; *D-dur*, К. 435; *h-moll*, К. 87; *G-dur*, К. 455; *g-moll*, К. 30; *D-dur*, К. 430; *F-dur*, К. 445.

Мясина, нашло отражение как в развертывании хореографического действия, так и музыкальном решении каждого номера балета.

Идея вокально-танцевального синтеза легла и в основу замысла постановки танцев в опере Д. Чимарозы «Женские хитрости» (1920), новую оркестровую интерпретацию которой представлял для дягилевской антрепризы Отторино Респиги. Для «Парижских вечеров» графа Этьена де Бомона Мясин также поставил сцену-балет «Жига» (1924) на музыку И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и Д. Скарлатти. Позднее, в 1933 г. Жан Франсе (1912–1997) сочинил для хореографа партитуру балета «Школа танцев», где были использованы цитаты из Л. Боккерини.

Мясин часто подбирал музыкальный материал для постановок самостоятельно, а затем обращался к композиторам или аранжировщикам с просьбой осуществить оркестровку отобранных произведений. В разные годы с балетмейстером сотрудничали Роже Дезормьер (1898–1963), Мануэль Розенталь (1904–2003), Ефрем Курц (1900–1995), Рихард Мохаупт (1904–1957), Гордон Джейкоб (1895–1984), Иван Бутников (1883–1972), Клод Аррьё (1903–1990) и другие музыканты.

Особый опыт плодотворного сотрудничества с создателем музыки получил Мясин в работе с Паулем Хиндемитом над балетом «Достославнейшее видение» («*Nobilissima Visione*», 1938), в текст партитуры которого были включены образцы французской музыки XIV–XV в.в.. В 1939 г. Мясин и Хиндемит задумали еще два новых балета: «*Der Kinderkreuzzug*» («Детский крестовый поход»), а также и «*Symphonic Matamorphosis*» («Симфонические метаморфозы»), для которого были отобраны пьесы К. М. Вебера из опусов 10 и 60. Однако оба театральные проекта остались неосуществленными [488, р. 382], и Хиндемит позднее опубликовал свою партитуру в форме оркестровой пьесы «Симфонические метаморфозы тем Карла Марии фон Вебера» (1943).

Но вернемся к проблеме композиторской интерпретации «чужих» текстов.

М. Друскин, исследуя в своей монографии проблему полистилистических тенденций в творчестве Стравинского, объясняет их как стремление «писать не только с точки зрения своего времени, но и так, будто вся европейская музыка существовала одновременно и представляла собой одно неразрывное целое» [125, с. 104]. Соприкосновение с искусством прошлого побуждало к пытливому изучению и освоению инородных композиционных структур, приемов и идей, накопленных европейской художественной мыслью, в целях обогащения своего композиторского языка. Знакомство с итальянской музыкой XVIII века, произошедшее по инициативе Дягилева и Мясина, овладение мотивно-вариационной техникой барочной инструментальной музыки – и одновременно, «мускульно-моторной» стихией танца, – стали для Стравинского отправной точкой для дальнейшего долгого пути творческой эволюции, осмысления явлений духовной культуры прошлого.

Аспект семантической «открытости» текста, ведущего диалог с другими текстами и культурами, был философски осмыслен и сформулирован Роланом Бартом в его «Смерти автора»: «Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (“сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [25, с. 388]. Созвучность некоторым идеям концепции интертекстуальности (разрабатываемой современным музыковедением в фокусе изучения художественной культуры постмодернистской эпохи) мы можем найти и в высказываниях самого Стравинского, обретающего сущность своего искусства в диалоге с «открытиями прошлого», и настаивающего на ценности общения с ушедшими культурами, – как способе найти самоценный смысл собственного искусства. «Это был взгляд назад и первое из многих деяний любви в этом направлении, но также и взгляд в зеркало» [311, с. 172–173], – писал композитор о «Пульчинелле».

И в балете «Поцелуй феи» Стравинский, воплотив свою любовь к Чайковскому и к балету эпохи Петипа, снова обновил и обогатил ресурсы своей

многомерной стилевой системы. Это «музыкальное подношение» Чайковскому, неоднородное по своей природе, стало пересечением двух традиций, – музыкальной, перенесенной из музыки Чайковского, и балетной, – так, как ее представлял и видел композитор, хорошо знакомый с ее культурой.

Следствием импульса, исходящего от родственного искусства, стала не череда прикладных партитур, обслуживающих потребности хореографической практики, а привнесение «генома интертекстуальности» в сферу композиторского творчества³⁰⁷, активировавшего стремление композитора к самореализации и развитию языка музыкального искусства. И текст балета стал территорией, художественным пространством пересечения нескольких многовековых культур.

Диалог с «открытиями прошлого» вдохновлял и хореографов, изучающих образцы старинной хореографии. Ее тексты – через музыку и тесно спаянные с ней пластические формы, в силу своей незафиксированной «визуальности» бытования (а также и в силу скудной распространенности хореографической нотации) практически всегда оставались «открытыми» для постоянного взглядывания, осмысления и интерпретации, – и никогда не завершали историю своего создания, прослеживаясь одновременно в прошлом и настоящем.

4.3.4. Драмбалет: взаимодействие композитора и хореографа³⁰⁸

Однако традиции театрального взаимодействия, обозначающие второстепенную, прикладную роль музыки в оформлении балетной драматургии,

³⁰⁷ Нужно отметить, что рассматриваемые нами тенденции нашли преломление и в творчестве музыкально-хореографических «ниспровергателей традиций» второй половины XX века. Так, например, в 1944 году Мерс Каннингем осуществил танцевальную постановку, названную им «Идиллическая песнь» («*Idyllic Song*») на музыку первой части симфонической драмы «Сократ» (1919–1920) Эрика Сати (она прозвучала в переложении для фортепиано, а в 1947 году было сделано двухрояльное переложение). Двадцать пять лет спустя, в 1969 году, Каннингем снова вернулся к этой музыке, добавив к первой части «Сократа» третью, и обогатив постановку дуэтом и танцем для группы танцовщиков. Однако наследники Сати отказались дать разрешение на использование фортепианной аранжировки музыки «Сократа» для этого балета. И тогда Джон Кейдж написал новую алеаторическую пьесу для фортепиано, использующую структуру и интонационно-ритмическое содержание произведения Сати. Сохраняя композицию и строй «Сократа», Кейдж создал свою его интерпретацию, которой дал название «Дешевая имитация». В свою очередь Каннингем назвал свой новый балет «Секонд-хенд» («*Second Hand*») [398, р. 66]. В дальнейшем «Сократ» Сати получил еще одну интерпретацию в постановке Марка Морриса (2010).

³⁰⁸ В тексте данного подраздела использован материал публикаций соискателя: Г. А. Безуглая. О музыкальности русской хореографии первой трети XX века и ее диалоге с «чистой» непрограммной музыкой [45]; Г. А. Безуглая Музыкальный анализ в работе хореографа [40]; Г. А. Безуглая. Новый концертмейстер балета [41].

в новом столетии тоже отнюдь не угасали. Они получили новое подкрепление в 1920–1930-е годы в процессе формирования и утверждения тенденций советского «драмбалета». Одну из попыток рассмотреть музыку балета в подобном ключе сделал, например, критик Ю. Слонимский, высказав мнение о том, что только объединение музыки с хореографией на основе признания *решающего* значения хореографической драматургии может обеспечить ей полноценную жизнь на балетной сцене.

Призывы к воплощению в балетном жанре темы современности, революционной борьбы, народного восстания обусловила выведение на первый план сюжетной драматургии спектакля, и соответственно возрастание роли драматурга и режиссера.

Сторонником «танцевально-драматургического» подхода к работе с музыкой был Ростислав Захаров. Он считал, что создание балета начинается с хореографического замысла: «В период создания нового балета балетмейстер обычно тесно связан с композитором. Он пишет для него свой композиционный план, в котором излагает замысел, подробно описывает все, что происходит в спектакле по актам и картинам, каждую отдельную сцену и танец» [134, с. 118–119]. Преимущества «нового» (на самом деле, очень хорошо нам знакомого и традиционного) метода работы, основанного на первенстве хореографического замысла и возвышении роли хореографа, защищали В. Вайнонен, К. Голейзовский, Ф. Лопухов, Л. Лавровский. Так, например, строилась работа Федора Лопухова с Дмитрием Шостаковичем над балетами «Болт» и «Светлый ручей». «Знаменитое виолончельное соло балета “Светлый Ручей” Шостакович сочинял при мне, исходя из моих объяснений о том, как будет строиться адажио» [208, с. 133], – вспоминал балетмейстер.

Замыслы же Голейзовского были порой настолько детальны, что почти не оставляли свободы для музыкального творческого высказывания: «Такое впечатление, что он был сам готов написать эту музыку, и представлял композитора в качестве инструмента для воплощения своего замысла», – отмечали современники балетмейстера [91, с. 55]. Выдающимся мастером

музыкальной иллюстрации, чутким к восприятию замыслов балетмейстера, был композитор Борис Бер, воплотивший в музыкальных партитурах многие хореографические образы Касьяна Голейзовского³⁰⁹.

Дальнейшие пути советского балета вели к воцарению хореографических драм, к великим достижениям грандиозных спектаклей в форме многоактных балетов, созданных усилиями творческих коллективов, объединяющих хореографов, композиторов, драматургов и режиссеров. Здесь, однако, нельзя не отметить, что полнота сценического воплощения многоактного балета, конечно, во многом была обусловлена музыкальным симфоническим развитием, композиторским мастерством в разработке музыкальных образов и композиционно-драматургического решения.

Мастерами крупной формы, успешно работавшими в творческом сотрудничестве с хореографами, либреттистами и режиссерами над созданием больших многоактных драматических балетов стали Борис Асафьев и Рейнгольд Глиэр. Они разделяли мнение о том, что музыка была способна воплощать пластическую сущность таких грандиозных хореографических замыслов, лишь оставаясь симфонией.

Позднее, с переездом в СССР Сергея Прокофьева, создавшего череду шедевров, преобразивших картину балетного театра двадцатого века в сотрудничестве с Леонидом Лавровским, Ростиславом Захаровым и Константином Сергеевым, – модус творческих отношений качнулся в сторону большей равнозначности и взаимного уважения.

Однако вследствие попыток «соединения несоединимого» в совместной работе нередко возникали и неразрешимые противоречия. Не каждый композитор был готов послушно выполнять уготованную ему роль, – в особенности такие художники как Шостакович и Прокофьев. «Я никак не мог согласиться с музыкальной интерпретацией Прокофьева любви Джульетты и Ромео (в сцене на

³⁰⁹Вот, например, один из замыслов Голейзовского (фрагмент либретто балета «Смерч»), который был точнейшим образом реализован Борисом Бером: «Скрипач должен быть настоящий, а не подставной, то есть звук скрипки должен лететь в публику со сцены. Оркестр [вступает] только в середине партии скрипача... Я бы предложил композитору окончить танец на *ppp* на исключительно высокой ноте...» [91, с. 144].

балконе), а для хореографического спектакля она очень важна» [209, с. 284], – вспоминал Федор Лопухов. «Я высказал Прокофьеву свои сомнения и пожелания. Но он не стал даже разговаривать со мною на эту тему» [209, с. 284]. «Должен заметить, что на мои предложения, диктуемые планом спектакля, Сергей Сергеевич откликался с большим трудом и крайне неохотно» [195, с. 140], – писал Леонид Лавровский.

Особенно тяжелы для композиторов были пожелания и просьбы, состоящие в *переделке* уже созданной ими музыки.

Как мы знаем, необходимость многократных переделок сопутствовала работе композитора с хореографом на протяжении всего XIX столетия. История балета XX века не была в этом смысле исключением. Так осуществлялась работа Фокина и Черепнина по созданию «Павильона Армиды», о которой балетмейстер вспоминал следующее: «Н. Н. Черепнин создавал добавочные номера в зависимости от перемены либретто и тех планов, которые вырабатывались на этих совместных заседаниях» [330, с. 103].

Чувства композитора, вынуждаемого к постоянной переработке уже созданного и многократно выверенного, хорошо описаны в воспоминаниях ученика Бориса Асафьева, Анатолия Дмитриева: «Часть балетмейстеров и дирижеров принимала его сочинения. Другие требовали переделок и перемен в уже отточенных партитурах, где автор рассчитал все пропорции и драматургические акценты, а подчас и сами что-то меняли в произведении. Асафьев не мог решительно бороться с театральным произволом и очень страдал от вторжения чужих рук в свою музыку. Порой он прямо заболел, на него было страшно смотреть» [117, с. 113]. Так при работе над балетом «Партизанские дни» (1937) балетмейстер Василий Вайнонен, изменяя сюжет, вынудил композитора создать пять редакций партитуры! «Выполняя эту беспредельно трудоемкую работу, Асафьев с грустью говорил: “Вот пишу и не знаю, окончательный это вариант или очередной, и последуют новые “изгибы мысли” постановщика... Счастливчик Прокофьев – умеет стучать кулаком по столу и не уступать ни одной ноты”», – вспоминал А. Дмитриев [117, с. 126].

Попытки изменить драматургическое музыкальное решение, внести вставки и другие изменения, искажающие его смысл и композиционное равновесие, нередко расценивались музыкантами как неприемлемые, несовместимые с представлением о продуктивном сотрудничестве. Порой лишь страстное желание увидеть свой спектакль осуществленным на балетной сцене придавало композиторам решимости и убеждало в осознании важности достижения художественного компромисса³¹⁰.

Да и сами балетмейстеры отнюдь не всегда охотно стремились к компромиссу. Приведем в качестве примера высказывание из служебной записки Голейзовского в управление ГАТОБА (Большого театра), в которой он обосновывает свой отказ от постановки балета Прокофьева: «Предложенный Вам для постановки балет “Стальной скок” мною просмотрен внимательно. Я нахожу, что музыка указанного произведения не танцевальна» [91, с. 193].

Заключение о «нетанцевальности» получила и первоначальная музыкальная версия «Ромео и Джульетты»: решение, принятое дирекцией Большого театра, отсрочило сценическое воплощение этой партитуры на несколько лет³¹¹. Леонид Лавровский, в легендарной постановке которого балет Прокофьева обрел мировое признание, начинал свою постановочную работу с намерения «поставить перед композитором вопрос о ряде изменений в музыкальной структуре балета, и переделать либретто» [195, с. 141].

Лишь вдумчивое постижение хореографом музыки Прокофьева, в сочетании с проявленным уважением к композитору и стремлением к сотрудничеству, вывели отношения этих выдающихся художников на другой уровень взаимопонимания, изменив атмосферу подготовки этого спектакля на плодотворную и творческую.

Один из характерных эпизодов совместной работы описан Лавровским в его воспоминаниях, озаглавленных им «“Сейф” творческого дара». Задумав для

³¹⁰ «Глиэр, когда ему предложили написать балет на эту тему [“Медный всадник”], категорически отказался начинать работу, пока ему не будет дан законченный композиционный план, который, как он говорил, должен лечь в основу музыки», – вспоминал Р. Захаров [134, с. 180].

³¹¹ Постановка балета, сочиненного Прокофьевым в 1935 году была осуществлена первоначально в Брно в 1938 г. в хореографии Иво Псота. Леонид Лавровский поставил «Ромео и Джульетту» на сцене Кировского театра в 1940 г.

первой картины танцевальную сцену, в которой можно было бы дать «завязку» развитию действия спектакля, балетмейстер обратился к Прокофьеву с просьбой написать музыку для дополнительного номера. «На мое предложение сочинить необходимый танец для этой картины Сергей Сергеевич ответил решительным отказом» [195, с. 142], – вспоминал Лавровский. «На все мои доводы он заявлял: “Справляйтесь с той музыкой, которая есть”. В силу необходимости мне пришлось прибегнуть к поступку, едва ли достойному подражания: не сказав ни слова композитору, я направился в нотный магазин и, просмотрев его сочинения, после долгих поисков остановился на скерцо из его Второй фортепианной сонаты. На музыкальном материале этого скерцо и был сочинен следующий номер первой картины: в незатейливом кабачке на площади Вероны встречаются служанка кабачка и слуги Капулетти, идет оживленная танцевальная сцена простолюдинов. Теперь в клавире этот номер именуется “Утренний танец”.

На одну из репетиций пришел Сергей Сергеевич. Репетируется “Утренний танец”, и я вижу на лице Прокофьева полное недоумение. “– Вы не имеете права так поступать. Я не буду оркестровать этот номер”. – “Что делать”, – сказал я, – “будем исполнять на двух роялях, вам же будет неудобно”. Прокофьев встал и ушел с репетиции.

Несколько дней мы не виделись и не звонили друг другу. Но вот Сергей Сергеевич снова пришел на репетицию. Я ставил и репетировал сцену “Джульетта-девочка”. Прокофьеву сцена понравилась. Натянутость стала исчезать. В его голосе появилась ласковость, и мы дружно обменивались мнениями по ходу репетиции... “– Да, а что вы сделали с тем номером?” – неожиданно спросил Прокофьев. – “Учу вовсю, он почти готов. – Покажите. – Показываю. – Пойдемте к роялю”. И здесь, в течение нескольких минут Сергей Сергеевич записал схему номера, договорился о всех нужных мне красках, и на другой день я получил новый, полностью законченный номер, в котором уже ничего не нужно было менять» [195, с. 142].

По мнению Б. Асафьева, корень многих музыкально-хореографических разногласий был заключен в самой природе танцевального искусства, «в своеобразии самого искусства хореографии. А также и «в противоречии между

ним и музыкой, противоречии, так же никогда не разрешимом, как в опере между речевой и музыкальной интонацией, между словом и тоном, поэзией и оперным либретто». Асафьев писал: «Тогда [т. е. в начале своей карьеры балетного композитора] я еще не понимал, что в такого рода “неразрешимости” заключается *modus vivendi*, “соль жизнеспособности” этих искусств и что случающиеся удачи — находка единства составляющих оперу или балет элементов лишь кажущаяся, вроде пойманной во сне синей птицы. Что в них, в этих находках, вся прелесть — в крайне неустойчивом равновесии несоединяемого, а не в достигнутой солидарности; совершенного же единства элементов в опере и балете не бывает, как нет *perpetuum mobile!*» [13, с. 122].

Хрупкое «равновесие несоединяемого» рождалось и в череде шедевров дуэта равновеликих гениев — Игоря Стравинского и Джорджа Баланчина. Их сотрудничество, длившееся многие десятилетия, развивалось в атмосфере высочайшего уважения и профессионализма, где Баланчин бескорыстно, с неизменным почтением отдавал композитору первенство авторства, но сохранял при этом «спокойное достоинство равного» [232, с. 125], отстаивая балетмейстерское право на самостоятельное прочтение музыки.

Возможно, Игорь Стравинский был первым композитором, которому удавалось «примирить музыку и танец». «Игорь Стравинский — отец современного балета. Он первый примирил музыку и танец; ничем не поступаясь, его музыка требует от хореографа, чтобы тот отдал ей лучшее, что в нем есть» [28, с. 113], — отмечал Морис Бежар.

В спектаклях Баланчина на музыку Стравинского царило небывалое «единство составляющих элементов», о котором мечтал Асафьев. Но оно никогда не пребывало в статике, находя выражение и в изумительных образцах «унисонного мышления», когда, по пронизательным словам С. Наборщиковой, «хореография становится метафорическим отражением музыки» [231, с. 119]. И разрывало унисон тонкостью контрапунктических сочетаний, когда музыкальная интонация и пластический образ составляли вместе «метафору» и «антиметафору», когда «музыка и хореография, совпадая в метроритмическом плане, повествуют о разном» [231, с. 119].

Выводы

Изучение аспектов музыкальности хореографии первой трети XX века позволяет нам сделать следующие выводы:

1. Яркая одаренность и высокая музыкальная компетентность хореографов первой трети двадцатого века, их деятельное включение в музыкальную жизнь и творческая активность инициировали стремление к художественному освоению пластическим искусством новых жанровых и образных сфер музыки. В поисках новых смыслов и форм хореографы обратились к сферам нетанцевальной музыки, расширив обновленный «фонд текстов» балетного искусства до пределов, ограничиваемых лишь самой академической музыкой. Включение в область художественных интересов музыкальных произведений симфонических жанров не только обогатило театрально-танцевальный репертуар и повысило критерии к качеству музыки, но также способствовало активному художественному осмыслению заключенного в музыке драматургического элемента, составляющего суть симфонизма.

Изучение хореографами теоретических основ музыки (в том числе и в форме занятий и дискуссий с А. Глазуновым, Б. Асафьевым, и другими композиторами) в сочетании со стремлением обосновать теоретические положения и идеи собственного искусства обусловили более глубокое осознание художественного значения языковых средств музыки, ее драматургии и формообразования.

Рассмотрение концепции «музыкально-хореографического симфонизма» Ф. Лопухова с позиций музыкознания, предпринятое в настоящей главе, позволило исследовать процесс формирования «новой музыкальности» хореографического мышления, включающей в свою профессиональную область приемы и методы музыкальной композиции и драматургии.

2. Исследование художественных достижений «чистого», бессюжетного балета (в контексте критического его осмысления балетоведением, в свете теоретических положений теории Ф. Лопухова, в образцах музыкально-

хореографических композиций танцевально-симфонических произведений) позволило выявить специфику проявления особого феномена имманентной «пластической» музыкальности хореографии, проявившей себя в рассматриваемую эпоху как важнейший компонент содержания бессюжетного танца.

3. Рассмотрение аспектов музыкальности хореографической педагогики позволило выявить как традиционные, так и новые тенденции в этой сфере. Под влиянием идей обновленной музыкальности хореографическая педагогика тоже обратилась к неприкладным жанрам музыки высокого качества. И одновременно – к развитию форм музыкально-импровизационного аккомпанемента, традиционно отражающего родственную связь фортепианной и пластической моторики. Развитие прикладных импровизационных форм и жанров музыки, наряду с другими факторами, обусловила плодотворная музыкально-исполнительская деятельность выдающегося деятеля балетной педагогики Н. Легата. Музыкально-просветительская работа А. Вагановой, опубликовавшей в своем учебнике записи музыкальных импровизаций, способствовала развитию музыкального воспитания в сфере балета.

4. Художественная и музыкально-творческая деятельность хореографов первой трети XX века оказала особое влияние на композиторское творчество и развитие новых жанров и форм музыкального искусства. Одним из значимых (в контексте нашего исследования) слагаемых беспрецедентного вклада С. Дягилева в развитие отечественного искусства, явилось создание уникальной творческой атмосферы Русских сезонов, обеспечившей равноправные и плодотворные отношения сотрудников при разработке замыслов спектаклей. Участие в повседневной работе труппы обогатило представления музыкантов о специфике пластического искусства и методах балетмейстерской работы. Традиционные (родственные приемам музыкальной работы Г. Анджолини и С. Вигано), а также и новаторские тенденции, проявляющиеся в художественных методах М. Фокина и В. Нижинского, были восприняты коллегами-композиторами. Так, не без их влияния были сформированы и получили развитие в балетном творчестве И. Стравинского и его последователей новые методы композиторской техники

(приемы экспонирования и развития тематизма, базирующиеся на кратких мелодико-ритмических попевках, образующих целостность на основе цепного развития элементов).

Новые формы сопряжения музыкально-симфонического и пластического смыслов нашли отражение в композиторском творчестве, воплотившись в жанре хореографической симфонии, демонстрирующей новые формы музыкально-хореографического синтеза в произведениях М. Равеля, А. Онеггера, Д. Мийо, Ж. Миго и др.

Применение обновленных приемов заимствования и интерпретации (воспринятых из балетмейстерской музыкальной практики) в русле актуальных для искусства начала XX века неоклассицистских и необарочных тенденций обусловило появление ряда высокохудожественных произведений (балетов И. Стравинского, Р. Штрауса, О. Респиги, композиторов группы «Шести»), в которых применялся новый подход к осмыслению и освоению художественных достижений, накопленных европейским музыкальным искусством. Новое взаимодействие текстов в сфере композиторского творчества активировало стремление композиторов к самореализации и развитию индивидуальных языковых музыкальных средств. И понятие «прикладной» музыки потеряло смысл: следствием импульса, исходящего от родственного искусства, стала не череда партитур, обслуживающих потребности хореографической практики, а новаторские произведения, демонстрирующие новый этап развития языка и драматургии музыкального искусства.

В условиях нового пластического осмысления симфонизма музыки развивался и советский драмбалет, представивший ряд выдающихся творений – грандиозных многоактных балетов, созданных усилиями творческих коллективов, объединяющих хореографов, композиторов, драматургов и режиссеров, – где полнота сценического воплощения была обусловлена глубиной музыкально-драматургического решения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проследив исторический путь развития музыкальных оснований балетного искусства, мы можем заключить, что, отстаивая эстетическую самостоятельность на протяжении более чем трех столетий своей истории, балет никогда не утрачивал глубинной связи с музыкой. Музыкальность обнаруживала себя в устремленности балетмейстера к воплощению музыкального начала в своем творчестве, в созидательном взаимодействии с композитором. Музыкальность давала основу для сочинения танца и совершенствования систем его записи; она составляла важнейший элемент хореографической учебной и репетиционной практики. Музыкой была питана и теоретическая балетмейстерская мысль, обогащенная музыкально-эстетическими установками.

Музыкальная деятельность также была неотъемлемой частью повседневной работы мастеров танца. На протяжении истории балетного искусства хореографы развивали все ее важнейшие направления: инструментальное исполнительство и руководство музыкально-инструментальной стороной исполнения балетов, формирование фондов нотных записей танцевальной музыки и создание балетных партитур.

Музыкальность хореографии как свойство балетной культуры, формируемое в музыкально-художественной деятельности хореографов, наполняла и обогащала интонационное содержание хореографического искусства. На протяжении нескольких столетий она определяла традиционные приемы, законы и формы взаимоотношений с музыкой. Выступая в качестве одного из важнейших аспектов музыкально-хореографических взаимодействий, музыкальность хореографии находила многообразное проявление, отражение и преломление в текстах хореографии и музыки.

Предложенный в настоящей работе ракурс исследования, освещающий три модуса музыкальности хореографии: *модус изоморфизма, модус заимствования и составления, модус варьирования*, – позволил выявить и изучить совокупность идей, методов и форм активного музыкально-хореографического взаимодействия,

проявляющихся в музыкальной деятельности хореографов XVI – начала XX веков. Исследование трех модусов музыкальности, сформированных в ренессансной и барочной практике мастеров танца, дало ключ к осмыслению дальнейших процессов формирования музыкальности балетного искусства в эпоху его эмансипации и расцвета.

Благодаря изучению *модуса изоморфизма*, проявляющегося в сближении родственных языковых свойств, структур и форм музыки и танца, нам удалось яснее представить путь, по которому развивались музыкально-хореографические отношения, – как из простых форм структурно-ритмического параллелизма рождались более сложные и неоднозначные формы синтеза. Анализ музыкально-хореографических взаимодействий в сценических произведениях XVII-XIX веков показал, как модус изоморфизма продуцировал постоянное обновление и обогащение палитры средств музыкально-сценической и хореографической драматургии, развитие новых форм единства, рождающегося в тонких согласованиях двух модальностей.

Изучение *модуса заимствования и составления* позволило более пристально и системно рассмотреть музыкальную деятельность хореографов, состоящую в преобразующей работе с текстами музыки, получить многообразное представление о ее специфике и содержании, осознать значение ее воздействия на развитие композиторского творчества. Фонд текстов балетного искусства, формируемый хореографами, обеспечивал непрекращающийся приток живой танцевальной образности в другие сферы светской музыкальной практики, выступал в качестве инструмента репрезентации танцевальных жанров. К началу XX столетия, с накоплением «массы текстов», составляющих культурную и музыкальную память балетного искусства, с формированием глубоких межтекстовых связей хореографии и музыки, фонд обрел свойства источника и катализатора динамического взаимодействия музыкальности хореографии и композиторского творчества.

Исследование исторических форм проявления *модуса варьирования* на материале музыкальных и танцевальных композиций различных эпох и стилей

дало возможность выявить системность проявления и преемственность традиций варьирования в музыкальном и танцевальном искусстве. Мы увидели взаимодействие многократно отраженных друг в друге средств варьирования, исследовали особые свойства вариационности. Будучи возведенной в принцип художественного мышления, вариационность, представленная в музыке остинатными вариационными формами, находила глубокое и многогранное отражение в развитии танцевальных форм, породила синтез, воплощающий метафорическую картину гармонического единства стабильности и новизны, постоянства и бесконечности.

Музыкальность хореографии продолжала свое формирование в музыкально-художественной деятельности хореографов, воздействуя на музыку балета. На протяжении нескольких столетий мастера балетного искусства, применяя свои музыкальные таланты, навыки и знания, неустанно работали над развитием средств музыкальной выразительности, осваивая новые приемы и формы уподобления, сближающие музыкальный ритм и интонацию с движением, – а позднее, с жестом и пантомимой. Тем самым балетмейстерская деятельность стала средоточием творческих экспериментов, где изобретались новые формы и жанры музыки, развивались приемы музыкальной драматургии, – и создавались предпосылки для многих качественных изменений в композиторском балетном творчестве. И здесь наиболее значительны по глубине и силе синтетического воздействия были достижения тех выдающихся хореографов, что свободно и профессионально располагали в своем творчестве выразительными сферами и ресурсами обоих искусств: Э. де Кавальери, П. Бошана, Ж-Б. Люлли, Г. Анджелини, С. Вигано, А. Сен-Леона, а также хореографов XX века – М. Фокина, Дж. Баланчина и др. Благодаря профессиональному знанию законов танцевального и музыкального искусства эти художники, осуществляя отбор и закрепление средств и приемов драматургии, совершали художественные открытия и утверждали новые формы музыкально-хореографического синтеза.

Рассмотрение сфер совместной работы хореографа и композитора показало, что здесь находили отражение тенденции всех трех модусов музыкальности

хореографии. На протяжении почти всей истории развития балета музыкальные инициативы, обращенные к создателям музыки, активно продвигались в наиболее актуальных на том или ином этапе развития танцевального искусства направлениях музыкально-сценической драматургии. При этом, в силу инерции музыкального мышления в балете, композиторский подход к отбору средств и приемов музыки воплощался как в традиционных, так и в экспериментальных формах.

В период конца XVIII – XIX веков тенденции модуса изоморфизма проявлялись в стремлении балетмейстера подчинить все стороны спектакля единому драматическому и хореографическому замыслу, в попытках связать воедино родственные стороны пластики и музыкальной интонации. Модус варьирования обуславливал бесконечные варианты модификации, которым подвергалась партитура балетного спектакля. Модус заимствования и составления в условиях сотрудничества композитора и балетмейстера проявлял себя как модус цитирования: заимствованные и «обобществленные» искусством балета музыкальные тексты, предлагаемые композитору в качестве образцов, получали многообразную интерпретацию.

Рассмотрение аспекта музыкальности в контексте исторической эволюции систем записи танца дало основание для вывода о том, что развитие танцевальной нотации осуществлялось в едином направлении – в поисках достижения максимальной степени сопряженности с текстом музыки. Все применяемые на протяжении XVIII–XIX веков системы нотации были музыкально ориентированы и использовали наглядные формы отображения близости средств музыки и хореографии, взаимодействия элементов нотного текста и лексических элементов танца. Более того, – созданию и распространению новых приемов записи искусство балета обязано преимущественно хореографам, обладавшим разносторонним музыкальным опытом, проявленным в исполнительской или композиторской деятельности: Т. Арбо, П. Бошану, Р.-О. Фёйе, А. Бурнонвилю, А. Сен-Леону, В. Степанову, А. Горскому и др.

Музыкальность балетной педагогики развивалась в направлении генеральной линии хореографического искусства, и как в зеркале отражала основные тенденции музыкального развития – в русле трех модусов музыкальности балета. Особое значение в педагогике обретал модус варьирования, способствующий сохранению и развитию традиции импровизационной музыкально-хореографической комбинаторики. Это было обусловлено тем, что аккомпанемент в учебной сфере танца вплоть до середины XX в. оставался в зоне абсолютного контроля мастеров танца. Рассмотрение аспектов музыкальности хореографической педагогики позволило выявить как традиционные, так и новые тенденции в этой сфере: развитие форм музыкально-импровизационного аккомпанемента, традиционно отражающего родственную связь инструментальной и пластической моторики, обращение к неприкладным жанрам музыки высокого качества.

Изучение методов музыкальной работы мастеров танца XVIII–XIX веков (Г. Анджолини, С. Вигано, А. Сен-Леона и др.) приблизило нас к более глубокому пониманию истоков жанрово-стилистической специфики творчества таких композиторов, как Ж-Ж. Родольф, К. Каннабих, Й. Старцер, С. Н. и А. Н. Титовы, Ж.-М. Шнейцхоффер, Ц. Пуни, А. Адан, Л. Делиб, Л. Минкус и др. И нам удалось яснее обнаружить силу преемственности, обусловившей своеобразие балетного творчества Чайковского, Глазунова, а также музыки балета XX столетия.

Наблюдения за процессом сотворчества хореографа и композитора позволили увидеть, как в результате взаимодействия с мастером танца и приемами его музыкальной работы автор музыки апробировал новые методы композиции, обуславливающие формирование особых интертекстуальных свойств музыки балета. Под воздействием традиций пластического искусства композиторская работа с цитатами запускала процессы новых смысловых и стилевых коммуникаций. Создатель каждой новой балетной партитуры вольно или ненамеренно опирался на выработанную систему цитат и музыкально-хореографических аллюзий, формируемых балетными произведениями нескольких поколений композиторов. Изучение этого сложного процесса,

проявляющегося в динамическом взаимодействии замысла хореографа и композитора, позволило глубже осмыслить роль и значение музыкальности хореографии в обогащении выразительных сфер музыки и балетного искусства.

На примере рассмотрения «чужих» текстов в балетных партитурах П. Чайковского исследован механизм интертекстуальных коммуникаций, инициированных творческой деятельностью М. Петипа. Заимствованные элементы, получив новую интерпретацию в контексте авторского стиля Чайковского, обрели обобщенное художественное значение, возвысившись до уровня многослойных метафор. Новые выразительные возможности, открывающиеся в жанровых и стилистических полимодальных пересечениях, пробудили композиторский интерес к постижению и интерпретации «текста в тексте» и предвосхитили многие тенденции искусства XX века.

Музыкальные устремления хореографов первой трети двадцатого века, их творческая активность и деятельное включение в музыкальную жизнь инициировали стремление к художественному освоению новых жанровых и образных сфер музыкального искусства. Изучение хореографами теоретических основ музыки в сочетании со стремлением обосновать теоретические положения и идеи собственного искусства обусловили более глубокое осознание художественного значения интонационного содержания музыки, ее формообразования и драматургии. В форме интуитивного постижения или рационального осмысления они способствовали развитию хореографического мышления, и нашли отражение в художественной балетмейстерской практике, воплотившись в танцевально-симфонических произведениях.

Исследование художественных достижений «чистого», бессюжетного балета (в контексте критического его осмысления балетоведением, в свете теоретических положений Ф. Лопухова, в образцах музыкально-хореографических композиций) позволило выявить специфику проявления особого феномена имманентной «пластической» музыкальности хореографии. Она проявила себя в рассматриваемую эпоху как обретенное самим искусством

балета новое эстетическое качество, как важнейший компонент содержания бессюжетного танца.

Осмысление абстрактных смыслов музыки позволило хореографам с их помощью увидеть в них освобожденные от синтетических наслоений смыслы и формы собственного искусства и обосновать концепцию чистого бессюжетного танца.

Художественная и музыкально-творческая деятельность хореографов первой трети XX века оказала огромное влияние на композиторское творчество и развитие новых жанров и форм балетной музыки. Новые формы сопряжения музыкально-симфонического и пластического смыслов нашли отражение в композиторском творчестве, воплотившись в жанре хореографической симфонии в произведениях М. Равеля, А. Онеггера, Д. Мийо, Ж. Миго и др.

Новые методы композиторской техники, приемы экспонирования и развития тематизма, родственные традиционным хореографическим приемам музыкального развертывания, получили развитие в творчестве И. Стравинского и его последователей. Применение обновленных приемов заимствования (воспринятых из балетмейстерской музыкальной практики) в русле актуальных для искусства начала XX века неоклассицистских и необарочных тенденций обусловило появление ряда высокохудожественных произведений, в которых применялись новый подход к интерпретации классического наследия. Новые идеи обрели особую актуальность в процессе становления художественных композиторских систем И. Стравинского, Р. Штрауса, Н. Черепнина, О. Респиги, Э. Сати, Д. Мийо, Ф. Пуленка, Б. Асафьева, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Р. Глиэра и других.

Привнесение «генома интертекстуальности» в сферу композиторского творчества, активировало стремление композитора к самореализации и развитию индивидуальных языковых музыкальных средств. И понятие «прикладной» музыки потеряло смысл: следствием импульса, исходящего от родственного искусства, стала не череда партитур, обслуживающих потребности

хореографической практики, а новаторские произведения, демонстрирующие новый этап развития языка и драматургии музыкального искусства.

Современные отношения музыки и пластики давно переросли эпоху «оттанцовывания» музыкальных ритмов и структур. Для музыкального кредо современного хореографа характерно стремление ко все более зрелому и свободному постижению музыки, к отношениям «суверенитета равных и независимых» [394, р. 107], – именно так характеризовали свое долголетнее сотрудничество М. Каннингем и Д. Кейдж. Музыка, утвердив свое право на свободное самоизъявление, «передала» его хореографии, помогая раскрыть ее имманентную музыкальность, содержательность и символическую наполненность. И одновременно, в силу направляемого к хореографии и возвращаемого ей импульса, музыка, вдохновленная обновленной пластикой, обретала новые средства развития собственного языка. А открытый для многосторонних пересечений текст балета предстал как художественное пространство, вмещающее богатство языков двух многовековых культур. Многообразие новых форм синтеза, реализуемых в полижанровом и полистилистическом аудиовизуальном пространстве, демонстрируют художественные достижения творческих тандемов Игоря Стравинского и Джорджа Баланчина, Фредерика Аштона и Константа Ламберта, Кеннета Макмиллана и Френка Мартина, Марты Грэм и Аарона Копленда, Джерома Роббинса и Леонарда Бернштейна, Мерса Каннингэма и Джона Кейджа, Уильяма Форсайта и Тома Виллемса.

Многовековая балетная культура, впитав богатство разносторонних межтекстовых пересечений, предстает сегодня как открытое художественное пространство. Вступая на новые пути развития, балет второй половины XX – начала XXI столетий все смелее расширяет сферы взаимодействия музыки и пластики, исследует все более многообразные и противоречивые его формы, – вплоть до самых радикальных, разрывающих традиционные связи с музыкой.

При этом само понятие музыкальности тоже невероятно расширилось, вместив в себя, по сути, все богатство пластического истолкования и воплощения ее сущности и смыслов. И одновременно, невероятно расширился и диапазон музыкальной компетентности хореографа, его погруженности в музыку: от полного отказа от изучения ее значения и смысла – до освоения высочайших вершин ее профессионализма, – которое демонстрирует сегодня Марк Моррис, стоящий за дирижерским пультом во время исполнения своих спектаклей.

Новые тенденции музыкально-хореографических отношений в условиях искусства эпохи постмодернизма обусловили формирование новых междисциплинарных подходов к исследованиям, учитывающих сложность и неоднозначность многопланового содержания двух важнейших составляющих балетного произведения. Проблемы XXI столетия открыли следующую главу исследований музыкальности хореографии, – и разработка идей и теорий музыкально-хореографического синтеза осуществляется в форме новых теоретических изысканий и плодотворных полемических дискуссий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абызова, Л. И. История хореографического искусства: отечественный балет XX — начала XXI века : учебное пособие / Л. И. Абызова. — Санкт-Петербург : Композитор. — Санкт-Петербург, 2012. — 303 с., [48] л. ил. — ISBN 978-5-7379-0501-9.
2. Адан, А. Ш. Воспоминания музыканта / Адольф Шарль Адан ; пер., сост. и примеч. Е. Овчаренко-Чернодубровской. — Москва : МАКС Пресс, 2003. — 103 с. : ил., портр. — ISBN 5-317-00751-8.
3. Альджеранов, Х. Анна Павлова: десять лет из жизни звезды русского балета / Харкерт Альджеранов ; пер. с англ. И. Э. Балод. — Москва : Центрполиграф, 2009. — 287 с., [8] л. ил. — ISBN 978-5-9524-4401-0.
4. Альшванг, А. А. Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. — 3-е изд. — Москва : Музыка, 1966. — 630 с. : ил., нот. ил. — (Классики мировой музыкальной культуры).
5. Арановский, М. Г. Находки и ошибки творческой интуиции: (из рукописного архива П. И. Чайковского) / М. Г. Арановский // П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти (1893–1993) : материалы науч. конф. / [ред.-сост. Е. Г. Сорокина и др.] ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 1995. — С. 31—39. — (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; Сб. 12). — ISBN 5-86419-024-X.
6. Арапов, П. Н. Летопись русского театра / П. Н. Арапов. — Санкт-Петербург : Тип. Н. Тиблена и К°, 1861. — [4], IV, 387 с.
7. Арбо, Т. Оркезиграфия: трактат об искусстве танца Франции XVI века : учебное пособие / Туано Арбо ; пер. Н. В. Юдалевич. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2013. — 253 с. : ил., XXIV с цв. ил., портр. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-8114-1491-8.
8. Аркина, Н. Е. Анна Павлова: (к 100-летию со дня рождения) / Н. Е. Аркина. — Москва : Знание, 1981. — 56 с. : ил. — (Новое в жизни, науке и технике).

9. Асафьев, Б. В. Избранные труды. [В 5 т.]. Т. 2 : Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах / Б. В. Асафьев ; редкол. И. Э. Грабарь ; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусства. — Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1954. — 391 с. : ил., нот., портр.
10. Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. — 279 с. : нот.
11. Асафьев, Б. В. М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. — 311 с. : ил., нот.
12. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. [В 2 кн.] / Б. В. Асафьев ; ред. Е. М. Орлова. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. — 2 кн.
13. Асафьев, Б. В. О балете : статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. В. Асафьев ; сост. А. Н. Дмитриева. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. — 296 с. : ил., нот.
14. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского : избранное / Б. В. Асафьев. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. — 376 с.
15. Асафьев, Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. В. Асафьева. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. — 341 с.
16. Асенкова, А. Е. Картины прошедшего / А. Е. Асенкова // Музыкальный и театральный вестник. — 1857. — № 39. — С. 529—532.
17. Астахова, О. А. К вопросу о хореографической теме в классическом балете / О. А. Астахова // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. [В 4-х вып.]. Вып. 4. — Москва : Музыка, 1982. — С. 72—87.
18. Астахова, О. А. Принципы взаимосвязи музыки и танца : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Астахова Ольга Андреевна ; С.-Петербур. консерватория. — Санкт-Петербург, 1993. — 21 с.
19. Баева, А. А. «Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского / А. А. Баева ; Гос. ин-т искусствознания. — Москва, 2015. — 133 с. : ил., нот. — ISBN 978-5-98287-084-1.

20. Баланчин, Д. Танцевальный элемент в музыке Стравинского / Джордж Баланчин // И. Ф. Стравинский : статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. — Москва : Советский композитор, 1985. — С. 261—269.
21. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — Москва : Советская энциклопедия, 1981. — 623 с. : ил.
22. Балетмейстер А. А. Горский : материалы. Воспоминания. Статьи / сост. Е. Суриц, Е. Белова ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2000. — 369 с. : ил., [18 л.] ил. — ISBN 5-86007-158-2.
23. Балетмейстер Мариус Петипа : статьи, исследования, размышления : [сборник статей] / сост. : О. А. Федорченко [и др.] ; Федер. агентство по культуре и кинематографии, Упр. соврем. искусства, Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. — Владимир : Фолиант, 2006. — 368 с. : ил., портр. — ISBN 5-88990-057-9.
24. Баранова, Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Т. Баранова // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. [В 4-х вып.]. Вып. 4. — Москва : Музыка, 1982. — С. 8—35.
25. Барт, Р. Избранные работы : семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт ; сост., общ. ред. Г. К. Косиков. — Москва : Прогресс, 1989. — 615 с.
26. Бахрушин, Ю. А. Балеты Чайковского и их сценическая история / Ю. Бахрушин // Чайковский и театр : статьи и материалы : [к 100-летию со дня рождения] / под ред. А. И. Шавердяна ; Всерос. театр. о-во. — Москва-Ленинград : Искусство, 1940. — С. 80—140.
27. Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушина ; М-во культуры РСФСР. — Москва : Советская Россия, 1965. — 249 с., 22 л. ил.
28. Бежар, М. Мгновение в жизни другого : мемуары / Морис Бежар ; пер. с фр. Л. Зониной — Москва : В/О Союзтеатр, 1989. — 243 с., [38] л. ил.

29. Безуглая, Г. А. Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 1 (54). — С. 42—50.
30. Безуглая, Г. А. Аполлонов «дар гармонии и ритма»: Балло Эмилио де Кавальери «O che nuovo miracolo» / Г. А. Безуглая // Philharmonica. International music journal. — 2020. — № 4. — С. 38—53.
31. Безуглая, Г. А. Вариация как музыкально-хореографический жанр классического балета в творчестве композиторов XVIII–XIX веков / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 6 (47). — С. 13—22.
32. Безуглая, Г. А. История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 1 (42). — С. 105—122.
33. Безуглая, Г. А. К вопросу о методах воспитания ритмического чувства у артиста балета / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2013. — № 2 (30). — С. 76—91.
34. Безуглая, Г. А. Как услышать хореографию: «музыкальный инципит» в искусстве балета / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 2 (61). — С. 72—87.
35. Безуглая, Г. А. Методы музыкально-редакторской работы Сальваторе Вигано: музыкальная композиция трагедии-балета «Весталка» / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — № 4 (69). — С. 53—71.
36. Безуглая, Г. А. Музыкальная композиция балета Дж. Баланчина «Raymonda Variations» («Вариации на тему Раймонды») / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — № 1 (36). — С. 9—13.
37. Безуглая, Г. А. Музыкальная лаборатория Леонида Мясина: к 125-летию со дня рождения выдающегося хореографа / Г. А. Безуглая // Philharmonica. International music journal. — 2020. — № 5. — С. 1—17.

38. Безуглая, Г. А. Музыкальное сопровождение урока танца : учебное пособие для дополнительной профессиональной программы (повышения квалификации) / Г. А. Безуглая ; Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2020. — 36 с. : ил., нот.
39. Безуглая, Г. А. Музыкальность классической хореографии : исследование / Г. А. Безуглая ; Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2020. — 320 с. : ил., нот. — ISBN 978-5-93010-152-2.
40. Безуглая, Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа : для студентов вузов / Г. А. Безуглая. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2014. — 266 с. : нот. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-8114-1864-0.
41. Безуглая, Г. А. Новый концертмейстер балета : учебное пособие / Г. А. Безуглая ; Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2017. — 428 с. : нот. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-91938-375-8.
42. Безуглая, Г. А. О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 3 (56). — С. 26—37.
43. Безуглая, Г. А. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «airs parlants» / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 5 (58). — С. 6—17.
44. Безуглая, Г. А. О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 4 (63). — С. 6—24.
45. Безуглая, Г. А. О музыкальности русской хореографии первой трети XX века и ее диалоге с «чистой» непрограммной музыкой / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2012. — № 1 (27). — С. 149—169.
46. Безуглая, Г. А. Роль музыкально-практических дисциплин в профессиональном воспитании артиста балета / Г. А. Безуглая // Вестник

- Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2011. — № 1 (25). — С. 145—153.
47. Безуглая, Г. А. Танцующий Люлли / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — № 2 (67). — С. 79—89.
48. Безуглая, Г. А. Теоретико-музыкальные воззрения Ф. Лопухова / Г. А. Безуглая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 3 (50). — С. 84—92.
49. Бельский, И. Д. О хореографическом симфонизме в балетах классического наследия / И. Д. Бельский // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 1993. — № 1 (2). — С. 14—18.
50. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания. В 5 кн. / А. Н. Бенуа ; изд. подгот. Н. И. Александрова [и др.] ; Акад. наук СССР. — 2-е изд., доп. — Москва : Наука, 1990. — 5 кн. — ISBN 5-02-012723-X.
51. Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок ; Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина. — Москва : Искусство, 1987. — 556 с. : ил. — (Русская мысль о балете).
52. Блок, М. Апология истории, или Ремесло историка / Марк Блок ; пер. Е. М. Лысенко ; Акад. наук СССР. — Москва : Наука, 1973. — 232 с. — (Памятники исторической мысли).
53. Богданов-Березовский, В. М. Оперное и балетное творчество Чайковского : очерки / В. М. Богданов-Березовский. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1940. — 120 с.
54. Богданов-Березовский, В. М. От Люлли до Прокофьева: о музыкальной культуре балета / В. М. Богданов-Березовский // Музыка советского балета : сб. ст. / ред.-сост. Л. Н. Раабен ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Москва : Музгиз, 1962. — С. 5—58.
55. Богданов-Березовский, В. М. Музыкальная культура балета / В. М. Богданов-Березовский. // Статьи о балете. — Ленинград : Советский композитор [Ленингр. отд-ние], 1961. — 207 с. — С. 35—62.

56. Бонфельд, М. Ш. Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама»: (к проблеме связности художественного текста) / М. Ш. Бонфельд // П. И. Чайковский: вопросы истории и стиля. — Москва, 1989. — С. 26—46. — (Сборник трудов / Рос. акад. музыки им. Гнесиных ; Вып. 108).
57. Бочаров, Ю. С. Многоликий термин: (air в музыке XVI—XVIII веков) / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. — 2004. — № 1-2 (23-24). — С. 11—13.
58. Бочаров, Ю. С. О сюитах «правильных» и «неправильных» / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. — 2008. — № 1-2 (39-40). — С. 2—9.
59. Брагинская, Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с польской музыкальной культурой: о ранних инструментовках пьес Шопена / Н. А. Брагинская // Opera musicologica. — 2013. — № 2 (16). — С. 14—35.
60. Брагинская, Н. А. Автографы «Весны священной» в Российской национальной библиотеке / Н. А. Брагинская // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 3 (22). — С. 36—51.
61. Брюллова, А. И. П. И. Чайковский / А. И. Брюллова // Воспоминания о П. И. Чайковском / общ. ред. В. Протопопова. — 3-е изд. — Москва : Музыка, 1980. — С. 106—120.
62. Брянцева, В. Н. Французская комическая опера XVIII века: пути становления и развития жанра. — Москва : Музыка, 1985. — 310 с. : нот. ил.
63. Булычева, А. В. Жизнь после жизни. Театральные чаканы и пассакальи в эпоху Просвещения / А. В. Булычева // Старинная музыка. — 2003. — № 1. — С. 14—20.
64. Булычева, А. В. Сады Армиды: музыкальный театр французского барокко / А. В. Булычева. — Москва : Аграф, 2004. — 447 с., [8] л. ил. — (Волшебная флейта) (Из кладовой истории). — ISBN 5-7784-0121-3.
65. Бурлака, Ю. П. Grand pas из балета «Пахита» и Grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: сравнительный анализ / Ю. П. Бурлака // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 2 (49). — С. 69—79.

66. Ваганова, А. Я. Основы классического танца : [учебник] / А. Я. Ваганова. — 5-е изд. — Ленинград : Искусство, 1980. — 191 с. : ил.
67. Вазем, Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра, 1867–1884 / Е. О. Вазем. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2009. — 445 с., [12] л. портр. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0993-8.
68. Вальберг, А. Воспоминания артиста императорских театров Т. А. Стуколкина / А. Вальберг // Артист. — 1895. — № 45. — С. 126—133.
69. Вальц, К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре / К. Ф. Вальц. — Изд. 2-е, испр. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2011. — 318 с., XXXII с. ил. — ISBN 978-5-91938-010-8.
70. Ванслов, В. В. Изобразительное искусство и музыка : очерки / В. В. Ванслов. — 2-е изд. — Ленинград : Художник РСФСР, 1983. — 233 с., 32 л. ил.
71. Ванслов, В. В. Симфонический танец / В. В. Ванслов // Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — Москва : Советская энциклопедия, 1981. — С. 465.
72. Вариации // Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — Москва : Советская энциклопедия, 1981. — С. 107.
73. Василий Дмитриевич Тихомиров : артист, балетмейстер, педагог : [сборник] / сост. : Л. В. Абрикосова-Тихомирова, Н. П. Рославлева. — Москва : Искусство, 1971. — 391 с., 29 л. ил.
74. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец: учебное пособие / М. В. Васильева-Рождественская ; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). — Москва, 2005. — 387 с. : ил. — ISBN 5-7196-0252-6.
75. Вершинина, И. Я. Ранние балеты Стравинского: Жар-птица. Петрушка. Весна священная / И. Я. Вершинина ; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — Москва : Наука, 1967. — 223 с. : ил., 4 л. ил.
76. Вихрева, Н. А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии: методы фиксации и расшифровки : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 /

Вихрева Надежда Алексеевна ; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). — Москва, 2008. — 269 с. : ил.

77. Волынский, А. Л. Книга ликований: азбука классического танца / А. Л. Волынский. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2008. — 351 с., XVI с. цв. ил. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0784-2.

78. Воробьев, И. С. Композиторы русского авангарда : (Михаил Матюшин, Артур Лурье, Владимир Щербачев, Гавриил Попов, Александр Мосолов) : [очерки] / Игорь Воробьев, Анастасия Синайская. — Санкт-Петербург : Композитор, 2007. — 156 с. (Композиторы. Очерки жизни и творчества). — ISBN 978-5-7379-0337-4.

79. Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Н. Крюков. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. — 511 с., 8 л. ил.

80. Воспоминания о П. И. Чайковском / сост. : Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина ; ред. и авт. предисл. В. В. Протопопов ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки, Гос. дом-музей П. И. Чайковского в Клину. — Москва : Музгиз, 1962. — 460 с. : 23 л. ил.

81. Гаевский, В. М. Дивертисмент: судьбы классического балета / В. М. Гаевский. — Москва : Искусство, 1981. — 378 с. : ил., 3 л. ил.

82. Галатенко, Ю. Н. Эволюция музыкальности итальянской поэзии: от Дж. Марино до П. Метастазиио : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Галатенко Юлия Николаевна ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. — Москва, 2007. — 22 с.

83. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (первые десятилетия XX века) / Л. Л. Гервер ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — Москва : Индрик, 2001. — 247 с. : ил. ; [8] л. ил. — ISBN 5-85759-162-7.

84. Гинзбург, Л. С. История скрипичного искусства. В 3 вып. Вып. 1 / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. — Москва : Музыка, 1990. — 169 с. — ISBN 5-7140-0210-5.

85. Глазунов, А. К. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В 2 т. Т. 1 / А. К. Глазунов ; редкол. : Ю. В. Келдыш, М. О. Янковский ; Гос. научно-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Музгиз, 1959. — 596 с. : нот. ил., 33 л. ил. — (Музыкальное наследие).
86. Глазунов, А. К. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В 2 т. Т. 2 / А. К. Глазунов ; редкол. : Ю. В. Келдыш, М. О. Янковский ; Гос. научно-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Музгиз, 1960. — 570 с. : нот. ил., 17 л. ил. — (Музыкальное наследие).
87. Глазунов, А. К. Письма, статьи и воспоминания : избранное / А. К. Глазунов ; сост. М. А. Ганиной. — Москва : Музгиз, 1958. — 550 с. : нот. ил., 5 л. портр.
88. Глебов, И. В балете / И. Глебов // Жизнь искусства. — 1920. — 5 окт. (№ 574). — С. 1.
89. Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский ; общ. ред. П. А. Гусева ; Хореогр. училище при Гос. ордена Ленина акад. Большом театре СССР. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1940. — 248 с. : ил., портр.
90. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки : очерк / А. А. Гозенпуд. — Ленинград : Музгиз, 1959. — 781 с., 23 л. ил.
91. Голейзовский, К. Я. Касьян Голейзовский: жизнь и творчество : статьи, воспоминания, документы / К. Я. Голейзовский. — Москва : Всероссийское театральное общество, 1984. — 576 с. : ил., 34 л. ил.
92. Головнина, Н. А. Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» Д. Мийо в диалоге со временем / Н. А. Головнина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 2 (55). — С. 6—16.
93. Головнина, Н. А. Балеты Д. Мийо в диалоге с «седьмым искусством» / Н. А. Головнина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 4 (51). — С. 17—27.
94. Горн, А. В. Балетный жанр в комментариях С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 6. — С. 116—126.

95. Горн, А. В. Творческий опыт Владимира Щербачева: Музыка и танец. / А. В. Горн // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2019. — № 3. — С. 87—99.
96. Горская, В. А. Рассказ о брате / В. А. Горская // Балетмейстер А. А. Горский: материалы. Воспоминания. Статьи / сост. Е. Суриц, Е. Белова ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2000. — С. 75—79. — ISBN 5-86007-158-2.
97. Горский, А. А. Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста Императорских С.-Петербургских театров В. И. Степанова / А. А. Горский ; Имп. С.-Петерб. театр. уч-ще. — Санкт-Петербург, [1899]. — 12 с. : ил., 5 л. табл.
98. Грегори, Д. Николай Легат: наследие балетмейстера / Джон Грегори, Андрей Эглевский ; пер. с англ. М. Харитоновна ; Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2014. — 128 с. : ил., портр., нот.
99. Гридчин, О. В. Развитие музыкальности детей в условиях комплексного взаимодействия искусств: на материале дошкольного обучения : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Гридчин Олег Валерьевич ; Орлов. гос. ун-т. — Белгород, 2001. — 23 с. : ил.
100. Грубер, Г. Танцевальные драмы Глюка и их музыкальная драматургия / Г. Грубер // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2011. — № 2 (26). — С. 270—284.
101. Груцынова, А. П. «Золотая рыбка» из «Ручья»: «музыкальный пэчворк» Людвиг Минкуса / А. П. Груцынова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 6 (53). — С. 22—37.
102. Груцынова, А. П. «Лилия» Сен-Леона: трагический балет с русской душой / А. П. Груцынова // Искусство хореографии : сб. ст. / науч. ред. Е. Валукин ; Рос. ун-т театр. ис-ва. — Москва, 2012. — С. 120—126. — ISBN 978-5-91328-103-6.
103. Груцынова, А. П. Западноевропейский романтический балет как явление музыкального театра : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Груцынова Анна Петровна ; Моск. гос. консерватория. — Москва, 2011. — 517 с. : ил.

104. Груцынова, А. П. К вопросу об авторстве балета «Китайский сирота» / А. П. Груцынова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2013. — № 7, Ч. II. — С. 215—223.
105. Груцынова, А. П. Нераскрывшийся бутон: несколько слов о последнем балете М. И. Петипа «Роман бутона розы» / А. П. Груцынова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 3 (44). — С. 64—86.
106. Груцынова, А. П. Партитурные вариации балета «Каменный гость», или удивительные метаморфозы музыки кавалера Глюка / А. П. Груцынова. — Москва : Спутник+, 2013. — 109 с. : нот. — ISBN 978-5-9973-2416-2.
107. Груцынова, А. П. Романтический балет : учебное пособие / А. П. Груцынова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2009. — 95 с. : табл. — ISBN 978-5-89598-224-2.
108. Груцынова, А. П. Хореографическое искусство: романтический балет : учебник для вузов / А. П. Груцынова. — 2-е изд. перераб и доп. — Москва : Юрайт, 2020. — 191 с. — (Высшее образование). — ISBN 978-5-534-11080-7.
109. Грызунова, О. В. Хореографические интерпретации балетов Игоря Стравинского «русского периода» : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Грызунова Ольга Валериевна ; Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. — Саратов, 2017. — 177 с.
110. Гусев, П. А. Друг балета / П. А. Гусев // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Н. Крюков. — Ленинград : Музыка. Ленигр. отд-ние, 1974. — С. 163—169.
111. Декарт, Р. Сочинения. В 2 т. Т. 1 / Рене Декарт ; сост., ред. В. В. Соколов ; Акад. наук СССР, Ин-т философии. — Москва : Мысль, 1989. — 656 с. : ил., портр. — (Философское наследие). — ISBN 5-244-00023-3.
112. Денисов, А. В. Музыка XX века : А. Казелла, Дж. Малипьеро, Л. Даллапиккола и др / А. В. Денисов. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 112 с. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — ISBN 5-7379-0324-9.

113. Денисов, А. В. Интертекстуальность в музыке : Исследовательский очерк / А.В. Денисов. — Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. — 47 с. : нот. — ISBN 978-5-8064-1918-8.
114. Денисов, А. В. Метаморфозы музыкального текста : монография / А. В. Денисов. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Юрайт, 2018. — 189 с. : ил., табл., нот. — (Актуальные монографии). — ISBN 978-5-534-06022-5.
115. Денисов, А. В. Феномен музыкальной цитаты — проблемы исследования / А. В. Денисов // Musicus. — 2009. — № 5 (18). — С. 28—33.
116. Дмитриев, А. Балетное творчество Б. В. Асафьева / А. Дмитриев // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1974. — С. 109—140.
117. Дмитриев, А. Мой дорогой учитель / А. Дмитриев // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Н. Крюков. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1974. — С. 113—134.
118. Добровольская, Г. Н. О хореографическом тематизме / Г. Н. Добровольская // Музыка. Язык. Традиция : сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. В. Г. Карцовник ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — Ленинград, 1990. — С. 68—83. — (Проблемы музыкознания ; Вып. 5). — ISBN 5-7196-0108-2.
119. Добровольская, Г. Н. Сценическая судьба ранних балетов С. С. Прокофьева / Г. Н. Добровольская // Театр и драматургия : тр. Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии : сб. ст. — Ленинград, 1967. — Вып. 2. — С. 297—317.
120. Добровольская, Г. Н. Федор Лопухов / Г. Н. Добровольская, Ф. В. Лопухов. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отделение, 1976. — 319 с., 12 л. ил.
121. Добровольская, Г. Н. Б. В. Асафьев и И. И. Соллертинский о балете / Г. Н. Добровольская // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. [В 5 вып.]. Вып. 2 / сост. Г. Д. Кремшевская. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1977. — С. 234—239.

122. Добровольская, Г. Н. Ф. В. Лопухов и теория балета / Г. Н. Добровольская // Лопухов Ф. В. Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов. — Москва : Искусство, 1972. — С. 3—20.
123. Добровольская, Г. Н. Михаил Фокин: русский период / Г. Н. Добровольская ; С.-Петерб. гос. театр. б-ка, Рос. ин-т истории искусств. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2004. — 495 с. : ил., [9] л. ил., портр. — ISBN 5-89332-099-9.
124. Добровольская, Г. Н. Щелкунчик: [история создания и постановок балета П. И. Чайковского] / Г. Н. Добровольская ; Рос. ин-т истории искусств. — Санкт-Петербург : МОЛ, 1996.— 200 с., [32] л. ил. — (Шедевры балета). — ISBN 5-86345-028-0.
125. Друскин, М. С. Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды / М. С. Друскин. — 2-е изд., испр. и доп. — Ленинград : Советский композитор, 1979. — 230 с. : портр.
126. Друскин, М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин ; Ленингр. филармония. — Ленинград, 1936. — 207 с. : ил., 12 вкл. л. ил., факс.
127. Дулова, Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: русская традиция конца XVIII — начала XX века : исследование / Е. Н. Дулова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Белорус. гос. акад. музыки. — Минск : Четыре четверти, 1999. — 374 с. : нот. — ISBN 985-6089-48-4.
128. Дулова, Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: русская традиция конца XVIII — начала XX века : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Дулова Екатерина Николаевна ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2000. — 320 с. : ил.
129. Дулова, Е. Н. Балеты П. И. Чайковского и жанровая стилистика балетной музыки XIX века / Е. Н. Дулова ; Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград, 1989. — 60 с.
130. Дулова, Е. Н. От текста к тексту или еще раз о «Спящей красавице» / Е. Н. Дулова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — 2009. — № 4. — С 93—107.

131. Жак-Далькроз, Э. Ритм: его воспитательное значение для жизни и искусства : 6 лекций / Эмиль Жак-Далькроз ; пер. Н. Гнесиной. — Санкт-Петербург : Изд-во журнала «Театр и искусство», 1913. — 156 с. — (Энциклопедия сценического самообразования; Т. 6).
132. Занкова, А. В. Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Занкова Анна Валентиновна ; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Москва, 2008. — 230 с. : ил.
133. Зайцева Т. После премьеры / Т. А. Зайцева // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Комитет по культуре Правительства Москвы / Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке. Композитор. — Москва, 2003. — Вып. 3. — С. 156—162. — ISBN: 5-85285-5745-9
134. Захаров, Р. В. Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. — Москва : Искусство, 1954. — 431 с. : ил., нот. ил.
135. Захаров, Р. В. Слово о танце / Р. В. Захаров. — 2-е изд. — Москва : Молодая гвардия, 1979. — 159 с., 24 л. ил. — (Мастера искусств — молодежи).
136. Захарова, О. Ю. Балы России второй половины XIX — начала XX века / О. Ю. Захарова. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2012. — 175 с. : цв. ил., нот., XL л. ил. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-1230-3.
137. Зотов, Ю. П. Диалогика текста как бесконечномерное смысловое пространство : на материале английских текстов / Ю. П. Зотов ; Мордов. гос. пед. ин-т. — Саранск, 2000. — 186 с.
138. Зубова, О. В. Жанровые разновидности танцев в итальянских танцевальных трактатах XV века / О. В. Зубова // Вестник музыкальной науки. — 2014. — № 4. — С. 6—13.
139. Зубова, О. В. Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении : учебное пособие / О. В. Зубова, Т. С. Кюрегян ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2018. — 275 с. : ил., нот., табл., [1] л. цв. ил. — ISBN 978-5-89598-345-4.

140. И. Стравинский — публицист и собеседник : сборник / сост. В. П. Варуц. — Москва : Советский композитор, 1988. — 502 с. : ил., нот. ил.
141. И. Ф. Стравинский : статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова ; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. — Москва : Советский композитор, 1973. — 527 с. : нот. ил., 8 л. ил.
142. И. Ф. Стравинский : статьи, воспоминания / сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. — Москва : Советский композитор, 1985. — 376 с.
143. Ивановский, Н. П. Бальный танец XVI–XIX веков : учебное пособие / Н. П. Ивановский ; под ред. Ю. И. Слонимского. — Ленинград : Искусство, 1948. — 216 с. : ил., нот., [4] л. ил.
144. Игорь Стравинский. Диалоги с Робертом Крафтом : избранные места / сост. Н. Мельниченко ; пер. с англ. В. А. Линник. — Москва : Libra Press, 2016. — 257 с. — (Uncommon books).
145. Илларионов, Б. А. Петипа. Этюды / Б. А. Илларионов ; Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2018. — 104 с. : ил. — ISBN 978-5-93010-122-5.
146. Илларионов, Б. А. Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа / Б. А. Илларионов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 2 (49). — С. 16—30.
147. Ильичева, М. А. «Тщетная предосторожность» в Петербурге / М. А. Ильичева ; Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2001. — 287 с., [16] л. ил. — (Труды Академии русского балета имени А. Я. Вагановой). — ISBN 5-93010-016-0.
148. Ильичева, М. А. Неизвестный Петипа. Истоки творчества / М. А. Ильичева. — Санкт-Петербург : Композитор, 2015. — 453 с. — ISBN 978-5-7379-0802-7.
149. Кандинский, В. В. «и». Кое-что о синтетическом искусстве / В. В. Кандинский // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. [В 2 т.]. Т. 2 : 1918–1938 / В. В. Кандинский ; редкол. и сост. Н. Б. Автономова, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин. — Москва : Гилея, 2001. — С. 282—292. — ISBN 5-87987-018-9.

150. Карсавина, Т. П. Театральная улица : воспоминания / Т. П. Карсавина ; пер. с англ. И. Э. Балод. — Москва : Центрполиграф, 2010. — 319 с., [4] л. ил., портр. — ISBN 978-5-227-02259-2.
151. Кашкин, Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском / Н. Д. Кашкин. — Москва : Паровая скоропечатня нот П. Юргенсона, 1896. — 163 с.
152. Кириллина, Л. В. Бетховен: жизнь и творчество. [В 2 т.] / Л. В. Кириллина; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Гос. ин-т искусствознания. — Москва, 2009. — 2 т. — ISBN 978-5-89598-213-6.
153. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : самосознание эпохи и музыкальная практика. [В 3 ч.] / Л. В. Кириллина. — Москва : Московская государственная консерватория : Композитор, 1996–2007. — 3 ч. — ISBN 5-85285-246-5.
154. Кириллина, Л. В. О композиторском мастерстве К. В. Глюка / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. — 2003. — № 2. — С. 99—111.
155. Кириллина, Л. В. Реформаторские оперы Глюка / Л. В. Кириллина. — Москва : Классика–XXI, 2006. — 384 с. : нот. — ISBN 5-89817-152-5.
156. Кисеева, Е. Спектакли русского балета начала XX века как синтетическое целое / Е. Кисеева // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал. — 2012. — № 6 (37). — С. 378–381.
157. Кисеева, Е. В. Творческие искания Н. Черепнина в контексте художественной культуры рубежа XIX–XX веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Кисеева Елена Васильевна ; Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2006. — 180 с. : ил.
158. Кисеева, Е. В. Черепнин и новый русский балет начала XX века / Кисеева Е. В. // Проблемы музыкальной науки: научный журнал. — 2011. — № 1. — С. 190—194.
159. Классики хореографии : сборник / отв. ред. Е. И. Чесноков, примеч. А. Г. Мовшенсона ; Ленингр. гос. хореограф. техникум. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1937. — 358 с. : ил., портр, 32 л. портр.

160. Климовицкий, А. И. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия / А. И. Климовицкий // Россия–Европа. Контакты музыкальных культур : сб. науч. тр. / Рос. акад. наук, Рос. ин-т истории искусств ; отв. ред. и сост. Е. С. Ходорковская. — Санкт-Петербург, 1994. — Вып. 7 : Проблемы музыкознания. — С. 221—274. — ISBN 5-86845-013-2.
161. Коваленко, Г. Бронислава Нижинская и Александра Экстер. Страницы истории. / Г. Коваленко // Вопросы театра. 2014. № 3—4. — С. 293—322.
162. Козлов, Н. И. Теоретическая и методическая профессиональная подготовка студентов педагогических вузов к формированию музыкальности учащихся : автореф. дис. ... д-ра педагог. наук : 13.00.02 / Козлов Николай Иванович ; Моск. гос. открытый пед. ун-т. — Москва, 2005. — 44 с.
163. Козлова, К. А. Жизнь и творчество балетмейстера Льва Иванова в исследовании Роланда Джона Уайли // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 2 (49). — С. 125—130.
164. Колпецкая, О. Ю. «Реставраторский» спектакль Л. Мясина — О. Респиги «Лавка чудес» на музыку Дж. Россини / О. Ю. Колпецкая, Н. С. Спиридонова // Человек и культура. — 2019. — № 5. — С. 105—112.
165. Колтакова, Т. Ю. Музыкальный театр во Франции между Люлли и Рамо / Т. Ю. Колтакова // Театр. Живопись. Кино. Музыка : межвуз. сб. научно-исслед. работ молодых ученых / сост. Д. В. Трубочкин. — Москва : ГИТИС, 2004. — Вып. 1. — С. 265—276. — ISBN 5-7196-0229-1.
166. Комарова, Н. «Русское» и «западноевропейское» в музыкальном языке П. И. Чайковского. «Пиковая дама» и «Дон Жуан»: некоторые параллели и аналогии / Н. Комарова // Русская опера XIX века. — Москва, 1991. — С. 109—135. — ([Сборник трудов / Гос. музыкально-педагог. ин-т им. Гнесиных; Вып. 122]).
167. Компан, Ш. Танцевальный словарь: содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства: с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к новым и древним танцам : [перевод с

французского] / Шарль Компан. — Москва : Университетская типография у В. Огорокова, 1790. — 437 с.

168. Конен, В. Д. Путь от Люлли к классической симфонии / В. Д. Конен // От Люлли до наших дней: к шестидесятилетию со дня рождения заслуженного деятеля искусств РСФСР доктора искусствоведения профессора Л. А. Мазеля : сб. ст. / сост. В. Д. Конен. — [Москва] : [Музыка], [1967]. — С. 11—32.

169. Королева, А. В. Неоклассицистское балетное творчество И. Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Королева Анна Валентиновна ; Рос. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Москва, 2005. — 25 с.

170. Косачева, Р. Г. Балеты французских композиторов в «Русской антрепризе» С. Дягилева / Р. Г. Косачева // Музыкальный современник : сб. ст. / сост. С. С. Зив ; Союз композиторов СССР, Комиссия по музыковед. и муз. критике. — Москва : Советский композитор, 1977. — Вып. 2. — С. 286—334.

171. Косачева, Р. Г. Балеты французских композиторов в постановке русской антрепризы С. Дягилева: к истории русско-французских связей в балетном искусстве XX в. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Косачева Римма Георгиевна ; Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. — Москва, 1973. — 177 с.

172. Косачева, Р. Г. Проблемы романтизма в музыке зарубежного балета (1917–1939) : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Косачева Римма Георгиевна ; Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. — Москва, 1983. — 350 с. : ил.

173. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр : очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1979. — 295 с., 40 л. ил.

174. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр : очерки истории. Эпоха Новерра / В. М. Красовская. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние 1981. — 285 с.

175. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр : очерки истории. Преромантизм / В. М. Красовская. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1983. — 431 с., 20 л. ил.
176. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр : очерки истории. Романтизм / В. М. Красовская ; С.-Петербур. гос. акад. театр. искусства. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1996. — 431 с., [12] л. ил. — ISBN 5-87334-019-6.
177. Красовская, В. М. История русского балета : [учебное пособие]. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1978. — 231 с., 20 л. ил.
178. Красовская, В. М. История русского балета : учебное пособие / В. М. Красовская. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2007. — 287 с., 24 л. ил., портр. — (Мир культуры, истории и философии) (Интернет магазин). — ISBN 978-5-8114-0790-3.
179. Красовская, В. М. Нижинский / В. М. Красовская. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1974. — 206 с., 20 л. ил., портр.
180. Красовская, В. М. Павлова. Нижинский. Ваганова: три балетные повести / В. М. Красовская. — Москва : Аграф, 1999. — 573 с. : ил. — (Волшебная флейта) (Из кладовой истории). — ISBN 5-7784-0074-8.
181. Красовская, В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В. М. Красовская ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1963. — 551 с., 17 л. ил.
182. Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX века / В. М. Красовская. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2009. — Ч. I : Хореографы. — 656 с. — ISBN 978-5-8114-0787-3.
183. Красовская, В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. — [Ленинград] : [Искусство. Ленингр. отд-ние], [1967]. — 340 с. : ил., 13 л. ил.
184. Кремшевская, Г. Д. О Ледяной деве / Г. Д. Кремшевская // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. / ред. П. А. Гусев. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. — Вып. 3. — С. 197—207.

185. Кречмар, Г. История оперы / Герман Кречмар ; пер. и выбор илл. П. В. Грачева ; под ред. и с предисл. И. Глебова ; Гос. ин-т истории искусств. — Ленинград : Academia, 1925. — 406 с., 12 л. нот, ил., портр.
186. Крунтяева, Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века / Т. С. Крунтяева. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1981. — 167 с. : ил., 12 л. ил.
187. Куриленко, Е. Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле / Е. Н. Куриленко ; Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. — Москва, 2003. — 309 с. — ISBN 5-98287-002-1.
188. Курьшева, Т. А. О музыкальной природе балета / Т. А. Курьшева // Советская музыка. — 1972. — № 2. — С. 68—72.
189. Кшесинская, М. Ф. Воспоминания / М. Ф. Кшесинская. — Москва : Центрполиграф, 2010. — 415 с., [20] л. ил., портр., факс. — ISBN 978-5-9524-4794-3.
190. Ладыгин, Л. А. Музыка и танец: к истории проблемы синтеза искусств в сценических формах хореографии / Л. А. Ладыгин ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва : [Б. и.], 1994. — 63 с.
191. Ладыгин, Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца : методическое пособие / Л. А. Ладыгин ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, [Б. и.], 1993.—143 с.
192. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. — Москва : Музыка, 1991. — 166 с. : нот. ил. — ISBN 5-7140-0331-4.
193. Левинсон, А. Я. Мастера балета : очерки истории и теории танца / А. Я. Левинсон. — Санкт-Петербург : Н. В. Соловьев, 1914. — 136 с. : ил., 24 л. ил., портр., факс.
194. Левинсон, А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета / А. Я. Левинсон. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2009. — 555 с. : ил., портр. — ISBN 978-5-8114-0842-9.

195. Леонид Михайлович Лавровский : документы, статьи, воспоминания / [вступ. статьи Б. А. Покровского, Б. А. Львова-Анохина]. — Москва : Всероссийское театральное общество, 1983. — 424 с. ; 32 л. ил.
196. Ливанова, Т. Н. Реформа Глюка и французский оперный театр перед революцией 1789 года / Т. Н. Ливанова // Классическое искусство за рубежом : сб. ст. / редкол. : Б. Р. Виппер [и др.]. — Москва : Наука, 1966. — С. 113—140.
197. Линькова, Л. А. О драматургии балета / Л. А. Линькова // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. / ред. П. А. Гусев. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. — Вып. 3. — С. 54—71.
198. Лисициан, С. С. Запись движения : (кинетография) / С. С. Лисициан ; под ред. Р. В. Захарова. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. — 428 с. : ил., граф.
199. Лифарь, С. М. Дягилев / С. М. Лифарь. — Санкт-Петербург : Композитор : Яна принт, 1993. — 352 с. — ISBN 5-85285-358-5.
200. Лифарь, С. М. Дягилев и с Дягилевым / С. М. Лифарь. — Москва : Вагриус, 2005. — 591 с. : ил., портр., [8] л. цв. ил., портр. — ISBN 5-9697-0022-3.
201. Лифарь, С. М. Дягилев. С Дягилевым / С. М. Лифарь. — Москва : АСТ, 2018. — 479 с., [16] л. цв. ил. — (Большой балет). — ISBN 978-5-17-109747-9.
202. Лифарь, С. М. С Дягилевым / С. М. Лифарь. — Санкт-Петербург : Композитор : Яна Принт, 1994. — 218 с. : ил., [16] л. ил. — (Имена. Выдающиеся личности музыкального мира). — ISBN 5-7379-0003-7.
203. Логинова, В. А. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля, В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Логинова Валентина Александровна ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — Москва, 2002. — 190 с.
204. Лопухов, Ф. В. Величие мироздания: танцсимфония Ф. Лопухова : музыка Л. Бетховена (4 симфония) с автосилуэтами Павла Гончарова / Ф. В. Лопухов. — Петроград : Г. П. Любарский, 1922. — 33 с. : ил., нот.
205. Лопухов, Ф. В. Балетмейстерские экспликации. Комментарии Ф. В. Лопухова / Ф. В. Лопухов // Мариус Петипа : материалы. Воспоминания. Статьи /

- [сост. и авт. примеч. А. Нехендзи ; Ленингр. гос. театр. музей]. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. — С. 155—224.
206. Лопухов, Ф. В. В глубь хореографии / Ф. В. Лопухов. — Москва : Фолиум, 2003. — 190 с. : ил., нот., [16] л. ил., портр. ISBN 5-93881-022-1.
207. Лопухов, Ф. В. Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов ; рис. П. Гончарова. — Берлин : Петрополис, 1925. — 180 с. : ил., нот.
208. Лопухов, Ф. В. Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов ; [вступ. ст. Г. Н. Добровольской. — [Москва] : Искусство, [1972]. — 215 с. : ил., 25 л. ил.
209. Лопухов, Ф. В. Шестьдесят лет в балете : воспоминания и записки балетмейстера / Ф. В. Лопухов. — [Москва] : [Искусство], [1966]. — 367 с., 28 л. ил.
210. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. [В 8 т.]. Т. 4 : Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. — Харьков : Фолио ; Москва : АСТ, 2000. — 879 с. — ISBN 966-03-0837-X.
211. Луцкер, П. В. Итальянская опера XVIII в. Ч. I. Под знаком Аркадии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — Москва : [Гос. Институт искусствознания], 1998. — 438 с. — ISBN 5-87334-030-7.
212. Луцкер, П. В. Итальянская опера XVIII в. Ч. II. Эпоха Метастазии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — Москва : Классика-XXI, 2004. — 768 с. — ISBN 5-89817-102-9.
213. Ля-Лоранси, Л. де Французская комическая опера XVIII века / Лионель де Ля-Лоранси ; пер. с фр., вступ. статья и коммент. Н. Вольтер ; под ред. А. Альшванга. — Москва : Музгиз, 1937. — 156 с. : ил.
214. Максимова, А. Е. Музыкальный стиль театрального танца на рубеже XVIII–XIX веков: (к проблеме возникновения русского симфонизма) / А. Е. Максимова // Русская музыка. Рубежи истории : материалы междунар. науч. конф., Москва, 11–15 нояб. 2005 г. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2005. — С. 248—259. — ISBN 5-89598-149-6.
215. Максимова, А. Е. Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Максимова

Александра Евгеньевна ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2008. — 23 с.

216. Максимова, А. Е. Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Максимова Александра Евгеньевна ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2008. — 388 с. : ил.

217. Максимова, А. Е. Танец в итальянских театральные представлениях позднего возрождения и трактат Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600) / А. Е. Максимова // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 106—134.

218. Малевич, К. С. О новых системах в искусстве: статика и скорость. Установление А / К. С. Малевич. — [Витебск] : [Артель художественного труда при Витсвомасе], [1919]. — 32 с. : ил., [3] л. ил.

219. Мальцев, С. М. О психологии музыкальной импровизации / С. М. Мальцев. — Москва : Музыка, 1991. — 87 с. : нот. ил. — (Библиотека музыканта-педагога). — ISBN 5-7140-0222-9.

220. Манулкина, О. Б. Призраки Версаля: образ французской музыки эпохи Людовика XIV в «Спящей красавице» Чайковского / О. Б. Манулкина // Русско-французские музыкальные связи : сб. науч. тр. / С.-Петербург. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2004. — С. 83—133.

221. Мариус Петипа: материалы. Воспоминания. Статьи / [сост. и авт. примеч. А. Нехендзи ; предисл. Ю. И. Слонимского ; Ленингр. гос. театр. музей. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. — 446 с.

222. Материалы к биографии Б. Асафьева / [сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Крюкова]. — Москва : Музыка, 1981. — 264 с. : нот. ил.

223. Махов, А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт / А. Е. Махов. — Москва : Лабиринт, 1993. — 127 с. — ISBN 5-87604-012-6.

224. Медведева, И. А. Франсис Пуленк / И. А. Медведева. — Москва : Советский композитор, 1969. — 240 с. : ил., нот. ил., 8 л. ил. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
225. Милий Алексеевич Балакирев : воспоминания и письма / ред.-сост. Э. Л. Фрид ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Музгиз, 1962. — 479 с. : нот., 9 л. ил.
226. Михайлова-Смольнякова, Е. С. Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения / Е. С. Михайлова-Смольнякова. — Санкт-Петербург [и др.] : Планета музыки : Лань, 2010. — 168 с. : ил., табл. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0959-4.
227. Мнемозина: документы и факты из истории отечественного театра XX века / ред.-сост. В. В. Иванов ; Гос. ин-т искусствознания. — Москва : Индрик, 2014. — Вып. 6. — 902 с., [4] л. ил., портр., факс. — ISBN 978-5-91674-330-2.
228. Музыка и хореография современного балета : сборник статей / сост. Г. Д. Кремшевская. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. — Вып. 2. — 238 с. : нот.
229. Мясин, Л. Ф. Моя жизнь в балете / Л. Ф. Мясин ; [пер. с англ. М. М. Сингал ; предисл. Е. Я. Суриц ; коммент. Е. Яковлевой]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 366 с. : ил., портр. — (Balets russes). — ISBN 5-87334-012-9.
230. Наборщикова, С. В. Балетоведение в консерватории / С. В. Наборщикова // Музыкальная академия. — 2003. — № 2. — С. 123—126.
231. Наборщикова, С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин: к проблеме музыкально-хореографического синтеза / С. В. Наборщикова ; [Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. — Москва : [Б. и.], 2010. — 342 с., [8] л. цв. ил. — ISBN 978-5-212-01137-2.
232. Наборщикова С. В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза: дисс.... доктора искусствоведения / С. В. Наборщикова ; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2010. — 340 с.

233. Наборщикова, С. В. Музыкальная культура балета: программа-конспект / С. В. Наборщикова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2003. — 16 с. — ISBN 5-89598-124-0.
234. Некрасова, О. Воспоминания. Горский-балетмейстер. Горский-педагог / О. Некрасова // Балетмейстер А. А. Горский : материалы. Воспоминания. Статьи / [сост. Е. Суриц, Е. Белова] ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2000. — С. 193—201. — ISBN 5-86007-158-2.
235. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Советский композитор, 1973. — 662 с. : ил., нот.ил., 25 л. ил.
236. Нижинская, Б. Ф. Ранние воспоминания. [В 2 ч.] / Б. Ф. Нижинская ; пер. с англ. И. В. Груздевой. — Москва : Артист. Режиссер. Театр 1999. — 2 ч. — (Balets russes). — ISBN 5-87334-032-3 ; ISBN 5-87334-033-1.
237. Никитина Варвара Александровна // Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — Москва : Советская энциклопедия, 1981. — С. 371.
238. Новерр, Ж. Ж. Письма о танце / Жан Жорж Новерр ; пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. — Изд. 2-е, испр. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2007. — 382 с. : ил., портр. — (Мир культуры, истории и философии). — ISBN 978-5-8114-0808-5.
239. Новерр, Ж.-Ж. Письма о танце : с 8 иллюстрациями / Жан-Жорж Новерр ; пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева ; вступ. ст. и примеч. И. И. Соллертинского. — Ленинград : Academia, 1927. — 316 с. : ил., портр., факс. — (Памятники старинного театра. Непериодическая серия, издаваемая Отделом истории и теории театра / Гос. ин-т истории искусств ; под общ. ред. А. А. Гвоздева ; Вып. 1).
240. Останина, О. А. Модус / О. А. Останина // Новая философская энциклопедия. [В 4 т.] : интернет-версия издания / Ин-т философии Рос. акад. наук ; Нац. общественно-науч. фонд. — 2-е изд., испр. и допол. — Москва : Мысль, 2010. —

URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH593e9a514414728497d259> (дата обращения: 04.12.2020).

241. Панова, Е. В. Балеты Людвиг Минкуса в контексте отечественной музыкально-театральной культуры второй половины XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Панова Елена Владимировна ; Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2019. — 197 с. : ил.
242. Панова, Е. В. Людвиг Минкус и Мариус Петипа: совместная работа в Санкт-Петербурге (1871–1876) / Е. В. Панова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 4 (57). — С. 24—36.
243. Панова, Е. В. Людвиг Минкус. Жизнь и творчество : монография / Е. В. Панова. — Санкт-Петербург : Петербург–XXI век, 2020. — 143 с. : ил., портр. — ISBN 978-5-88485-271-6.
244. Панова, Е. В. Риккардо Дриго: страницы творческой биографии балетного капельмейстера / Е. В. Панова, И. В. Томашевский // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 3 (62). — С. 124—143.
245. Пепельжи, С. П. О «Волшебной флейте» Л. Иванова — Р. Дриго: к проблематике выпускного спектакля рубежа XIX–XX вв. / С. П. Пепельжи // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2014. — № 5 (34). — С. 40—44.
246. Пепельжи, С. П. Риккардо Дриго — судьба последнего капельмейстера петербургского императорского балета / С. П. Пепельжи // Методологические проблемы современного музыкального образования : материалы Междунар. научно-практ. конф., Санкт-Петербург, 11–13 апр. 2011 г. / [сост. О. И. Передерий] ; С.-Петерб. гос. политехн. ун-т. — Санкт-Петербург, 2012. — С. 121—130. — ISBN 978-5-7422-3435-7.
247. Петипа, М. И. Мемуары Мариуса Петипа, солиста его Императорского Величества и балетмейстера Императорских театров / М. И. Петипа. — Санкт-Петербург : Предприятие Санкт-Петербургского союза художников «ПТМ А. Веселова», 1996. — 159 с. — ISBN 5-86685-011-7.

248. Петров, О. А. Русская балетная критика второй половины XIX века: Петербург / О. А. Петров. — Екатеринбург : Сфера, 1995. — 414 с. — ISBN 5-86193-022-8.
249. Пешкова, Г. Н. Музыка русского балета первой четверти XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Пешкова Галина Николаевна ; Магнитогор. гос. консерватория. — Магнитогорск, 1999. — 29 с.
250. Плетнев, Б. В. Чудесник танца / Б. В. Плетнев // Голейзовский К. Я. Касьян Голейзовский: жизнь и творчество : статьи, воспоминания, документы / К. Я. Голейзовский. — Москва : Всероссийское театральное общество, 1984. — С. 69—72.
251. Поломаренко, И. А. Арфа в прошлом и настоящем: история, конструкция, сведения для композиторов, применение в оркестре / И. А. Поломаренко. — Москва : [Б. и] ; Ленинград : Музгиз, 1939. — 312 с.
252. Полубенцев, А. М. Проблемы сохранения классического наследия / А. М. Полубенцев // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 2 (49). — С. 120—124.
253. Пономарева, Е. В. Интертекстуально-риторические рецепции позднего оперного творчества П. И. Чайковского / Е. В. Пономарева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 8 (82). — С. 153—156.
254. Пресняков, В. И. Мой первый год в театральном училище: фрагмент «Воспоминаний» В. И. Преснякова / В. И. Пресняков // Дунаева Н. Л. Из истории русского балета : избр. сюжеты / Н. Л. Дунаева ; Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2010. — С. 38—62. — ISBN 978-5-93010-034-1.
255. Прокофьев С. С. Дневник: 1907—1933. В. 3 ч. / С. С. Прокофьев. — Paris : SPRKFV, 2002. — Ч. 1 : 1907—1918. — 813 с. ; Ч. 2 : 1919—1933. — 891 с. — ISBN 2-9518138-0-5 ; ISBN 2-9518138-1-3.

256. Прокофьев, С. С. Дневник. 1907–1933: [Вокруг «Шута» и немного «Апельсинов»] / С. С. Прокофьев // Музыкальная академия. — 2003. — № 2. — С. 164—172.
257. Прокофьев, С. С. Дневник. 1907–1933: фрагменты / С. С. Прокофьев // Музыкальная академия. — 2003. — № 1. — С. 133—149.
258. Прокофьев, С. С. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский : переписка / С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский ; [сост. и подгот. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко]. — Москва : Советский композитор, 1977. — 599 с.
259. Прошлое Балетного отделения Петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища 1738–1888 : материалы по истории русского балета / сост. М. Борисоглебский ; Ленингр. гос. хореограф. училище. — Ленинград, 1938. — Т. 1. — 379 с. : ил.
260. Прюньер, А. Новая история музыки. [т.] I. Средние века — Возрождение / Анри Прюньер ; пер. и коммент. С. А. Лопашова. — Москва : Музгиз, 1937. — 244 с.
261. Пушкина, И. А. Александр Ширяев в воспоминаниях современников / И. А. Пушкина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 2 (61). — С. 19—39.
262. Пчельников, П. Воспоминания о П. И. Чайковском / П. Пчельников // Русская музыкальная газета. — 1900. — № 45. — Стб. 1080—1084.
263. Пылаева, Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII — начала XVIII веков в контексте риторической эпохи : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Пылаева Лариса Дмитриевна ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — Москва, 2012. — 447 с.
264. Пылаева, Л. Д. Пассакалии и чаконь французского Grand Siècle сквозь призму риторической традиции эпохи / Л. Д. Пылаева // Журнал Общества теории музыки. — 2013. — № 2 (2). — С. 142—151.
265. Раку, М. Не верьте в искренность пастушки / М. Раку // Музыкальная академия. — 1993. — № 4. — С. 203—206.

266. Раннев, В. В. Опыт прочтения «Терпсихоры» Михаэля Преториуса / В. В. Раннев // Opera musicologica. — 2016. — № 1 (27). — С. 75—88.
267. Римский-Корсаков, Г. А. Из рукописей о русском балете конца XIX — начала XX в. / Г. А. Римский-Корсаков // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. В 7 вып. / ред.-сост. В. В. Иванов. — Москва : Индрик, 2014. — Вып. 6. — С. 9—210. — ISBN 978-5-91674-330-2.
268. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 8 б. Литературные произведения и переписка / Н. А. Римский-Корсаков ; подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевой. — Москва : Музгиз, 1982. — 252 с., 1 л. портр. : нот.
269. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. — 8-е изд. — Москва : Музыка, 1980. — 453 с. : нот. ил.; 1 л. портр.
270. Ровенко, Е. В. О музыкальности пространственных искусств как онтологической категории / Е. В. Ровенко // Философские науки. — 2016. — № 10. — С. 68—81.
271. Розанова, О. «Пахита» / О. Розанова // Танцуй, Испания = Bailar, Espana : [материалы к Фестивалю Москва-Ленинград, 1990]. — Москва : Госконцерт ; [Мадрид] : Instituto Nacional de las Artes Escenicas y de la Musica, 1990. — С. 57—69. — ISBN 9788487731013.
272. Розанова, Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского / Ю. А. Розанова. — Москва : Музыка, 1976. — 160 с.
273. Розенталь, Ю. И. Концертмейстеры ЛАХУ им. А. Я. Вагановой советского периода / Ю. И. Розенталь // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2011. — № 2 (26). — С. 69—77.
274. Роллан, Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 3. Музыканты прошлых дней: музыкальное путешествие в страну прошлого / Ромен Роллан ; [сост., ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой]. — 1988. — 449 с., портр. : нот. ил.
275. Русский биографический словарь. В 25 т. Т. 6. Дабелов—Дядьковский / [под ред. А. А. Половцова. — Санкт-Петербург, 1905. — 750 с.

276. Рыбкина, Т. Музыка, рожденная движением: танцы позднего Возрождения (опыт ритмического анализа) / Т. Рыбкина // Музыкальная жизнь. — 2011. — № 2. — С. 24—27.
277. Рыцарев, С. А. Кристоф Виллибальд Глюк / С. А. Рыцарев. — Москва : Музыка, 1987. — 182 с. : нот. ил.
278. Савенко, С. И. Игорь Стравинский / С. И. Савенко. — Челябинск : Аркаим, 2004. — 284 с., [32] л. ил., портр. — (Биографические ландшафты). — ISBN 5-8029-0511-5.
279. Савкина, Н. П. «Надо оркестровать для нормального оркестра», или Сколько балетов сочинил С. С. Прокофьев? / Н. П. Савкина // Музыкальная академия. — 2017 — № 2 (758). — С. 52—64.
280. Сапонов, М. А. Менестрели: книга о музыке средневековой Европы / М. А. Сапонов. — Москва : Классика-XXI, 2004. — 399 с. : ил., нот. — ISBN 5-89817-101-0.
281. Сапонов, М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо / М. А. Сапонов // Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / [сост. В. Н. Холопова]. — Москва : Музыка, 1978. — С. 7—48.
282. Свешникова, А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859—1870) / А. Л. Свешникова ; С.-Петерб. музей театр. и муз. искусства. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2008. — 423 с. : ил., портр., [12] л. ил., цв. ил. — ISBN 978-5-903368-16-7.
283. Свешникова, А. Л. Творчество Артура Сен-Леона в Петербурге (1859—1869) : становление музыкально-хореографической структуры академического балета : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Свешникова Алиса Леонидовна ; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 1999. — 228 с.
284. Семикозов, А. А. Мандолина и инструменты ее семейства в западноевропейском музыкальном искусстве XIV — середины XVII ст. / А. А. Семикозов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. — 2012. — № 14. — С. 141—146.

285. Сен-Леон, А. Адель Гранцова / А. Сен-Леон // Театральные афиши и антракт. — 1865. — № 160. — С. 3.
286. Сергеев, К. М. Прошлое и его уроки: вступительное занятие к теме «Лебединое озеро». Курс «Хореографическое наследие» 30 января 1992 года / К. М. Сергеев // Вестник Академии Русского балета. — 1993. — № 1 (2). — С. 7—13.
287. Сергей Дягилев и русское искусство : статьи, открытые письма, интервью : переписка : современники о Дягилеве. В 2-х т. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — Москва : Изобразительное искусство, 1982. — 2 т.
288. Силкин, П. А. История и теория балетной педагогики. Классический танец : учебное пособие / П. А. Силкин ; М-во культуры Рос. Федерации, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2014. — 311 с. — ISBN 978-5-93010-064-8.
289. Скворцова, И. А. Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики : учебное пособие / И. А. Скворцова. — Москва : Московская консерватория, 2011. — 66 с. — ISBN 978-5-89598-264-8.
290. Складьевская, И. Р. Тальони: феномен и миф / И. Р. Складьевская. — Москва : Новое литературное обозрение, 2017. — 367 с. : ил., портр. — (Очерки визуальности). — ISBN 978-5-4448-0649-4.
291. Слонимский, Ю. И. «Лебединое озеро» П. Чайковского : учебное пособие / Ю. И. Слонимский. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2018. — 112 с. — ISBN 978-5-8114-2370-5, 978-5-91938-354-3.
292. Слонимский, Ю. И. Вигано и его «Весталка» / Ю. И. Слонимский // Музыка и хореография современного балета : сб. ст / сост. Г. Д. Кремшевская. — Ленинград : Музыка, 1977. — С. 224—233.
293. Слонимский, Ю. И. Для балета, о балете / Ю. И. Слонимский // Воспоминания о Б. В. Асафьеве : [сб. ст.] / сост. А. Н. Крюков. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. — С. 134—162.

294. Слонимский, Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века : очерки, либретто, сценарии / Ю. И. Слонимский. — Москва : Искусство, 1977. — 343 с. : ил.
295. Слонимский, Ю. И. Жизель : учебное пособие / Ю. И. Слонимский. — 2-е изд., стереотип. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2018. — 212 с. — ISBN 978-5-8114-2369-9.
296. Слонимский, Ю. И. Жизель : этюды / Ю. И. Слонимский. — Ленинград : Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1969. — 159 с.
297. Слонимский, Ю. И. Предисловие / Ю. И. Слонимский // Мариус Петипа : материалы. Воспоминания. Статьи / [сост. и авт. примеч. А. Нехендзи ; Ленингр. гос. театр. музей]. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. — С. 7—20.
298. Слонимский, Ю. И. Чудесное было рядом с нами: заметки о петроградском балете 20-х годов / Ю. И. Слонимский. — Ленинград : Советский композитор. Ленингр. отд-ние, 1984. — 264 с., [16] л. ил.
299. Слонимский, Ю. И. В честь танца / Ю. И. Слонимский. — Москва : Искусство, 1968. — 371 с., 17 л. ил.
300. Слонимский, Ю. И. Лебединое озеро П. Чайковского / Ю. И. Слонимский. — Ленинград : Музгиз, 1962. — 79 с., 8 л. ил.
301. Слонимский, Ю. И. О драматургии балета / Ю. И. Слонимский // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. — Ленинград : Музыка, 1974. — С. 31—48.
302. Слонимский, Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю. И. Слонимский ; Гос. научно-исслед. ин-т театра и музыки. — Москва : Музгиз, 1956. — 335 с., 24 л. ил.
303. Слонимский, Ю. И. Пути балетмейстера Лопухова / Ю. И. Слонимский // Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. — [Москва] : [Искусство], [1966]. — С. 5—64.
304. Слонимский, Ю. И. Советский балет: материалы к истории советского балетного театра / Ю. И. Слонимский. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1950. — 367 с. : ил., портр.

305. Соколов, А. Ф. В. Лопухов и его симфония танца / А. Соколов // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. — Ленинград : Музыка, 1974. — Вып. 1. — С. 161—190.
306. Соколова, А. М. Балетный театр / А. М. Соколова // История русской музыки. В 10 т. Т. 4. 1800—1825 / [редкол. : Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский] ; Всесоюз. научно-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР. — Москва, 1986. — С. 62—91.
307. Соллертинский, И. И. Статьи о балете / И. И. Соллертинский. — Ленинград : Музыка, 1973. — 206 с.
308. Соллертинский, И. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм / И. Соллертинский // История советского театра : очерки развития / [предисл. В. Е. Рафалович] ; Гос. акад. искусствознания. — [Ленинград] : Ленгизл, 1933. — Т. 1 : Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма : 1917—1921. — С. 293—356.
309. Спорыхина, О. И. Интекст как компонент стилевой системы П. И. Чайковского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения, 17.00.02 / Спорыхина Ольга Игоревна ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — Москва, 2000. — 25 с.
310. Стогний, И. С. Коннотативные свойства музыкального текста. Монография. / И. С. Стогний : РАМ имени Гнесиных. — Москва, 2013. — 224 с. : ил., нот. — ISBN 978-5-8269-0197-7.
311. Стравинский, И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии : [пер. с англ.] / И. Ф. Стравинский ; [общ. ред. М. С. Друскина]. — [Ленинград] : [Музыка. Ленингр. отд-ние], [1971]. — XVI, 414 с., 8 л. ил.
312. Стравинский, И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами : материалы к биографии. В 3 т. Т. 3. 1923—1939 / И. Ф. Стравинский ; коммент. В. П. Варунц. — Москва : Композитор, 1998. — 2003. — 943 с. — ISBN 5-85285-611-8.
313. Стравинский, И. Ф. Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский ; [пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной]. — Москва : Композитор, 2005. — 463 с., [12] л. ил., портр. — ISBN 5-85285-724-6.

314. Супрун, А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // Вопросы языкознания. — 1995. — Т. 6, № 1995. — С. 88—97.
315. Суриц, Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин / Е. Я. Суриц. — Пермь : Книжный мир, 2012. — 460 с. — ISBN 978-5-905550-04-1.
316. Суриц, Е. Я. Французский балет / Е. Я. Суриц // Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — Москва : Советская энциклопедия, 1981. — С. 551—554.
317. Суриц, Е. Я. Все о балете : словарь-справочник / сост. Е. Я. Суриц ; под ред. Ю. И. Слонимского. — Москва : Музыка, 1966. — 454 с.
318. Сухорукова, Н. А. Музыкальность как свойство живописи : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Сухорукова Наталия Анатольевна ; Алт. гос. ун-т. — Барнаул, 2006. — 257 с.
319. Съёмщикова, Е. О. Музыкальность как особенность поэтики Ингеборг Бахман : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Съёмщикова Елена Олеговна ; Казан. (Приволж.) федер. ун-т. — Елабуга, 2014. — 22 с.
320. Тарасов, Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. Тарасов. — Санкт-Петербург : Лань, 2005. — 479 с., XVI с. ил. — ISBN 5-8114-0591-X.
321. Теория современной композиции : учебное пособие / Г. В. Григорьева [и др.]. ; отв. ред. В. С. Ценова. — Москва : Музыка, 2007. — 616 с. — ISBN 978-5-7140-0887-0.
322. Теплов, Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов ; Акад. пед. наук РСФСР. — Москва-Ленинград, 1947. — 335 с.
323. Туркельтауб, И. С. Музыка в балете / И. С. Туркельтауб // Музыкальная академия. — 1934. — Вып. 9. — С. 23—38.
324. Файер, Ю. Ф. О себе, о музыке, о балете / Ю. Ф. Файер. — 2-е изд. — Москва : Советский композитор, 1974. — 576 с.
325. Федоровская (Спорыхина), О. И. Музыкальный интертекст П. И Чайковского / О. И. Федоровская (Спорыхина) // Искусство и образование. — 2012. — № 5. — С. 15—25.

326. Федорченко, О. А. Творчество Жюлья Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Федорченко Ольга Анатольевна ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. — Санкт-Петербург, 2006. — 65 с.
327. Федорченко, О. А. Судьба «присяжного» композитора: Цезарь Пуни в Петербурге / О. А. Федорченко // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2004. — № 2 (14). — С. 168—178.
328. Федотов, В. А. Гармония муз и некоторые проблемы балетного театра / В. А. Федотов // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. — Ленинград : Музыка, 1987. — Вып. 5. — С. 19—27.
329. Фёйе, Р.-О. Хореография или Искусство записи танца / Рауль-Оже Фёйё ; пер., коммент., вступ. ст. Н. Кайдановской. — Москва : Изд. Доленко, 2010. — 139 с. ил., нот. — ISBN 978-5-904860-01-1.
330. Фокин, М. М. Против течения : воспоминания балетмейстера, сценарии и замыслы балетов, статьи, интервью и письма / М. М. Фокин. — 2-е изд., доп. и испр. — Ленинград : Искусство. Ленинградское отд-ние, 1981. — 510 с., 37 л. ил.
331. Фридеричиа, А. Август Бурнонвиль: балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века : перевод с датского / Аллан Фридеричиа ; [сост. В. А. Тейдера]. — Москва : Радуга, 1983. — 272 с.
332. Хазиева, Д. З. Музыкальная драматургия балетов К. В. Глюка в контексте балетной реформы XVIII века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Хазиева Диана Закировна ; С.-Петерб. гуманит. ун-т профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2012. — 177 с.
333. Хазиева, Д. З. Г. Анджолини: об эстетике балета эпохи Просвещения / Д. З. Хазиева // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2010. — № 1 (23). — С. 195—199.
334. Харлап, М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Г. Харлап. — Москва : Музыка, 1986. — 104 с. : нот. ил.

335. Холопов, Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм / Ю. Н. Холопов // Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. — Москва : Музыка, 1978. — С. 105—163.
336. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Санкт-Петербург : Лань, 1999. — 490 с. — ISBN 5-8114-0032-2.
337. Худеков, С. Н. История танцев. Ч. 1-4 / С. Н. Худеков. — Санкт-Петербург : [тип. «Петерб. газ.»,], 1913–1918. — 4 ч.
338. Царева, Е. М. Чайковский в наши дни. Между двумя датами / Е. М. Царева // П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти (1893–1993) : материалы науч. конф. / [ред.-сост. : Е. Г. Сорокина и др.]. — Москва, 1995. — С. 3—5. — (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского ; Сб. 12). — ISBN 5-86419-024-X.
339. Цветкова, Е. О. Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста : дис ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Цветкова Евгения Олеговна ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2004. — 263 с. : ил.
340. Цорн, А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. — 2-е изд, испр. — Санкт-Петербург : Планета музыки : Лань, 2011. — 540 с. : ил., нот. — ISBN 978-5-8114-1145-0.
341. Чайковский и театр : статьи и материалы : [к 100-летию со дня рождения] / под ред. А. И. Шавердяна ; Всерос. театр. о-во. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. — LXXII, 358 с.
342. Чайковский, П. И. Дневники П. И. Чайковского [1873–1891] / П. И. Чайковский ; подгот. к печати Ип. И. Чайковским. — Москва ; Петроград : Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1923. — XII, 294 с.
343. Чайковский, П. И. О композиторском мастерстве : избранные отрывки из писем и статей / П. И. Чайковский; [сост., ред. и коммент. И. Ф. Кунина]. — Москва : Музгиз, 1952. — 156 с. : нот. ил.

344. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений. В 63 т. Т. 14 / П. И. Чайковский ; [ред. комис. : Александров А. Н. и др.] ; подгот. : Н. Н. Синьковской, И. Г. Соколинской. — Москва : Музыка, 1974. — 717 с., 14 л. ил.
345. Черепнин, Н. Н. Воспоминания музыканта / Н. Н. Черепнин. — Ленинград : Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1976. — 128 с.
346. Чернова, Н. Голейзовский и конструктивизм // Авангард 1910–1920-х годов. Взаимодействие искусств / [отв. ред. Г. Ф. Коваленко] ; Гос. ин-т искусствознания. — Москва, 1998. — С. 311—316.
347. Чернова, Н. О балетах больших и малых: (к вопросу о драматургических принципах балетного спектакля) / Н. Чернова // Советский музыкальный театр: проблемы жанров / ред.-сост. М. Е. Тараканов ; Всерос. научно-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР. — Москва : Советский композитор, 1982. — С. 184—230.
348. Чужой, А. Симфонический балет / А. Чужой, Е. А. Тумина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2016. — № 4. — С. 97—118.
349. Шабалина, Т. В. Открытие двух трактатов Готфрида Тауберта в Санкт-Петербурге / Т. В. Шабалина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 6 (59). — С. 266—286.
350. Шапиро, С. М. Балеты Делиба / С. М. Шапиро. — Москва : Музыка, 2001. — 152 с., [8] л. ил., портр. — ISBN 5-7140-0981-9.
351. Шевцов, Е. Классический балет: эстетические аспекты анализа / Е. Шевцов // Музыка. Творчество. Исполнение. Восприятие : сб. науч. тр. / [В. В. Протопопов (отв. ред.)]. — Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 1992 — С. 143—150.
352. Шекалов, В. А. Ванда Ландовская и возрождение клавесина / В. А. Шекалов. — Санкт-Петербург : КАНОН, 1999. — 335 с., ил., нот. ил., портр. — ISBN 5-88718-025-0.
353. Шекалов, В. А. Прима-балерина спускается в подвал: «Вечер танцев XVIII века» Тамары Карсавиной в «Бродячей собаке» / В. А. Шекалов // Вестник

- Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 1 (60). — С. 79—110.
354. Ширяев, А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы / А. В. Ширяев ; [отв. ред., сост. С. В. Лаврова и др.] ; М-во культуры Рос. Федерации, Акад. Рус. балета имени А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2018. — 207 с. — ISBN 978-5-93010-119-5.
355. Ширяев, А. Рядом с Петипа / А. Ширяев // Мариус Петипа : материалы. Воспоминания. Статьи / [сост. и авт. примеч. А. Нехендзи ; Ленингр. гос. театр. музей]. — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. — С. 266—272.
356. Шлезингер, С. Ф. Об игре танцев / сост. С. Шлезингер. — Санкт-Петербург : Издание музыкальной школы Шлезингера, 1906. — С. 9—24. — (Пианист-методолог ; Вып. 24).
357. Шнитке, А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки / А. Г. Шнитке // Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова. — Москва : Советский композитор, 1990. — С. 327—331. — ISBN 5-85285-085-3.
358. Штелин, Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века : [перевод] / Я. Я. Штелин. — Санкт-Петербург : Союз художников, 2002. — 319 с. : ил., портр. — ISBN 5-8128-0029-4.
359. Шухмин, Х. И. Бальные и балетные танцы : практический самоучитель: танцы всех наций и веков : со многими рисунками автора / Х. И. Шухмин. — Москва, 1913. — 126 с.
360. Щербакова, М. Н. Музыка в русской драме: 1756 – первая половина XIX в / М. Н. Щербакова. — Санкт-Петербург : Ut, 1997. — 264 с. : нот. — ISBN 5-7443-0041-4.
361. Щербакова, М. Н. Русский XVIII век: изобразительное искусство, музыка : учебное пособие / Т. В. Ильина, М. Н. Щербакова. — Москва : Дрофа, 2004. — 512 с. — ISBN 5-7107-6231-8.
362. Щербакова, М. Н. Об одном из Российских проектов Висенте Мартин-и-Солера: «Федул с детьми» в фондах библиотеки Мариинского театра / М. Н. Щербакова // Искусство музыки. Теория и история. — 2012. — № 4. — С. 56—65.

363. Эльяш, Н. Историко-бытовой танец и его теория / Н. Эльяш // Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие / М. В. Васильева-Рождественская. — 2-е изд., пересмотр. — Москва : Искусство, 1987. — С. 3—15.
364. Яворский, Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Л. Яворский ; под ред. С. Протопопова. — Москва ; Ленинград : Музгиз, 1947. — 55 с., 2 л. портр.
365. Adam, A. Revue musicale / A. Adam // Le Constitutionnel. — 1849. — 22 jan. — An electronic copy is available on the website Bibliothèque Nationale de France. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k668458v/f2.item> (access: 11.02.2021).
366. Angiolini, G. La Partenza d'Enea, òsia Didone abbandonata: ballo tragico pantomimico / G. Angiolini. — Venezia : Si vendono da I. Alessandro e P. Scataglia, [1773]. — 63 p. — An electronic copy is available on the website Milan conservatory. — URL: https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=477292&handle=2.0.500.12459/3035&provider=iiif-image#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1006%2C-162%2C6115%2C3225 (access: 12.02.2021).
367. Angiolini, G. Lettere di Gasparo Angiolini a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi / G. Angiolini. — Milano : [Appresso G. B. Bianchi], [1773]. — 112 p.
368. Angiolini, G. Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens: pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis / G. Angiolini. — Vienna : Trattner, 1765. — [53] p. — An electronic copy is available on the website Sorbonne Université. — URL: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/angiolini_dissertation-ballets-pantomimes (access: 12.02.2021).
369. Angiolini, G. Le Festin de Pierre. Ballet Pantomime / Gasparo Angiolini, Ranieri Calzabigi, Édition de Arianna Fabbriatore. 1761. — URL: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/angiolini_festin-de-pierre (access: 28.02.2021).
370. Angiolini, G. Preface to la Citera assediata / G. Angiolini, R. Calzabigi // Traditionen. — Neuansätze : für Anna Amalie Abert (1906–1996) / ed. K. Hortschansky. — Tutzing : Schneider, 1997. — S. 137—144.

371. Arbeau, T. Orchésographie. Et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances / T. Arbeau. — Langres : Imprimé par Jehan des Preyz, 1589. — 105 p.
372. Astier, R. Chaconne pour une femme: chaconne de phaéton: a performance study / R. Astier // *Dance research*. — 1997. — Vol. 15, N 2. — P. 150—169.
373. Balanchine, G. The dance element in Stravinsky's music / G. Balanchine // *Ballet review*. — 1982. — Vol. 10, N 2. — P. 14—18.
374. Ballet music from the Mannheim court / ed. F. K. Grave. — Madison : A-R Editions, 1996. — Pt. 1 : Christian Cannabich: le rendez-vous, ballet de chasse ; Georg Joseph Vogler : le rendez-vous de chasse ou les vendanges interrompues par les chasseurs. — 144 p. — (Recent researches in the music of the classical era ; Vol. 45). — ISBN 089579330X.
375. Beamont, C. The Cecchetti method of classical ballet: theory and technique / C. Beamont, S. Idzikowski. — Mineola : Dover Publications, 2003. — XXII, 226 p. : ill. — ISBN 9780486431772.
376. Beauchamp, P. Le ballet des Fâcheux: Beauchamp's music for Molière's comedy / P. Beauchamp, G. Houle. — Bloomington : Indiana University Press, 1991. — 56 p. — ISBN 0253328519.
377. Beaujoyeux, B. De balet comique de la Royne, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur / B. de Beaujoyeux. — Paris : A. Le Roy, R. Ballard & M. Patisson, 1582. — 166 p. : ill. — An electronic copy is available on the website Bibliothèque Nationale de France. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110737/f1.image.r=Balthazar%20de%20Beaujoyeux> (access: 12.02.2021).
378. Beaujoyeux, B. de Le balet comique de la royne 1581 / B. de Beaujoyeux, L. de Beaulieu, J. Salmon, C. MacClintock. — [S. n.] : American Institute of Musicology, 1971. — 112 p. : ill. — (Musicological studies and documents ; N 25).
379. Beck, H. Die Suite / H. Beck. — Köln : Arno VolkVerlag, 1964. — 124 p. — (Das Musikwerk ; Hd. 26).

380. Bernardoni, V. Respighi Ottorino / V. Bernardoni // Dizionario biografico degli Italiani. — 2016. — Vol. 87. — An electronic copy is available on the website Treccani. — URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ottorino-respighi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ottorino-respighi_(Dizionario-Biografico)) (access: 12.02.2021).
381. Blasis, C. Notes upon dancing, historical and practical / C. Blasis ; ed. R. Barton. — London : M. Delaporte, 1847. — II, 191 p.
382. Blasis, C. The code of Terpsichore: the art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times / C. Blasis, R. Barton. — London : E. Bull, 1830. — VII, 549 p., pl., 16 bl. pl.
383. Blaze, F. H. J. Molière musicien: notes sur les œuvres de cet illustre maitre. [In 2 vol.] / F. H. J. Blaze. — Paris : Castil-Blaze, 1852. — 2 vol.
384. Borlan, J. E. The rise of Lully / J. E. Borlan // *The musical times*. — 1907. — Vol. 48, N 775. — P. 583—588.
385. Braginskaya, N. New light on the fate of some early works of Stravinsky: the «Funeral song» rediscovery / N. Braginskaya, S. Walsh // *Acta musicologica*. — 2015. — Vol. 87, N 2. — P. 133—151.
386. Brainard, I. Italian Balli of the 15th century / I. Brainard, R. Powers // *The letter of dance*. — 1993. — Vol. 3, N 17-24. — URL: http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol3/italian_balli.html (access: 12.02.2021).
387. Braun, L. Die Ballettkomposition von Joseph Starzer / L. Braun // *Studien zur Musikwissenschaft*. — 1926. — Hd. 13, N 1926. — P. 38—56.
388. Breve racconto della festa a ballo. — Napoli : Costantino Vitale, 1620. — 35 p. — An electronic copy is available on the website Bibliothèque Nationale de France. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k321253t/f54.image.r=Breve%20racconto%20della%20festa%20a%20ballo> (access: 12.02.2021).
389. Brown, B. A. Gluck and the French theatre in Vienna / B. A. Brown. — Oxford : Clarendon, 1991. — XVII, 536 p. : ill., music. — ISBN 978-0193164154.
390. Brown, B. A. Angiolini, (Domenico Maria) Gasparo [Gaspere, Gaspero] [Gasparini, Domenico Maria Angiolo] / B. A. Brown // *Grove Music Online* :

[website]. — Oxford : Oxford University Press, [2021]. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000929>, for authorized users. (access: 12.02.2021).

391. Brown, H. M. Embellishing sixteenth-century music / H. M. Brown. — London : Oxford University Press, 1976. — 79 p. — (Early Music Series ; N 1). — ISBN 978-0193231757.

392. Bruhn, E. Bournonville and ballet technique: studies and comments on August Bournonville's «Etudes choregraphiques» / E. Bruhn, L. Moore. — London : Adam and Charles Black, 1961. — 69 p.

393. Buch, D. J. The sources of dance music for the ballet de cour before Lully / D. J. Buch // *Revue de musicologie*. — 1996. — Vol. 82, N 2. — P. 314—331.

394. Buckwalte, M. Composing while dancing: an improviser's companion / M. Buckwalte. — Madison : University of Wisconsin Press, 2010. — XII, 231 p. : ill. — ISBN: 978-0299248147.

395. Buelow, G. J. A history of baroque music / G. J. Buelow. — Bloomington : Indiana University Press, 2004. — IX, 701 p. : ill. — ISBN 978-0253343659.

396. Bukofzer, M. F. Music in the baroque era from Monteverdi to Bach / M. F. Bukofzer. — New York : W. W. Norton & Company, 1947. — XV, 489 p.

397. Burgess, G. From dance to poem: Jean-Féry Rebel, Françoise Prévost and the character of dance in early 18th-century France / G. Burgess // *Early music*. — 2018. — Vol. 46, N 1. — P. 103—122.

398. Cage, J. The selected letters of John Cage / J. Cage, L. D. Kuhn. — Middletown : Wesleyan University Press, 2016. — XIX, 651 p. : ill., music. — ISBN 978-0819575913.

399. Cannabich, C. Ballet music from the Mannheim Court. [In 5 pt.]. Pt. IV. Mariages Samnites / ed. C. G. Marsh. — Madison : A-R Editions, 1999. — 118 p. — (Recent researches in the music of the classical era ; Pt. 57). — ISBN 978-1987203981.

400. Caroso, F. *Nobiltà di dame: del Sr. Fabritio Caroso da Sermoneta, libro, altra volta, chiamato Il ballarino* / F. Caroso. — Venetia : Presso il Muschio, 1605. — [24] p, 376 p. : ill., music, portr.
401. Caroso, F. *Nobiltà di dame: a treatise on courtly dance, together with the choreography and music of 49 dances* / F. Caroso, J. Sutton, F. M. Walker. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 1986. — 362 p. : ill. — ISBN 978-0193119178.
402. Carter, T. *Orpheus in the marketplace: Jacopo Peri and the economy of late renaissance Florence* / T. Carter, R. A. Goldthwaite. — Cambridge : Harvard University Press, 2013. — XIV, 479 p. : ill. — ISBN 978-0674724648.
403. Carter, T. *Rediscovering Il rapimento di Cefalo* / T. Carter // *Journal of seventeenth century music*. — 2003. — Vol. 9, N 1. — An electronic copy is available on the website Internet archive. — URL: <https://web.archive.org/web/20060427050216/http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v9/no1/Carter.html> (access: 26.02.2020).
404. Cass, J. *The dance: a handbook for the appreciation of the choreographic experience* / J. Cass. — Jefferson ; London : McFarland & Company, 1999. — VII, 237 p. : ill. — ISBN: 978-0786401475.
405. Castil-Blaze, M. *Dictionnaire de musique modern. [In 2 vol.]. Vol. 2* / M. Castil-Blaze. — 2me. — Paris : Egron, 1825. — [2], 389p.
406. Celi, C. *La Vestale, ballo tragico de Salvatore Viganò: un montage en fondu entre l'ancien et le romantique* / C. Celi // *Les arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760–1830)* / M. Fazio, P. Frantz, V. De Santis. — Paris : Classiques Garnier, 2018. — P. 363—373. — ISBN 978-2406066439.
407. Celler, L. *Les origines de l'opéra et le ballet de la Reine (1581)* / L. Celler. — Charleston : BiblioBazaar, 2008. — 380 p. — ISBN 978-0559423505.
408. Christout, M. F. *Histoire du ballet* / M. F. Christout. — Paris : Presses Universitaires de France, 1966. — 126 p.
409. Compasso, L. *Ballo della Gagliarda* / L. Compasso. — Freiburg : Fa-gisis, 1995. — 57 p. : ill. — ISBN 978-3931344009.

410. Cooper, M. Mystery of the missing music: Benjamin Britten's lost score for «Les Sylphides» / M. Cooper // The New York Times : [website]. — 2013. — 27 aug. — URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2013/08/28/arts/music/benjamin-brittens-lost-score-for-les-sylphides.html> (access: 01.06.2020).
411. Dahms, S. Der konservative revolutionär: Jean Georges Noverre und die ballettreform des 18. Jahrhunderts / S. Dahms. — München : Epodium, 2010. — 505 p. — (Derra dance research). — ISBN 978-3940388179.
412. Dalmonte, R. Une écriture corporelle: la musica e la danza / R. Dalmonte // Il sogno del coreodramma: Salvatore Viganò, poeta muto / ed. E. Raimondi. — Bologna : Mulino, 1984. — P. 145—240. — ISBN 978-8815004970.
413. Damsholt, I. Identifying choreomusical research / I. Damsholt // Music-dance: sound and motion in contemporary discourse / P. Veroli, G. Vinay. — London : Routledge, 2017. — P. 17—34. — ISBN 978-1138280519.
414. Damsholt, I. Choreomusical discourse: the relationship between dance and music : dis. ...PhD / DamsholtInger ; Univ. of Copenhagen. — [Copenhagen], 1999. — 216 p. : ill. — URL: https://www.academia.edu/4440413/Choreomusical_Discourse_The_relationship_between_Dance_and_Music (access: 20.05.2017).
415. Decombe, A. L'art de danser à la ville et à la cour / A. Decombe. — Paris : Collinet, 1834. — 191 p.
416. Derra de Moroda, F. Viganò Salvatore / F. Derra de Moroda, M. Woitas // Grove Music Online : [website]. — Oxford : Oxford University Press, 2001. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=vigano&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>, for authorized users. (access: 12.02.2021).
417. Dezais, J. II. Recueil de nouvelles contredances mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facile [en]t les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie / J. Dezais. — Binsted : Noverre Press, 2010. — 196 p. : ill. — ISBN 978-1906830076.

418. Die Musik in Geschichte und Gegenwart : [website]. — [Berlin], [2017–2021]. —
— URL: <https://www.mgg-online.com/> (access: 12.02.2021).
419. Dollé, P.-F. De l'entraînement du danseur à la théâtralité d'une variation chorégraphique dans les cahiers de Michel Saint-Léon entre 1829 et 1836 / P.-F. Dollé, I. Feste // Centre national dance : [website]. — 2016. — N 1. — P. 1—14. — URL: <https://www.cnd.fr/fr/file/file/610/inline/Synthe%CC%80se-Feste-Dolle.pdf> (access: 12.02.2021).
420. Dubos, J. B. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. In 3 vol. / J. B. Dubos. — Dresde : Walther, 1760. — 3 vol.
421. Duffie, B. Manuel Rosenthal – the grand old man of French music: a conversation with Bruce Duffie / B. Duffie // Bruce Duffie : [website]. — 1985. — URL: <http://www.bruceduffie.com/rosenthal.html> (access: 12.02.2021).
422. Durand, É. Discours au vray du ballet dansé par le Roy / É Durand, R. Bordier, P. Guédron. — Paris : Pierre Ballard, 1617. — 769 p. — An electronic copy is available on the website Bibliothèque Nationale de France. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1144349> (access: 12.02.2021).
423. Ertz, M. A. B. Revisiting Viganò's La Vestale with the manuscript musical score / M. A. B. Ertz // Ritorno a Viganò / ed. J. Sasportes, P. Veroli. — Canterano : Aracne, 2017. — P. 255—287. — ISBN 978-8854896048.
424. Ertz, M. A. B. Nineteenth-century Italian ballet music before national unification: sources, style and context : dis. ... PhD / Ertz Matilda Ann Butkas ; Graduate School of the Univ. of Oregon. — [Eugene], 2010. — XXIV, 603 p.: ill. — An electronic copy is available on the website library University of Oregon. — URL: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf (access: 12.02.2021).
425. Fabbricatore, A. Elementi di drammaturgia: il Ballo della Didone e la riforma razionale della danza di Gasparo Angiolini / A. Fabbricatore // Rivista di letteratura teatrale. — Pisa : Fabrizio Serra, 2015. — P. 42—60. — An electronic copy is available on the website Academia. — URL: https://www.academia.edu/25726996/Elementi_di_drammaturgia_il_Ballo_della_Dido

[ne e la riforma razionale della danza di Gasparo Angiolini in Rivista di Letteratura Teatrale Fabrizio Serra editore 2015 p. 42-60](#) (access: 12.02.2021).

426. Fairfax, E. The styles of eighteenth-century ballet / E. Fairfax. — Lanham : Scarecrow, 2003. — 367 p. : ill. — ISBN 978-0810846982.

427. Fairleigh, J. P. Lully as «Secrétaire du roi» / J. P. Fairleigh // Bach. — 1984. — Vol. 15, N 4. — P. 16—22.

428. Fenlon, I. Music and patronage in sixteenth-century Mantua. In 2 vol. Vol. 1 / I. Fenlon. — Cambridge : Cambridge University Press, 2008. — XI, 233 p. : ill. — (Cambridge studies in music). — ISBN 978-0521088336.

429. Fenner, T. Ballet in early nineteenth-century London as seen by Leigh Hunt and Henry Robertson / T. Fenner // Dance chronicle. — 1977. — Vol. 1, N 2. — P. 75—95.

430. Ferrere, A.-F.-J. Partition et chorographie ornée des figures et habillements des ballets / A.-F.-J Ferrere. — [S. n.], 1782. — 50 p. : ill. — An electronic copy is available on the website Bibliothèque Nationale de France. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8586900/f7.image> (access: 12.02.2021).

431. Feuillet, R-A. Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes desmonstratifs / R-A. Feuillet, J. Haydn. — Paris : Chez le sr Dezais, 1713. — 95 p. — An electronic copy is available on the website Library of congress. — URL: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=072/musdi072.db&recNum=2> (access: 12.02.2021).

432. Franco, M. Dance as text: ideologies of the baroque body / M. Franco. — Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1993. — XIX, 238 p. : ill. — (RES monographs in anthropology and aesthetics). — ISBN 978-0521433921.

433. Fuller, D. Suite / D. Fuller // Grove music online : [website]. — Oxford : Oxford University Press, [2001]. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091?rskey=NRHnDm&result=1> (access: 12.02.2021).

434. Gardel, P. G. *Psyché, ballet-pantomime en trois actes* / P. G. Gardel. — Rouen : Imp. Montier-Dumesnil, 1790. — 31 p.
435. Gorce, J. de la Jean-Baptiste Lully [Lulli, Giovanni Battista] / J. de la Gorce // Grove Music Online : [website]. — Oxford : Oxford University Press, [2021]. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278219?result=560&rskey=DNoHf7&mediaType=Article>, for authorized users. (access: 12.02.2021).
436. Guest, A. H. *Choreo-graphics: a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present* / A. H. Guest. — New York : Gordon and Breach, 1989. — XVI, 194 p. : ill. — ISBN 978-2881247149.
437. Guest, I. F. *Cesare Pugni: a plea for justice* / I. F. Guest // *Dance research*. — 1983. — Vol. 1, N 1. — P. 30—38.
438. Guest, I. F. *Jules Perrot: master of the romantic ballet* / I. F. Guest. — New York : Dance Horizons, 1984. — V, 383 p : ill. — ISBN 978-0871271402.
439. Guest, I. F. *Le ballet de l'Opéra de Paris: trois siècles d'histoire et de tradition* / I. F. Guest, P. Alexandre. — Paris : Theatre National de l'Opéra, 1976. — 349 p. : ill. — ISBN 978-2080128300.
440. Guest, I. F. *Sylvia: from Mérante to Ashton* / I. F. Guest // *Theballet annual*. — 1954. — Vol. 8. — P. 67—72.
441. Guest, I. F. *The ballet of the second empire. In 2 vol.* / I. F. Guest. — London : Adam & Charles Black, 1953–1955. — 2 vol.
442. Guest, I. F. *The romantic ballet in England: its development, fulfilment and decline* / I. F. Guest. — London : Phoenix House, 1954. — 176 p.
443. Guest, I. F. *The romantic ballet in Paris* / I. F. Guest. — London : Pitman, 1966. — XIX, 314 p.
444. Guest, A. H. *Choreo-graphics: a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present* / A. H. Guest. — London : Routledge, 1989. — 194 p. — ISBN 978-9057000034.

445. Guest, I. The scores of «La Fille mal gardée» / I. Guest, J. Lanchbery // Theatre research. — 1961. — Vol. 3, N 1. — P. 32—42.
446. Hansell, K. K. Opera and ballet at the Regio ducal teatro of Milan, 1771–1776: a musical and social history / K. K. Hansell. — Berkeley : University of California, 1980. — 1114 p.
447. Hansell, K. K. Theatrical ballet and Italian opera / K. K. Hansell // Opera on stage / eds. : L. Bianconi, G. Pestelli, K. Singleton. — Chicago : University of Chicago Press, 2002. — Pt. II : Systems. — P. 177—308. — (Storia dell'opera italiana ; N 5). — ISBN 978-0226045917.
448. Harris-Warrick, R. Dance and drama in French baroque opera: a history / R. Harris-Warrick. — New York : Cambridge University Press, 2016. — XX, 484 p. : ill. — ISBN 978-1316481080.
449. Harris-Warrick, R. From score into sound: questions of scoring in Lully's ballets / R. Harris-Warrick // Early music. — 1993. — Vol. 21, N. 3. — P. 355—364.
450. Harris-Warrick, R. Reading Roland / R. Harris-Warrick // Journal of seventeenth century music : [website]. — 2010. — Vol. 16, N 1. — URL: <https://sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html> (access: 12.02.2021).
451. 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. : ill. — ISBN 978-0299203542.
452. Harris-Warrick, R. The phrase structures of Lully's dance music / R. Harris-Warrick // Lully studies / ed. J. H. Heyer. — Cambridge : Cambridge University Press, 2000. — P. 32—56. — ISBN 978-0521621830.
453. Harris-Warrick, R. The French connection / R. Harris-Warrick, C. Marsh // 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. — P. 173—215. — ISBN 978-0299203542.
454. Hilton, W. Dance of court and theatre: the French noble style 1690–1725 / W. Hilton, C. Gaynor, M. Backer. — Princeton : Princeton Book Co., 1981. — VIII, 356 p. : ill., music. — ISBN 978-0916622091.

455. Hilton, W. Dances to music by Jean-Baptiste Lully /W. Hilton // Early music. — 1986. — Vol. 14, N 1. — P. 51—63.
456. Hilton, W. Dance and music of court and theater : selected writings of Wendy Hilton / W. Hilton. — Stuyvesant ; New York : Pendragon Press, 1997. — XV,455 p. : ill.,diagr. — (Dance & music series ; N 10). — ISBN 978-0945193982.
457. Hoeksema, S. The steps and music of the Italian Ballo of the early Renaissance : dis. ... master of music/ Hoeksema Susan ; Univ. of Natal. — Durban, 1984. — 251 p. : ill., music.
458. Homans, J. Apollo's Angels: a history of ballet / J. Homans. — New York : Random House, 2010. — 643 p. — ISBN 978-1400060603.
459. Houle, G. Le ballet des Fâcheux: Beauchamp's music for Molière's comedy / G. Houle, P. Beauchamp. — Bloomington : Indiana University Press, 1991. — 56 p. : music. — ISBN 978-0253328519.
460. Il cicisbèò burlato : dramma giocoso per musica in due atti / F. Orland, A. Anelli, V. Lavigna[et al.]. — Milano : Tipogr. de'Classici Italiani, 1812. — 48 p.
461. Incipit // Grove Music Online : [website]. — Oxford : Oxford University Press, [2021]. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013756?rskey=2w8Obe&result=1> (access: 12.02.2021).
462. Jackson, R. A Neapolitan festa a ballo : Delizie di Posilipo boscarecce, e maritime and selected instrumental ensemble pieces from Naples conservatory MS 4.6.3 / R. Jackson. — Madison : A-R Editions, 1978. — XX, 49 p. : facs. — (Recent researches in the music of the baroque era ; N 25). — ISBN 978-0895790934.
463. Jeschke, C. Reflecting on time while moving / C. Jeschke // Music-dance: sound and motion in contemporary discourse / eds. : P. Veroli, G. Vinay. — London : Routledge, 2017. — P. 91—106. — ISBN 978-1138280519.
464. Jones, P. A. The relationship between music and dance in Cesare Negri's *Le Gratie d'Amore* (1602) : dis. ... PhD / Jones Pamela Anne ; King's College, Univ. of London. — London, 1989. — 507 p. : ill.

465. Jordan, S. The role of the ballet composer at the Paris Opéra: 1820–1850 / S. Jordan // *Dance chronicle*. — 1981. — Vol. 4, N 4. — P. 374—388.
466. Jouvin, B. D. F. E. Auber, sa vie et ses œuvres / B. Jouvin. — Paris : Au Menestrel Henri Heugel, 1864. — 123 p. : ill., portr.
467. Jouvin, B. Hérold, sa vie et ses oeuvres / B. Jouvin. — Paris : Heugel, 1868. — 199 p. : portr.
468. Jullien, A. L'opéra secret au XVIIIe siècle : aventures et intrigues secrètes racontées d'après les papiers inédits conservés aux archives de l'Etat et de l'Opéra (1770–1790) / A. Jullien. — Paris : Edouard Rouveyre, 1880. — 258 p.
469. Keikel, M. Le mythe de la fatalité : dans le *Pauvre matelot* de Jean Cocteau et Darius Milhaud / M. Keikel. — Paris : J. Vrin, 1985. — 198 p. : ill. — ISBN 978-2711642571.
470. Kirkendale, W. Cavaliere Emilio de / W. Kirkendale // *Dizionario biografico degli Italiani*. — 1979. — Vol. 22. — An electronic copy is available on the website Treccani. — URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_(Dizionario-Biografico)) (access: 12.02.2021).
471. Kirkendale, W. Emilio de' Cavalieri «gentiluomo romano»: his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions / W. Kirkendale. — Firenze : L. S. Olschki, 2001. — 551 p. : ill. — (*Historiae musicae cultores biblioteca* ; N 86). — ISBN 978-8822249692.
472. Kirstein, L. Ballet and music / L. Kirstein // *The international cyclopedia of music and musicians* / eds. : O. Thompson, B. Bohle. — 10-th ed. — New York : Dodd, Mead, 1975. — P. 108—118. — ISBN 978-0396070054.
473. Kirstein, L. Four centuries of ballet : fifty masterworks / L. Kirstein. — New York : Dover, 1984. — VIII, 290 p. : ill. — ISBN 978-0486246314.
474. Köchel, L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozart's / L. Köchel. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1862. — 551 s.
475. L'Abbé, A. A new collection of dances / A. L'Abbé. — London : Stainer & Bell, 1991. — XVII, 96 p. : facs. — ISBN 978-0852497883.

476. Lafex, A. Reviving ballet in the nineteenth century: music, narrative, and dance in Delibes's *Coppélia* : dis. ... master of music / Lafex Arthur ; Univ. of Kansas. — Kansas, 2013. — 114 p.
477. Lambranzi, G. Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali / G. Lambranzi. — Norimberg : Wolrab, 1716. — 101 p. : music.
478. Lanchbery, J. The score of *la fille mal gardée* / J. Lanchbery, I. F. Guest // *Making a ballet* / ed. C. Crisp. — New York : Macmillan, 1975. — P. 139—151. — ISBN 978-0289704875.
479. Lawson, J. A history of ballet and its makers / J. Lawson. — London : Pitman, 1964. — XIII, 202 p. ; ill.
480. Letellier, R. I. The ballets of Ludwig Minkus / R. I. Letellier. — Newcastle : Cambridge Scholars, 2008. — XVII, 414 p. : ill, music. — ISBN 978-1443800808.
481. Letters from a ballet-master :the correspondence of Arthur Saint-Léon /ed. I. Guest. — London : Dance Books, 1981. — 158 p.: ill., portr. — ISBN 978-0903102582.
482. Ligorec, B. Fouiller, activer, partager: témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur / B. Ligore // *Recherches en danse*. — 2017. — N 6. — An electronic copy is available on the website Open Edition journals. — URL: <https://journals.openedition.org/danse/1712> (access: 12.02.2021).
483. Lockhart, E. Alignment, absorption, animation: pantomime ballet in the Lombard illuminismo / E. Lockhart // *Eighteenth century music*. — 2011. — Vol. 8, N 2. — P. 239—259.
484. Lockhart, E. Animation, plasticity, and music in Italy, 1770–1830 / E. Lockhart. — Oakland : University of California Press, 2017. — XI, 218 p. : ill., music. — ISBN 978-0520284432.
485. Lockhart, E. *Moving Statues: the rise and fall of Pygmalion in Italian theatrical music 1770–1815* : dis. ... PhD / Lockhart Ellen ; Cornell Univ. — [Ithaca], 2012. — VIII, 234 p. : ill., music.
486. Lupi, L. *Libro di gagliarda, tordiglione, passo è mezzo canari è passeggi* / L. Lupi. — Palermo : Battista Maringo, 1607. — 300 p.: music.

487. Lupi, L. Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo è mezzo canari, è passeggi / L. Lupi. — Palermo : Francesco Carrara, 1600. — P. 101—118.
488. Luttmann, S. Paul Hindemith : a research and information guide / S. Luttmann. — London : Routledge, 2009. — 570 p. — ISBN 978-0415994163.
489. Lynhaim, D. The Chevalier Noverre, father of modern ballet : a biography / D. Lynhaim. — London : Sylvan Press ; New York : British Book Centre, 1950. — 204 p.
490. Macintosh, F. The ancient dancer in the modern world: responses to Greek and Roman dance / F. Macintosh. — Oxford : Oxford University Press, 2010. — XXII, 511p. : ill. — ISBN 978-0199548101.
491. MacNeil, A. Guidiccioni Lucchesini [Lucchesina], Laura / A. MacNeil // Grove Music Online : [website]. — Oxford : Oxford University Press, [2001]. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041024> (access: 12.02.2021).
492. Magny, C.-M. Principes de chorégraphie: suivis d'un traité de la cadence, qui apprendra les tems & les valeurs de chaque pas de la danse, détaillés par caracteres, figures & lignes démonstratifs / C.-M. Magny. — Paris : Duchesne, 1765. — 244 p. : ill., music.
493. Magri, G. Trattato teorico-prattico di ballo / G. Magri. — Napoli : Presso Vincenzo Orsino, 1779. — 102 p.
494. Malkiewicz, M. On the choreography of Claudio Monteverdi's ballet music: aspects of (re)construction / M. Malkiewicz // *Recercare*. — 2001. — Vol. 13. — P. 125—145.
495. Malvezzi, C. Intermedii et concerti / C. Malvezzi. — Venetia : G. Vincenti, 1591. — 39 p. : music. — URL: [https://imslp.org/wiki/Intermedii_et_concerti_\(Vincenti%2C_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/Intermedii_et_concerti_(Vincenti%2C_Giacomo)) (access: 28.01.2020).
496. Malvezzi, C. Musique des intermèdes de La Pellegrina / C. Malvezzi, D. P. Walker. — Paris : Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1963. — 157 p. — (Collection Le Choeur des muses).

497. Marsh, C. G. A new collection of dances / C. G. Marsh. — London : Stainer & Bell, 1991. — XVII, 96 p. : facs. — (Pantomime, ballet & social dance ; N 2). — ISBN 978-0852497883.
498. Mason, P. H. Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice / P. H. Mason // Research in dance education. — 2012. — Vol. 13, N 1. — P. 5—24.
499. Massine, L. Massine on choreography: theory and exercises in composition / L. Massine. — London : Faber & Faber, 1976. — 221 p. : ill. — ISBN 978-0571093021.
500. Massip, K. Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully: the stakes of a collaboration Catherine Massif / K. Massip // Jean-Baptiste Lully and the music of the French baroque: essays in honor of James R. Anthony / ed. J. H. Heyer. — Cambridge : Cambridge University Press, 1989. — P. 25—40. — ISBN 978-0521352635.
501. Mather, B. B. Dance rhythms of the French Baroque: a handbook for performance / B. B. Mather. — Bloomington : Indiana University Press, 1987. — XIV, 334p. : ill, music. — ISBN 978-0253316066.
502. Mattheson, J. Kern Melodischer Wissenschaft: bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grund-Lehren der musicalischen Satz-Kunst oder Composition / J. Mattheson. — Hamburg : Herold, 1737. — 182 s.
503. McEwing, L. K. Is the dance still in the music? Chaconne compositions from the seventeenth to the twentieth century : dis. ... master of arts / McEwing Lyndon Keith ; Victoria Univ. of Wellington. — [Wellington], 2008. — XII, 330 p. : ill. (some col.), music.
504. McGee, T. J. The sound of medieval song: ornamentation and vocal style according to the treatises / T. J. McGee. — Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1998. — XVIII, 196 p. : ill. — ISBN 978-0198166191.
505. McGinnis, K. T. Your most humble subject, Cesare Negri Milanese / K. T. McGinnis // Dance, spectacle, and the body politick, 1250–1750 / ed. J. Neville. — Bloomington : Indiana University Press, 2008. — P. 211—228. — ISBN 978-0253351531.

506. Mersenne, M. Livre quatriesme: des instrumens a chords / M. Mersenne // Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. In 2 vol. / M. Mersenne. — Paris : Pierre Ballard, 1637. — Vol. 2. — P. 177—228.
507. Mersenne, M. Harmonie universelle : contenant la theorie et la pratique de la musique / M. Mersenne. — Paris : Sebastien Cramoisy, 1636. — 282 p. : ill.
508. Meyerbeer, G. The diaries of Giacomo Meyerbeer. In 3 vol. Vol. 1. 1791–1839 / G. Meyerbeer ; ed. R. I. Letellier. — Madison : Fairleigh Dickinson University Press ; London : Associated University Press, 1999. — 578 p. : ill. — ISBN 978-0838637890.
509. Monteverdi, C. The letters of Claudio Monteverdi / C. Monteverdi ; ed. D. Stevens. — Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1995. — XVIII, 458 p. : portr. — ISBN 978-0198164142.
510. Moore, L. Artists of the dance / L. Moore. — New York : Crowell, 1938. — 320 p. : ill.
511. Negri, C. Le Gratie d'Amore. Nvove inventioni di balli / C. Negri. — Milano : Appresso Girolamo Bordone, 1604. — 300 p. : ill., music.
512. Nettel, P. Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts / P. Nettel // Studien zur Musikwissenschaft. — 1921. — Bd. 8. — S. 45—175.
513. Nettel, P. Histoire de la danse et de la musique de ballet 1000 ans d'art chorégraphique / P. Nettel. — Paris : Payot, 1966. — 209 p. — (Bibliothèque historique).
514. Nettel, P. The story of dance music / P. Nettel. — New York : Philosophical Library, 1947. — XIII, 370 p.
515. Nevile, J. Cavalieri's theatrical ballo «O che nuovo miracolo» : a reconstruction / J. Neville // Dance chronicle. — 1998. — Vol. 21, N 3. — P. 353—388.
516. Nevile, J. Cavalieri's theatrical ballo and the social dances of Caroso and Negri / J. Neville // Dance chronicle. — 1999. — Vol. 22, N 1. — P. 119—133.
517. Nevile, J. Dance, spectacle, and the body politick, 1250–1750 / ed. J. Neville. — Bloomington : Indiana University Press, 2008. — 375 p. — ISBN 978-0253351531.

518. Nevile, J. *Footprints of the dance: an early seventeenth-century dance master's notebook* / J. Neville. — Leiden ; Boston : Brill, 2018. — XII, 285 p. — (Drama and theatre in early modern Europe ; N 8). — ISBN 978-9004361799.
519. Norton, L. *Leonide Massine and the 20th century ballet* / L. Norton. — Jefferson ; London : McFarland, 2004. — 344 p. — ISBN 978-0786417520.
520. Noverre, J. G. *Psyché et l'amour, ballet, héroï-pantomime* / J. G. Noverre. — Londres : H. Keynell, 1788. — 16 p.
521. Nye, E. *Mime, music and drama on the eighteenth-century stage: the ballet d'action* / E. Nye. — Cambridge ; Madrid : Cambridge University Press, 2011. — XI, 326 p. — ISBN 978-1107005495.
522. Onesti, S. «Un ballo senza ballo». Salvatore Viganò e il coreodramma / S. Onesti // *Il castello di elsinore*. — 2020. — Vol. 81. — P. 49—60.
523. Orledge, R. *Satie the composer* / R. Orledge. — New York : Cambridge University Press, 1990. — 394 p. : ill. — ISBN 978-0521350372.
524. Pastori, J. P. *Pierre Lacotte: tradition* / J. P. Pastori. — Lausanne : Favre, 1987. — 128 p. : ill. — ISBN 978-2828902964.
525. Pecour, G.-L. *Recueil de dances* / G.-L. Pecour. — Paris : Feuillet, 1704. — 228 p. : ill., music.
526. Penesco, A. *Portrait de l'artiste violoniste en virtuose* / A. Penesco // *Romantisme*. — 2005. — Vol. 35, N 128. — P. 19—34.
527. Pesaro, G. E. da *Trattato dell'arte del ballo: testo inedito del secolo 15* / G. E. da Pesaro. — Bologna : Commissione per i testi di lingua, 1968. — XIX, 112 p.
528. Piacenza, D. da *De arte saltandi and choreas ducendi : de la arte di ballare et danzare* / D. da Piacenza. — Paris : [S. n.], [1425]. — 28 p.
529. Pierce, K. *The dances in Lully's Persée* / K. Pierce, J. Thorp // *Journal of seventeenth century music* : [website]. — 2004. — Vol. 10, N 12. — URL: <https://www.sscm-jscm.org/jscm/v10/no1/pierce.html> (access: 12.02.2021).
530. Pierce, K. *Taste and ingenuity: three English chaconnes of the early eighteenth century* / K. Pierce, J. Thorp // *Historical dance*. — 1994. — Vol. 3, N 3. — P. 3—16.

531. Pisauriensis, G. H. De pratica seu arte tripudii / G. H. Pisauriensis. — Milano : [S. n.], 1463. — 106 p. — An electronic copy is available on the website Bibliothèque Nationale de France. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105278918.r=De%20pratica%20seu%20arte%20tripudii?rk=42918;4> (access: 12.02.2021).
532. Poesio, G. Viganò, the coreodramma and the language of gesture / G. Poesio // Historical dance. — 1998. — Vol. 3, N 5. — P. 3—8.
533. Pougin, A. Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques / A. Pougin. — Paris : G. Charpentier, 1877. — III, 370 p. : portr.
534. Pougin, A. Hérold: biographie critique / A. Pougin. — Paris : Laurens, 1908. — 122 p.
535. Pougin, A. Meyerbeer : notes biographiques / A. Pougin. — Paris : Tresse, 1864. — 50 p.
536. Pougin, A. Hérold, par Arthur Pougin, biographie critique illustrée de douze reproductions hors texte / A. Pougin. — Paris : H. Laurens, [1906]. — 124 p., pl., port. — (Les Musiciens Célèbres).
537. Powell, J. Pierre Beauchamps, choreographer to Molière's troupe du Roy / J. Powell // Music & letters. — 1995. — Vol. 76, N. 2. — P. 168—186.
538. Powell, J. S. Pierre Beauchamps and the public theatre / J. Powell // Dance, spectacle, and the body politick, 1250–1750 / ed. J. Neville. — Bloomington : Indiana University Press, 2008. — P. 117—135. — ISBN 978-0253351531.
539. Price, C. Pasticcio / C. Price // Grove Music Online : [website]. — Oxford : Oxford University Press, [2001]. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021051?rskey=EAix1N&result=1> (access: 12.02.2021).
540. Prunières, H. Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du ballet de la délivrance de Renaud / H. Prunières. — Paris : Laurens, 1914. — 282 p.
541. Prunières, H. Salvatore Viganò / H. Prunières // Le ballet au 19^e siècle. — 1921. — Suppl. 1. — P. 71—95.

542. Rameau, P. *Le maître à danser: qui enseigne la maniere de faire tous les differens pas de danse dans toute la régularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas* / P. Rameau. — Paris : Rollin fils, 1748. — XXIV, 271 p. : ill.
543. Ranum, P. M. *Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande* / P. M. Ranum // *Early music*. — 1986. — Vol. 14, N 1. — P. 22—39.
544. Ranum, P. M. *Le phrasé des danses baroques selon les paroles* / P. M. Ranum // *La Danse: I colloque international sur la danse ancienne, Besançon, 15–19 sept. 1982 : actes* / Inst. de musique et de danse anciennes d'Ile-de-France. — Besançon, 1982. — P. 100—112.
545. *Reading critics reading: opera and ballet criticism in France from the revolution to 1848* / eds. : R. Parker, M. A. Smart. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 2001. — X, 271 p. — ISBN 978-0198166979.
546. Reeves, N. K. *Delights of Posillipo, Terrors of Vesuvius: music, spectacle, and identity in early modern Naples : dis. ... master of music* / Reeves Nathan Kent ; Univ. of Tennessee. — Knoxville, 2015. — 187 p. : ill.
547. Ritorni, C. *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò, e della coregrafia e de' corepei* / C. Ritorni. — Milano : Guglielmini & Radaelli, 1838. — 413 p.
548. Rizzuti, A. *Viganò's «Giovanna d'Arco» and Manzoni's «March 1821» in the storm of 1821 Italy* / A. Rizzuti // *Music & letters*. — 2005. — Vol. 86, N 2. — P. 186—201.
549. Robb, H. J. *Looking beyond facile understandings of «literalness» in music-dance collaborations: Mark Morris's «all fours»* / H. J. Robb // *Dance research*. — 2012. — Vol. 30, N 2. — P. 126—146.
550. Roland-Manuel, A. *A la gloire de Ravel* / A. Roland-Manuel. — Paris : Nouvelle revue critique, 1938. — 286 p. : ill.
551. Rossi, de' B. *Descrizione dell'apparato e degli intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze* / B. de' Rossi. — Firenze : A. Padouani, 1589. — 78 p.

552. Rothkamm, J. Ballettmusik im 19 und 20 Jahrhundert : Dramaturgie einer Gattung / J. Rothkamm. — Mainz : Schott, 2011. — 380 s. : ill. — ISBN 978-3795707750.
553. Rothkamm, J. Gattungsspezifisch komponiert? Französische und deutsche Musik zur Pantomime in Ballett, Oper und Schauspiel zwischen 1828 und 1841 / J. Rothkamm // Theater und 19 Jahrhundert / ed. U. Beck. — Hildesheim : Olms, 2009. — S. 115—144.
554. Russell, Ch. C. The libertine reformed: «Don Juan» by Gluck and Angiolini / Ch. C. Russell // Music & letters. — 1984. — Vol. 65, N 1. — P. 17—27.
555. Sachs, K. World history of the dance / K. Sachs. — New York : W. W. Norton & Company, 2012. — 470 p. — ISBN 978-0393002096.
556. Saint-Léon, A. La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse / A. Saint-Léon. — Paris : Brandus, 1852. — 40 p. : ill.
557. Schmieder, W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) / W. Schmieder. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1990. — 1014 p. : music.
558. Schnapper, L. Ostinato / L. Schnapper // The new Grove dictionary of music and musicians / eds. : S. Sadie, J. Tyrrell. — 2-nd ed. — London : Macmillan ; New York : Grove's Dictionaries, 2001. — Vol. 18. — P. 782—785. — ISBN 978-0333608005.
559. Searle, H. Ballet music: an introduction / H. Searle. — London : Cassell, 1958. — IX, 228 p. : ill., portr.
560. Seibert, B. George Balanchine / B. Seibert. — New York : Rosen Central, 2006. — 48 p. : ill. — (Library of American choreographers). — ISBN 978-1404204478.
561. Silbiger, A. Chaconne / A. Silbiger // The new Grove dictionary of music and musicians / eds. : S. Sadie, J. Tyrrell. — 2-nd ed. — London : Macmillan ; New York : Grove's Dictionaries, 2001. — Vol. 5. — P. 412—415. — ISBN 978-1561592395.
562. Sisman, E. Variations / E. Sisman // The new Grove dictionary of music and musicians / eds. : S. Sadie, J. Tyrrell. — 2-nd ed. — London : Macmillan ; New York : Grove's Dictionaries, 2001. — Vol. 26. — P. 284—326. — ISBN 978-0333608005.

563. Smart, M. A. *Beethoven dances: Prometheus and his creatures in Vienna and Milan* / M. A. Smart // *The invention of Beethoven and Rossini: historiography, analysis, criticism* / eds. : N. Mathew, B. Walton. — New York : Cambridge University Press, 2013. — P. 210—235. — ISBN 978-0521768054.
564. Smith, A. W. *Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*. In II vol. / A. W. Smith. — Stuyvesant ; New York : Pendragon, 1995. — 2 vol. — ISBN 978-0945193258.
565. Smith, M. *Ballet and opera in the age of Giselle* / M. Smith. — Princeton : Princeton University Press, 2000. — XX, 306 p. : ill. — (Princeton studies in opera). — ISBN: 978-0691049946.
566. Solerti, A. *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea* / A. Solerti. — Firenze : R. Bemporad e figlio, 1905. — XVI, 594 p. : ill.
567. Spenser, R. *Chitarrone, Theorbo & Archlute* / R. Spenser // *Early music*. — 1976. — Vol. 4, N 4. — P. 407—423.
568. Staccioli, R. *Gioia Gaetano* / R. Staccioli // *Dizionario biografico degli Italiani*. — 2001. — Vol. 55. — An electronic copy is available on the website Treccani. — URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-gioia_%28Dizionario-Biografico%29/ (access: 12.02.2021).
569. Stepanov, V. I. *Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux* / V. I. Stepanov. — Paris : Zouckermann, 1892. — 66 p.
570. Stratton, S. S. *Nicolo Paganini: his life and work* / S. S. Stratton. — London : The Strad ; New York : C. Scribner, 1907. — 205 p.
571. *Stravinsky and the dance: a survey of ballet productions, 1910–1962* / ed. G. Oswald. — New York : Theatre Arts Books in Komm., 1962. — 60 p. : ill. — (In honor of the eightieth birthday of Igor Stravinsky).
572. *Stravinsky's Pulcinella: a facsimile of the sources and sketches* / ed. M. A. Carr. — Middleton : A-R Editions, 2010. — IX, 432 p. : ill. — ISBN 978-0895796431.

573. Sylvester, D. Leonide Massine / D. Sylvester // London recordings / ed. D. Sylvester. — New York : Random House, 2013. — P. 24—37. — ISBN 978-0712616058.
574. Taruskin, R. Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra. In 2 vol. / R. Taruskin. — Berkeley : University of California Press, 1996. — 2 vol. — ISBN 978-0198162506.
575. Terzian, E. Salvatore Viganò: his ballets at the Teatro La Scala (1811–1821) / E. Terzian. — Riverside : University of California, 1986. — 218 p.
576. The Cambridge companion to ballet / ed. M. Kant. — Cambridge : Cambridge University Press, 2007. — XLI, 353 p. : ill. — ISBN 978-0521539869.
577. The origins of musicality / ed. H. Honing. — Cambridge ; London : The MIT Press, 2018. — XII, 351 p. : ill. — ISBN 978-0262037457.
578. Tomlinson, K. The art of dancing explained by reading and figures: whereby the manner of performing the steps is made easy by a new and familiar method / K. Tomlinson. — London : [S. n.], 1735. — 159 p. : ill.
579. Toulouze, M. L'art et instruction de bien dance / M. Toulouze, V. Scholderer. — London : Royal College of Physicians, 1936. — 24 p. : ill., music.
580. Trencsényi, K. Dramaturgy in the making : a user's guide for theatre practitioners / K. Trencsényi. — London : Bloomsbury Methuen Drama, 2015. — 352 p. : ill. — ISBN 978-1408155653.
581. Tuttle, R. Mendelssohn, Delibes, Rossini, Chopin (arr. Douglas) : CD liner notes / R. Tuttle ; ed. B. Raggatt. — [S. n.] : [Decca], [2001]. — An electronic copy is available on the website Internet archive — URL: <https://web.archive.org/web/20150923195517/http://www.buywell.com/booklets/4803483.pdf> (access: 12.02.2021).
582. Vignano, S. La vestale: gran ballo tragico inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla scala / S. Vignano. — Milano : G. Ricordi, 1818. — 47 p.
583. Walker, E. On deal pendulum rods / E. Walker // Philosophical magazine. — 1809. — Vol. 34, N 135. — P. 3—5.

584. Weaver, J. A. A small treatise of time and cadence in dancing, reduc'd to an easy and exact method: shewing how steps, and their movements, agree with the notes, and division of notes, in each measure / J. A. Weaver. — London : H. Meere, 1706. — 11 p. : ill., music.
585. Wiley, R. J. The life and ballets of Lev Ivanov: choreographer of the Nutcracker and Swan Lake / R. J. Wiley. — Oxford : Clarendon Press; New York : Oxford University Press, 1997. — XIX, 306 p. : ill. — ISBN 978-0198165675.
586. Wilson, D. R. «Il Bianco fiore» by Cesare Negri / D. R. Wilson // Historical dance. — 1986/7. — Vol. 2, N 5. — P. 33—35.
587. Yates, F. A. The French academies of the sixteenth century / F. A. Yates. — London : Warburg Institute, 1947. — XII, 376 p. : ill. — (Warburg Institute studies and texts ; N 15).
588. Zarlino, G. Le institutioni harmoniche / G. Zarlino. — Venetia : Appresso Francesco Senese, 1562. — 347 p. : ill., diagr., music.
589. Zorn, F. A. Grammar of the art of dancing, theoretical and practical: lessons in the arts of dancing and dance writing (choreography) / F. A. Zorn, A. J. Sheafe. — Boston : Heintzemann Press, 1905. — XVIII, 302 p. : ill., diagr., music, portr.
590. Zorn, F. A. Musical score of the grammar of the art of dancing / F. A. Zorn, A. J. Sheafe. — Boston : [S. n.], 1905. — 37 p.

Нотные издания:

591. Angiolini, G. Ballo della Didone. La partenza d'Enea, o sia Didone abbandonata. Ballo Tragico Pantomimo del Sig.r Gasparo Angiolini eseguito in Venezia nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il Carnovale dell'Anno 1773, — Napoli, [parti] Venezia : Luigi Marescalchi e Carlo Canobbio, 1773. URL: https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/explore?bitstream_id=477292&handle=20.500.12459/3035&provider=iiif-image#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2317%2C-150%2C8737%2C3201 (access: 24.01.2021).
592. Angiolini, G. Ballo L'Arte vinta della natura / ou / Le Peintre / Violino: Primo: / Violino: Secondo / Due Flautti / Due Oboi / Due Corni / Fagotto / Alto / Viola / Basso / Del Sigr Angiolini. URL: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/87/IMSLP256535-PMLP415777-Mus-Ms-042.pdf> (access: 29.03.2020).
593. Cavalieri, Emilio de'. O che nuovo miracolo. Ed. Andrea Bornstein, Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0, 2001. URL: [https://imslp.org/wiki/O_che_nuovo_miracolo_\(Cavalieri%2C_Emilio_de'\)](https://imslp.org/wiki/O_che_nuovo_miracolo_(Cavalieri%2C_Emilio_de')) (access: 28.01.2020).
594. Chopin, F. Nocturne in A-flat. Op. 32, No. 1 [sic!] for orchestra. Orc. 1909 [Instrumentation by Igor Stravinsky]. / Series: Hawkes Pocket Scores — London: Boosey & Hawkes, 2002.
595. Gallenberg, Wenzel Robert von. Arsene. Copyist's Manuscript, n.d. (ca.1825). URL: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP276996-PMLP449706-WRvonGallenberg_Arsene_fs_ms.pdf (access: 19.05.2020).
596. Hérold, Ferdinand. La fille mal gardée. Holograph manuscript, 1827. URL: [https://imslp.org/wiki/La_fille_mal_gard%C3%A9e_\(H%C3%A9rold%2C_Ferdinand\)](https://imslp.org/wiki/La_fille_mal_gard%C3%A9e_(H%C3%A9rold%2C_Ferdinand)) — (access: 19.05.2020).
597. Hérold, Ferdinand. La somnambule. Manuscript, n.d.(ca.1827). 1827. URL: [https://imslp.org/wiki/La_somnambule_\(H%C3%A9rold%2C_Ferdinand\)](https://imslp.org/wiki/La_somnambule_(H%C3%A9rold%2C_Ferdinand)) (дата обращения 19.05.2020).

598. La Vestale, Gran Ballo Tragico Inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla Scala dal signor Salvatore Viganò Ridotto a quartetto per due violini, viola e violoncello, ed allo stesso impareggiabile coreografo dedicato da Alberico Vitali". Milano: Ricordi, 1819, — 4 parti: 27; 27; 25; 23 p.
599. La Vestale, Gran Ballo Tragico. Inventato e posto sulle scene del R. Teatro Alla Scala Dal Sig.r Salvatore Viganó. Ridotto per Cembalo solo. Dall'Editore Dedicato a Eleonora de Seyfert. — Milano : Ricordi, 1818. — 47 p.
600. Raccolta di varie migliori e varii pezzi di Musica per forte piano del ballo Prometeo. Ricordi : Milan, 1813.
601. Schneitzhoeffter, Jean-Madeleine. Les Filets de Vulcain. Manuscript, n.d.(ca.1826). Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): A-481 (1-4). URL: [https://imslp.org/wiki/Les_Filets_de_Vulcain_\(Schneitzhoeffter%2C_Jean-Madeleine\)](https://imslp.org/wiki/Les_Filets_de_Vulcain_(Schneitzhoeffter%2C_Jean-Madeleine)) (access: 19.05.2020).
602. The Ballets of Daniel-François-Esprit Auber Robert Ignatius Letellier (Editor). — Cambridge : Scholars Publishing, 2011. — 250 p. — ISBN 978-1443829878.
603. Venua, Frederic. Figaro ou Les noces du Comte Almaviva. The Music composed and arranged by F. Venua. — London : Rt. Birchall, n. d. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/242812/ehfcr> (access: 19.05.2020)
604. Адан, А. Жизель. Балет-пантомима в двух действиях. [Переложение для фортепиано] / Адольф Адан; либретто Т. Готье, Ж. Коралли, А. Сен-Жорж. — Клавир. — Москва : Музыка, 1985. — 183 с.
605. Глазунов, А. Раймонда. Балет в трех действиях. [Переложение для фортепиано автора и А. Винклера] / Александр Глазунов; либретто М. Петипа, И. Всеволожский. — Клавир. — Москва : Музгиз, 1954. — 181 с.
606. Крейн, А. Лауренсия. Балет в 3-х действиях, 4-х картинах: клавир / Александр Крейн; либретто Е. Мандельберг. — Москва: Советский композитор, 1961. — 217 с.
607. Минкус, Л. Ф. Большое Классическое Па из балета «Пахита» с приложением 14 вариаций и Pas des trois / Людвиг Минкус, Мариус Петипа ;

- сост. Г. Н. Прибылов. — Москва : Планетум, 2000. — 215 с. — ISBN 5-94040-001-9.
608. Прокофьев, С. Золушка. Балет в трех действиях. Соч. 87: клавир : [Переложение для фортепиано Л. Атовмьяна] / Сергей Прокофьев; либретто Н. Волков. — Санкт-Петербург : Композитор, 2004. — 163 с. — ISBN 979-0-3522-0336-5.
609. Танцевальная музыка из классических балетов / сост. Л. Лыскина., И. Кацельник. Москва: Музыка, 1966. — Вып. 2. — 92 с.
610. Чайковский, П. И. Щелкунчик. Балет-феерия в двух действиях, трех картинах. Ор. 71: клавир : [Облегченное переложение для фортепиано автора] / Петр Ильич Чайковский; либретто М. Петипа. — Ленинград : Музыка, 1982. — 162 с.
611. Чайковский, П. Лебединое озеро. Балет в 3 актах, 4 картинах: клавир : [Переложение для фортепиано Э. Лангера] / Петр Ильич Чайковский; либретто В. П. Бегичев ; общая редакция Юрия Бурлаки. — Санкт-Петербург : Композитор, 2016. — 264 с. — ISBN 979-0-3522-1008-0.
612. Чайковский, П. Лебединое озеро. Балет в 4 актах : [Переложение для фортепиано Э. Лангера] / Петр Ильич Чайковский; либретто В. П. Бегичев. Клавир в 2 руки (Э. Лангер). Москва : П. Юргенсон, 1900. — 173 с.
613. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений. Т. 56. Лебединое озеро. Балет в 4 актах. Либретто В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера : [Переложение для фортепиано Н. Кашкина] / ред.: И. Иордан, Г. Киркор. — Москва : Музгиз, 1958. — 260 с.
614. Чайковский, П. Спящая красавица. Балет в 3 действиях с прологом: клавир : [Переложение для фортепиано А. Зилоти (в редакции А. Н. Дмитриева)] / Петр Ильич Чайковский; либретто И. Всеволожский, М. Петипа. — Москва : Музыка, 1976. — 284 с.
615. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений. Лебединое озеро: Балет в 4-х действиях: Либретто В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера: Соч. 20:

[Партитура] / комп. П. И. Чайковский; общ. ред. Б. В. Асафьева; том подготовлен И. Иордан, Г. Киркором. — Москва : Музгиз, 1957. — 411 с.

Интернет видео- и аудиоресурсы:

616. «Хореограф Голейзовский». Из цикла передач «История русского балета» (Советский балет). Ленинградское ТВ, 1960-е годы, автор А. Нехендзи, режиссер М. Дубьянская. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SEmfanDhxAg> (дата обращения 18.05.2020).
617. Lochas: [сайт] Хореографическое описание танца Канарио Ч. Негри. URL: http://www.sca.org.au/del/ddb/sections/16th_c_italian_dance30.html (дата обращения 18.05.2020).
618. Vintage Dance Manuals: [сайт] A bibliography of more than 5,600 historical dance descriptions, with over 1,600 available as free downloads, and an ever-growing index of the dances contained in them. URL: <https://www.libraryofdance.org/manuals/#18th> (дата обращения 18.05.2020).
619. Christie W., Agnew P. Master Class on Julliard Historical Performance, November 8, 2016. Jean-Féry Rebel «Les Caractères de la Dance». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JRg6jyERCY0> (дата обращения: 22.02.2018).
620. La Fille mal gardée au Capitole de Toulouse. Conversation avec D. Delouche. 25 Mars 2013. URL: http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0053_interview_dominique_delouche.html (дата обращения 18.05.2020).