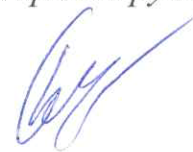


На правах рукописи



Безуглая Галина Александровна

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

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург – 2021

Работа выполнена на кафедре музыкального искусства ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Научный консультант:

доктор искусствоведения, доцент

ВОРОБЬЕВ ИГОРЬ СТАНИСЛАВОВИЧ

профессор кафедры музыкального искусства ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»,
профессор кафедры теории музыки ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Оппоненты:

доктор искусствоведения, доцент

ГРУЦЫНОВА АННА ПЕТРОВНА

профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

доктор искусствоведения, доцент

КИСЕЕВА ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

доктор искусствоведения, доцент

ПЫЛАЕВА ЛАРИСА ДМИТРИЕВНА

профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования ФГБОУ ВО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет»

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания»

Защита состоится 29 ноября 2021 года в 13.30 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Д 210.018.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, Санкт-Петербург, ул. Глилки, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте: <https://www.conservatory.ru/science/reviewsdocs/bezuglaya-galina-aleksandrovna>

Автореферат разослан _____ 2021 года.

Ученый секретарь совета по защите диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук
Д 210.018.01 при Санкт-Петербургской государственной
консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова,
кандидат искусствоведения



Редькова Евгения Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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»¹ и «собственными законами музыкальной драматургии»², как «самостоятельную жанровую область»³, обладающую присущими ей «типическими свойствами»⁴ и «жанровой спецификой»⁵. Исследователи балетного творчества В. Мартин-и-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*»⁶ и «круг специфических черт композиторского языка»⁷.

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 внемusикальных 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

¹Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (Русская традиция конца XVIII – начала XX века): Исследование. Минск, 1999. С. 45.

²Груцынова А. П. Западноевропейский романтический балет как явление музыкального театра: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2011. С. 10.

³Пешкова Г. Музыка русского балета первой четверти XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 1999. С. 28.

⁴Занкова А. В. Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2008. С. 12.

⁵Максимова А. Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2008. С. 7.

⁶Дулова Е. Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII – начала XX века: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2000. С. 19.

⁷Панова Е. В. Балеты Людвиг Минкуса в контексте отечественной музыкально-театральной культуры второй половины XIX века: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2019. С. 10.

изучить присущий балету свод «”законов” жанра»⁸: 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 основаниями⁹. 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 убежденностью в своей профессиональной компетентности в этой творческой области.

⁸ Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен. 1999. С. 144.

⁹ Подобное отношение, в частности, иллюстрирует свидетельство П. Чайковского о его попытке сочинять балет, «сунувшись в воду, не зная броду» (Брюллова А. П. И. Чайковский. // Воспоминания о П. И. Чайковском / Общ. ред. В. Протопопова. М., 1962. С. 133).

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 научным концепциям, предлагающим наблюдать и изучать балетное искусство «не только как хореографический, но, прежде всего, как музыкальный феномен»¹⁰, 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 музыковедения.

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.

¹⁰ Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен. 1999. С. 11.

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, 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 и И. Соллертинского 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»¹¹, 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»¹². Указывая на исторические тенденции развития музыкальности итальянской и французской школ балета¹³, 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.

Идеи Асафьева обрели новое смысловое наполнение в исследовательской концепции «Балетный жанр как музыкальный феномен» Е. Дуловой¹⁴, 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. Ладыгина¹⁵ и И. Дамсхолт¹⁶, 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

¹¹Богданов-Березовский В. М. Статьи о балете. Л., 1961. Годом позже общее содержание статьи было повторено в еще одной публикации (Богданов-Березовский В. М. От Люлли до Прокофьева: о музыкальной культуре балета / В. М. Богданов-Березовский // Музыка советского балета М., 1962. С. 5–58).

¹²Богданов-Березовский В. Статьи о балете. С. 40.

¹³Итальянская 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» (Богданов-Березовский В. Статьи о балете. 1961. С. 40).

¹⁴Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен. 1999; Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: русская традиция конца XVIII – начала XX века. 2000.

¹⁵Ладыгин Л. А. Музыка и танец: к истории проблемы синтеза искусств в сценических формах хореографии. М., 1994.

¹⁶Damsholt I. Choreomusical discourse: the relationship between dance and music : dis. ...PhD. Copenhagen, 1999.

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, А. Занковой, Е. Кисеевой, Е. Куриленко, А. Максимовой, С. Наборщиковой, Е. Пановой, Дж. Роткамма, М. Смит 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-конспекте¹⁷ и статье, определяется задачей рассмотрения явлений балетного театра «сквозь призму музыкальной компоненты»¹⁸. 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»¹⁹. Примером исследования, фокусирующегося на глубоком постижении синтетических основ балетного произведения, осуществленном с позиций музыкально-хореографического паритета, являются также и труды С. Наборщиковой 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, М. Друскина, О. Зубовой и Т. Кюрегян, С. Джордан, Р. Косачевой, Л. Ладыгина, П. Неттля, Л. Пылаевой, М. Сапонова, Х. Сирла, Р. Тарускина, и др.

¹⁷ Наборщикова С. В. Балетоведение в консерватории // Музыкальная академия. 2003. № 2.

¹⁸ Там же. С. 123.

¹⁹ Там же.

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; И. Вершининой и М. Друскина о И. Стравинском; А. Пужена об А. Адане, Дж. Мейербере и Ф. Герольде; Б. Жувена об Д. Обере и Ф. Герольде, Е. Кисеевой о Н. Черепнине; Р. Летелье и Е. Пановой о Л. Минкусе; Е. Пановой и С. Пепельжи о Р. Дриго; С. Шапиро о балетах Л. Делиба; Ю. Розановой о балетах П. Чайковского; И. Нестьева о С. Прокофьеве, И. Медведевой о Ф. Пуленке; Р. Орледжа о Э. Сати и др. Отдельные вопросы проблематики синтеза музыки и хореографии освещаются в научных статьях – А. Баевой, Т. Барановой, Ю. Бочарова, Н. Брагинской, Т. Курышевой, В. Раннева, Т. Рыбкиной, Д. Хазиевой, М. Эрц и др.

Проблематика музыкального театра, актуальная для настоящего исследования, освещается в исторических работах о жанре оперы и композиторском творчестве (В. Брянцевой, Л. Брауна, А. Гозенпуда, А. Жюлье, Л. Кириллиной, Т. Колтаковой, Г. Кречмара, Т. Крунтяевой, Т. Ливановой, П. Луцкера и И. Сусидко, Л. Де ля-Лоранси, М. Щербаковой и др.). Особый интерес в контексте выбранной темы представляют работы А. Прюньера, Л. Селле, А. Булычевой 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, Л. Блок, А. Геста, В. Красовской, Л. Кирстайна, Ю. Слонимского, Е. Суриц, Э. Фейрфакса, Дж. Хоманс 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, Д. Буха, П. Джонс, Г. Добровольской, Б. Илларионова, М. Ильичевой, Дж. Нэвил, К. Хэнзелл, Р. Харрис-Уоррик, К. Чели и др.

Большой материал для изучения предоставляют книги об исторических формах танца: М. Васильевой-Рождественской, К. Закса, О. Захаровой, Н. Ивановского, Е. Михайловой-Смольняковой, С. Хёксема, У. Хилтон и т.д.

Отдельного внимания заслуживают работы о жизни и творчестве балетмейстеров XVIII–XX веков, представленные в виде циклов или сборников статей и материалов, а также исследования о персоналиях: труд К. Риторни о С. Вигано, работы О. Федорченко о Ж. Перро, А. Фридеричиа о А. Бурнонвиле, М. Ильичевой о М. Петипа, Г. Добровольской о Ф. Лопухове, Е. Суриц о Л. Мясине. Особо следует отметить монографию А. Свешниковой о А. Сен-Леоне²⁰, в которой автор уделяет серьезное внимание музыкальной стороне художественной 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, Гульельмо Эбрео да Пезаро, Ливио Лупи,

²⁰ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб., 2008.

Фабрицио Карозо, Чезаре Негри, Туано Арбо, Рауля-Оже Фёйе, Пьера Рамо, Джона Уивера, Григорио Ламбранци, Жана-Жоржа Новерра, Гаспаро Анджелини, Артура Сен-Леона, Карло Блазиса, Александра Горского, Фридриха Альберта Цорна, Федора Лопухова, Леонида Мясина, Ростислава Захарова 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, Б. Асафьева, Н. Римского-Корсакова, И. Стравинского, М. Равеля, Н. Черепнина; дневников С. Прокофьева, книг воспоминаний о композиторах.

Большой массив материала составили воспоминания хореографов и их современников, позволяющие заглянуть в музыкально-творческую лабораторию балетмейстера: мемуары и заметки К. Блазиса, А. Глушковского, М. Петипа, воспоминания А. Ширяева, М. Кшесинской, М. Фокина, Т. Карсавиной, Л. Мясина, Б. Нижинской, С. Лифаря, Ф. Лопухова, М. Лавровского, А. Эглевского, М. Бежара 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 музыкального творчества в области 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 чаконны 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. Анджелини, 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 и учебных пособиях. 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение содержит обоснование актуальности выбранной темы, раскрывает степень научной разработанности проблемы. Определяются объект и предмет исследования, цели и задачи, методологические установки, научная новизна. Формулируются положения, выносимые на защиту, выявляется теоретическая и практическая значимость работы, даются сведения о ее результатах.

В **Главе 1 «Формирование музыкальной традиции танцевального искусства в XVI–XVII веках. Музыкальность хореографии и ее модусы»**

история европейской танцевально-музыкальной традиции исследуется на основании музыкальных источников и исторических документов конца XV – начала XVII вв. В разделе **1.1. «Музыкальная деятельность мастеров танца XVI-XVII веков»** дан обзор публикаций, содержащих образцы инструментальной и театральной музыки, сочиненной или опубликованной мастерами танца. В подразделе **1.1.1. «Итальянская традиция»** охарактеризованы музыкальные иллюстрации из итальянских танцмейстерских трактатов Доменико да Пьяченца «Об искусстве танца»; Гульельмо Эбрео да Пезаро «Практика и искусство танца»; Фабрицио Карозо «Танцовщик» и «Благородство дам» и др. Представленные примеры указывают на факт музыкальной (исполнительской, композиторской) деятельности мастеров танца, демонстрируют особенности музыкально-исполнительских традиций танцевального аккомпанемента.

В подразделе **1.1.2. «Французская традиция»** даются исторические сведения, касающиеся музыкальной практики французских танцмейстеров. Мэтры танца самостоятельно аккомпанировали танцу: играя на различных музыкальных инструментах, они проявляли умение импровизировать и сочинять музыку. Образцы музыкального творчества французских танцмейстеров составляют содержание собрания Михаэля Преториуса «Терпсихора, пятая из аонийских муз» (1612), представляющего аранжировки 315 мелодий танцев и балетов, переданных композитору мэтром танца Антуаном Эмро.

Обзор источников свидетельствует о том, что танцмейстеры не только создавали и исполняли музыку, но также занимались распространением музыкального материала в виде публикаций или рукописных копий. Форма записи музыкальных иллюстраций указывает на то, что мастера танца в своей музыкально-исполнительской и композиторской деятельности широко применяли лютню, а позднее, примерно с конца XVI в., – скрипку. Деятельность выдающихся хореографов-скрипачей: создателя первого балетного представления «Комедийный балет королевы» (1581) Бальтазара де Божуайё (ок. 1535–1587), а также мэтров танца и композиторов Ф. Каробля, Г. Дюмануара, Ж. Кордые (Де Бокана), Дж. Спиардо, П. Бошана и др. обуславливала развитие музыкальной традиции танцевального искусства. Танцмейстерская инструментальная практика составляла важную часть скрипичного искусства эпохи и оказала достаточно серьезное влияние на формирование исполнительских приемов (таких, например, как ведение смычка «вниз на сильную долю»), а также канонов и форм инструментального варьирования в сфере танцевальной музыки. Исполнительская

практика мастеров танца обогатила и музыкальный инструментарий: была изобретена пошетта, «карманная скрипка учителя танцев».

Профессиональная музыкальная деятельность хореографов распространялась и на сферы дирижерской и музыкально-редакторской работы. Руководство музыкальной частью спектаклей обуславливало активное участие мэтров танца в формировании традиций театрального ансамблевого музицирования. Подтверждающим примером служат сведения об обширной и многолетней деятельности самого выдающегося хореографа XVII в. Пьера Бошана (1631–1705) в качестве балетмейстера-постановщика, композитора (создателя музыки нескольких балетов), а также руководителя оркестра в театре Ж.-Б. Мольера.

Регламентируя музыкальную сторону спектаклей, мастера танца осуществляли также редактуру и аранжировку музыки. Это подтверждают, в частности, музыкальные записи в «Записной книжке брюссельского танцмейстера» – рукописи, датированной 1616–1620 гг.

Нотные материалы и исторические документы свидетельствуют о том, что итальянские и французские мастера танца включили в зону своего внимания практически все значимые аспекты музыкальной деятельности: инструментальное исполнительство, сочинение музыки и аранжировку, формирование фондов нотных записей танцевальной музыки и их распространение, руководство музыкально-инструментальной стороной исполнения балетов, развитие традиций ансамблевого музицирования.

Подраздел **1.1.3. «Танцующий композитор»** освещает вопрос о распространении традиции профессионального «двуязычия» на музыкальную сферу театрального искусства: такие выдающиеся композиторы как Эмилио де Кавальери (1550–1602), Джулио Каччини (1551–1618), Жан-Батист Люлли (1632–1787) владели профессиональным умением танцевать, создавать музыкально-танцевальные композиции и осуществлять хореографические замыслы.

В разделе **1.2. «Дефиниция музыкальности хореографии в контексте ее модусов»** обосновывается положение *музыкальности хореографии* как основополагающей категории музыкальной культуры балетного искусства. Специальная область смысловых значений понятия музыкальности, включенная в контекст настоящего исследования, обладает большой содержательной емкостью, поскольку, в силу особенностей искусства хореографии, свойство музыкальности

присуще как творчеству отдельных ее мастеров, так и общим явлениям танцевального искусства.

Музыкальность свойственна творческой личности хореографа и может обнаруживать себя как способность к музыкальной деятельности. Она также проявляется в природе художественного таланта – как способность к восприятию, постижению и переживанию музыки, как устремленность к органичному воплощению музыкального начала в своем творчестве, к созиданию форм музыкально-хореографического синтеза. Находя 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* в контексте настоящего исследования понимается как *свойство балетной культуры, формируемое в процессе музыкально-художественной деятельности хореографов*. Музыкальность хореографии обнаруживает себя во многих сферах 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.

Свойства трех основных содержательных компонентов музыкальности хореографии определяют подход к изучению исторического пути ее взаимодействия с музыкой балета. *Три модуса музыкальности*, сформированные в ренессансной и барочной практике мастеров танцевального искусства, отражают свойства музыкальности хореографии и находят проявление в идеях, методах и формах музыкально-хореографического взаимодействия, обуславливая своеобразие музыки балета:

- *«модус изоморфизма»*, подчеркивающий родство, близость, сходство синтаксических и композиционных структур музыки и танца, как элементов синтеза;

- *«модус заимствования и составления»*, проявляющийся в музыкальной деятельности хореографа, состоящей в подборе 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.

Раздел **1.3. «Модус изоморфизма»** посвящен изучению особенности, проявляющейся в сближении и уподоблении родственных языковых свойств, приемов, структур и форм музыки и хореографии, применяемых в танцевальных жанрах XVI–XVII вв. В подразделе **1.3.1. «В едином пространстве метроритма»** исследуется вопрос о ритмо-артикуляционных связях, объединяющих танец, музыку и поэтическое слово, воспринятых культурой Ренессанса от античных и средневековых квантитативных форм танцевально-музыкального искусства. Подразделы **1.3.2. «Музыкальность танца»** и последующий **1.3.3. «"Хореоподобие" музыки»** раскрывают проявления модуса изоморфизма, выраженные в уподоблении средств и структур одного искусства другому. В танцевальном творчестве хореографа указанный модус проявляет себя как осмысление, освоение и «перенесение» каких-либо свойств музыки (метроритма, структуры, траектории движения мелодии, 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 – в придании музыке качеств, присущих танцу (уподобление свойствам танцевальной моторики, метрики, синтаксических и композиционных структур, отображение образности и приемов хореографической драматургии и т.д.). Подраздел **1.3.4. «Формы уподобления в вокально-театрализованных формах танца»** освещает проблему согласования танца, музыки и поэтического ритма при попытках эквиритмического музыкально-танцевального следования метрической форме стиха (в русле идей Ж.-А. де Баифа и Т. Де Курвиля) в первом балетном представлении «Комедийный балет королевы» (1581).

Подраздел **1.3.5. «Балло Эмилио де Кавальери “*O che nuovo miracolo*”»** представляет развернутый анализ исключительного по своему художественному значению музыкально-сценического произведения: балло «*O che nuovo miracolo*» («О какое новое чудо», 1589), музыка и хореография которого создана одним автором – Эмилио де Кавальери²¹. Поэтический текст для этого балло был

²¹ Основной напев этого балло был опубликован в трактате Ф. Карозо без указания имени автора как аккомпанемент к танцу «*Laura Soave*» («Кроткая Лаура») и приобрел известность в качестве одного из анонимных «хитов» музыкальной культуры барокко (Caroso F. Nobiltà di dame: del Sr. Fabritio Caroso da Sermoneta, libro, altra volta, chiamato Il ballarin. 1605. P. 116).

специально сочинен Л. Гуидиччиони с учетом особенностей уже сформированной его создателем уникальной музыкально-хореографической структуры. Анализ взаимодействия традиционных и новаторских приемов, примененных Э. де Кавальери при сочинении музыки и танца, показал, как модус изоморфизма продуцировал постоянное обновление и обогащение арсенала средств музыкально-сценической и хореографической драматургии. Из попытки возродить античные формы синкретиза искусств были сформированы новые многосторонние полифонические формы взаимодействия (включающие музыкально-хореографические «имитации»); из сложного согласования музыки и танца рождалась метафора, возвышающая выразительный смысл театрального произведения до высочайшего уровня художественного обобщения.

Рассмотрение специфики «двуязычия» творческого гения Ж.-Б. Люлли, представленное в подразделе **1.3.6. «Музыкально-танцевальные взаимосвязи у Ж.-Б. Люлли»**, раскрывает аспекты деятельности Люлли-хореографа (в качестве мима, танцовщика и постановщика танцев) и позволяет выявить роль и значение пластических замыслов в творчестве этого выдающегося композитора. Достижение единства и цельности в танцевально-вокальных драматических сценах театральных произведений Люлли осуществлялось благодаря применению новых приемов театральной драматургии, открытию новаторских форм музыкально-хореографического синтеза.

В разделе **1.4. «Модус заимствования и составления»** исследуется процесс музыкальной деятельности хореографа, состоящей в подборе музыки, ее интонационном освоении, а также составлении музыкальных композиций для аккомпанемента танцу. Владение музыкально-профессиональными основами позволяло хореографам осуществлять редакторские методы адаптации музыки, обуславливающие формирование ее специфических композиционных свойств и содержания: музыка для танца нередко имела составную структуру и создавалась методом соединения заимствованных элементов. В подразделе **1.4.1. «Музыкальное заимствование как способ, облегчающий сочинение танца»** раскрывается механизм создания танца, использующего структурные и ритмические особенности популярной мелодии: хореографы сочиняли танец, напевая знакомую музыку, «заимствуя» ее и одновременно преобразуя ее в соответствии с собственным танцевальным замыслом. Музыкальный текст, трансформируясь, сплетался с пластикой движений и наполнялся ей, – и «присваивался» хореографом, превращаясь в неотъемлемую составляющую его сочинения. При рассмотрении примера музыкального текста, преобразованного

мастером танца, исследуются музыкальные свойства Паваны «*Belle qui tiens ta vie*» («Прекрасная обладательница моей жизни») Туано Арбо.

В подразделе **1.4.2. «Фонд текстов»** изучается специфика и назначение музыкальных публикаций, осуществляемых танцмейстерами. Для обеспечения музыкального ресурса своего искусства хореографы непрерывно производили отбор и пополнение музыкального фонда текстов – собрания музыкальных записей (как рукописных, так и опубликованных), повсеместно применяемых в хореографической практике. Снабжая трактаты нотными примерами, танцмейстеры преследовали цель не только проиллюстрировать представленные ими танцевальные описания, но также и обеспечить своих коллег запасом «обобществленных» популярных мелодий. Подраздел **1.4.3. «Фонд текстов как инструмент репрезентации танцевальных жанров музыки»** определяет важнейшее свойство фонда: в постоянном процессе ассимиляции танцевальным искусством музыка, бытующая в танцевальной практике, обретала новую форму и смысл. Становясь носителем свойств того или иного танцевального жанра, она обеспечивала постоянный приток одушевленной танцевальной образности в музыкальную сферу светского искусства, и непрекращающееся обновление последней.

В подразделе **1.4.4. «Модус составления и заимствования на макроуровне: танцевальная сюита»** отмечается, что основные конструктивные принципы ренессансной сюиты были задуманы и реализованы в творчестве и музыкальной практике танцмейстеров. Свойства модуса заимствования и составления нашли воплощение в идее составного цикла, представляющего музыку *разных* авторов. Подраздел **1.4.5. «Фонд театральной танцевальной музыки»** освещает вопрос о содержании и свойствах музыкального ресурса танцевальной культуры на примере Собрания Филидора – фонда французской театральной танцевальной музыки эпохи барокко. Фонд нередко пополнялся усилиями самих мэтров балета: способ записи многих рукописных источников (в форме скрипичных табулатур, в сокращенной форме), составляющих это собрание, сообщает о том, что их создавали хореографы. Неполнота записей отражала сложившуюся практику работы ансамбля инструменталистов под руководством хореографа-музыканта (подобного П. Бошану). В силу того, что нотные тексты фонда многократно изымались и перекладывались по частям для использования в составных компиляциях, большинство рукописей сохранялось в виде разрозненных фрагментов.

Свойства сборной сюитной композиции (на музыку разных авторов) рассмотрены в подразделе **1.4.6. «"Лесные и морские увеселения на горе Позилипо"»** на примере одноименного итальянского театрализованного представления (*festa a ballo*), осуществленного в 1620 г. хореографом и композитором Дж. Спиардо.

Раздел **1.5. «Модус варьирования»** посвящен рассмотрению свойств указанного модуса: здесь исследуется вопрос о взаимодействии форм музыкального и хореографического варьирования. Изучаются свойства танцевально-музыкальных жанров XVI–XVIII вв., выявляются истоки исторической обусловленности жанровых свойств вариации – в музыке и в хореографии. Первые три подраздела освещают вопросы проявления модуса варьирования в музыке. В подразделе **1.5.1. «Обусловленность варьирования в танцевальной музыке»** указывается основная причина применения варьирования в танцевальном аккомпанементе в эпоху Ренессанса: распространенность обычая многократных повторов частей хореографии танца, влекущих за собой многократные повторения его музыкального напева (или частей напева). Повторные проведения исполнялись с применением разнообразных приемов инструментального импровизационного варьирования.

В подразделе **1.5.2. «Формы и приемы музыкального варьирования в танцевальных жанрах»** дана характеристика основных форм и приемов музыкального варьирования, особое место среди которых занимала вариационность. Вариационность в танцевальном аккомпанементе была широко представлена в форме остинатных вариаций – в таких танцевальных жанрах как бассданс, пассамеццо, гальярда, канарио, а также в театрально-танцевальных жанрах чакони и пассакалии. Предопределенность танцевальным замыслом обуславливала две разновидности варьирования: в одних случаях (в жанрах остинатных вариаций) музыка танца на своем протяжении сохраняла метроритмическую идентичность, отраженную в ритмоформуле. Второй представлял череду метрических преобразований при сохранении интонационного строя основного напева (в фигурных композициях балло, в танцевальных сюитах). В подразделе **1.5.3. «Варьирование и вариационность в театральной музыке»** затрагивается проблема недостаточной изученности форм варьирования в театрально-танцевальной инструментальной музыке, а также определяется основная тенденция французского барочного театра, где остинатно-вариационная форма получила особый смысл и развитие в жанрах чакони и пассакалии в творчестве Ж.-Б. Люлли. После Люлли масштабные финалы, воплощенные в

форме чакон и пассакалий, утвердилась во французской опере на длительное время (вплоть до эпохи К. В. Глюка), и оstinатно-вариационная основа постепенно обогащалась другими композиционными приемами развития.

Подраздел **1.5.4. «Зарождение и развитие жанра хореографической вариации»** освещает специфику варьирования в танце. Исследуется вопрос о происхождении жанра вариации в танцевальном искусстве XVI в., где понятием вариация («*mutanza*») обозначали небольшую (обычно, занимающую от одного до нескольких тактов) варьируемую виртуозную комбинацию шагов и прыжков, исполняемую соло в общем танце. Идентичность хореографического понятия музыкальному не случайна: именование *mutanze* в некоторых случаях получали и музыкальные произведения танцевального характера, написанные в форме оstinатных вариаций.

Подраздел **1.5.5. «Барочные музыкально-хореографические вариационные циклы»** освещает приемы и свойства танцевального варьирования, используемые в жанрах барочного танцевального стиля *belle danse*: вариантное применение одного и того же движения, «размельчение» комбинаторики, продуцирующее сложные варьируемые комбинации и т.д. Варьирование осуществлялось как в процессе хореографической импровизации, так и при сочинении танца – преимущественно, в мужском сольном танце в стиле *grave*.

Варьирование здесь находило выражение и в форме танцевальных вариаций, – в случаях, когда вариационность проявляла себя как принцип художественного мышления. Вариационность в сольном танце получила плодотворное развитие в тесном взаимодействии с музыкальной вариационной формой в таких жанрах как чакона и пассакалия. Важная особенность балетмейстерской техники состояла здесь также в применении риторических приемов ораторской речи, с отображением в структуре танцевального построения фаз риторической диспозиции: «*exordium – narratio – confutatio – confirmatio – peroratio*». Указанные свойства мужских сольных чакон и пассакалий изучены на примере Чаконны Энтони л'Аббе, поставленной на музыку Чаконны из «Амадиса» Ж.-Б. Люлли (LWV 63, 1684, минорный раздел). Анализ этого музыкально-хореографического произведения позволил сделать вывод о том, что идея вариационности находила многогранное отражение в развитии танцевальных форм сольного танца, сопряженных с музыкальными. Сольная театральная чакона эпохи барокко стала воплощением согласований, облеченных в форму двойных (хореографических и музыкальных) вариаций. Взаимодействие средств

варьирования, многократно отраженных друг в друге (вкуче с приемами риторической диспозиции), формировало глубокие межтекстовые связи, порождало синтез, воплощающий символическую картину гармонического единства стабильности и новизны, постоянства и бесконечности.

Глава завершается **Выводами:** исследование этапов формирования трех модусов музыкальности, предпринятое в первой главе, дало направление в изучении и осмыслении дальнейших процессов развития музыки и музыкальности балетного искусства в эпоху его расцвета.

В **Главе 2 «Музыка балета в исполнительской, композиторской, редакторской и педагогической деятельности хореографов XVIII–XIX веков»** музыка балетов исследуется в контексте аспектов музыкальной деятельности мастеров хореографии. Раздел **2.1. «На пути от дивертисмента к балету»** освещает важнейшие художественные явления, оказавшие воздействие на развитие музыкальных свойств балетной культуры. В их ряду – создание первого в европейской истории балета без пения – «Характеры танца» Жана-Фери Ребеля (1666–1747) в постановке Франсуазы Прево. В этом уникальном по структуре и замыслу сочинении («хореографической симфонии») драматическую роль «либретто» впервые выполнял не литературный сценарий, а музыкально-драматургический замысел, интерпретирующий форму и жанр барочной сюиты.

Огромное влияние на развитие музыки балета и музыкальности хореографии оказала балетная реформа Жана-Жоржа Новерра (1727–1810) и рождение нового типа спектакля – «действенного балета» (*«le ballet d'action»*). В своем идейном манифесте, «Письмах о танце» Новерр наметил основные музыкальные сферы проявления профессиональных интересов хореографа, указал на необходимость компетентного подхода к работе с композитором.

В разделе **2.2. «Сферы музыкального творчества хореографа»** последовательно раскрываются основные направления музыкальной деятельности балетмейстеров XVIII – начала XIX вв. Подраздел **2.2.1. «Музыкальное исполнительство»** посвящен рассмотрению достижений хореографов в области инструментального исполнительства. Среди выдающихся хореографов-скрипачей эпохи – Жан-Мари Леклер, заложивший основы французской классической скрипичной школы, балетмейстеры Пьер Гардель, Артур Сен-Леон – блестящие виртуозы, владевшие способностью выступать в концертах, а также и танцевать со скрипкой в руках в балетах собственного сочинения.

Систему обучения и воспитания в российских Императорских Театральных училищах отличала многосторонность и междисциплинарный характер

подготовки, – что демонстрировали такие выдающиеся деятели балета как Авдотья Истомина (вокал), Лев Иванов (пианист-импровизатор, аранжировщик, дирижер), Александр Ширяев (мультиинструменталист, аранжировщик, дирижер).

В подразделе **2.2.2. «Композиторское творчество и модус изоморфизма»** уделяется внимание композиторским опытам выдающихся хореографов XVIII – начала XIX вв. Разносторонний талант итальянского балетмейстера Гаспаро Анджолини (1731–1803) проявлялся в пластическом, литературном и музыкальном искусстве. Творческое сотрудничество с К. В. Глюком, оказав решающее воздействие на развитие эстетических взглядов Анджолини, привело хореографа к осознанию важности творческой независимости: балетмейстер стал применять комбинированный метод постановки спектакля, где все его элементы, включая музыку, он стремился создавать самолично. В спектаклях Анджолини 1770-х годов, созданных на собственную музыку, формы синтеза, впервые примененные во французском балетном театре Ж.-Б. Люлли, получили дальнейшее развитие и интерпретацию. Аналитический обзор музыкально-драматургических приемов Анджолини-композитора, осуществленный на примере пантомимического балета «Отъезд Энея» (1772), показывает, что вынашиваемая им в контексте модуса изоморфизма художественная идея синергетического потока *«particelli»* («частиц», представляющих собой единство музыкальных мотивов и телесных движений и жестов) воплощала скорее образ идеального произведения, и отнюдь не во всем находила реализацию в музыкальных опытах хореографа. Тем не менее, значение художественных идей Анджолини в контексте его плодотворного сотрудничества с новатором музыкальной театральной драматургии К. В. Глюком, неоспоримо.

В ряду успешных хореографов-композиторов конца XVIII – первой половины XIX вв. – создатели многих балетных партитур, балетмейстеры Ж.-Б. Блаш, Дж. Вигано, Дж. Казати, Л. Астольфи, А. Сен-Леон.

Поскольку общепринятая практика создания балетных партитур в описываемую эпоху гораздо чаще предполагала не сочинение новой музыки, а подбор и компоновку уже созданной, – большую распространенность в театральной практике имели сборные партитуры, составляемые хореографами. Рассмотрению особенностей компилятивных балетных партитур посвящен подраздел **2.2.3. «Претворение модуса заимствования и составления в работе хореографа с музыкальным текстом»**. С распространением нового типа спектакля, помимо музыки для танцевальных номеров, возникла потребность и в другом материале, долженствующем иллюстрировать драматические повороты

сюжета, действия, жесты и эмоциональные переживания героев. И благодаря использованию заимствованной музыки, отвечающей указанным свойствам (фрагменты театральной музыки и оркестровых произведений, народная музыка), сборные партитуры действенных балетов постепенно обрели иную структуру, представляющую чередование пантомимических сцен и танцевальных разделов.

Профессиональное сообщество хореографов высоко ценило способность к созданию гармоничных и грамотно скомпонованных компиляций, они оценивались по проявлениям музыкального профессионализма и вкуса, по качеству выбранной музыки и корректности ее соединения; по способности сочетать музыку разных авторских стилей; по соответствию сценическому замыслу и разворачиванию сюжетной драматургии. Наиболее интересных в художественном отношении результатов в мастерстве создания сборных музыкальных композиций добились создатели жанра хореодрамы, итальянские хореографы Гаэтано Джойя и Сальваторе Вигано.

Раздел **2.3. «Музыкальная драматургия хореодрам С. Вигано»** посвящен анализу музыкально-художественных достижений итальянского хореографа, соединявшего в своем творчестве мастерство балетмейстера-постановщика, композитора и редактора музыкального текста. Подраздел **2.3.1. «Хореография, пантомима и музыка»** освещает общие принципы подхода Сальваторе Вигано к созданию хореографии (сочетание обогащенной мимики и пантомимы с высокопрофессиональным танцем) и к подбору музыки (обращение к широкому кругу композиторов, авторов театральной и симфонической музыки); обрисовывает проблему установления авторства составных частей партитур, актуальную для современного музыковедения. В подразделе **2.3.2. «"Весталка"»** представлен развернутый анализ сборной партитуры хореодрамы Вигано «Весталка» (1818), включающий, наряду с изучением ее сугубо музыкальных особенностей, рассмотрение вопросов музыкально-пластического и драматического взаимодействия. Симметричная уравновешенная музыкальная композиция хореодрамы составлена Вигано из произведений Л. Бетховена, В. А. Моцарта, Г. Спонтини, Дж. Россини, Дж. Вайля, Ф. Кински с добавлением собственной музыки. Стилистая палитра музыки балета богата и разнообразна: включает фрагменты вокальной (музыки опер) и танцевальной музыки; музыки изобразительного характера; музыки, иллюстрирующей содержание пантомимических сцен, а также отображающей речевые интонации «немых диалогов» героев. Партитура Вигано демонстрирует два типа изложения материала: первый (традиционный для балетов-пантомим первой четверти XIX в.)

представляет чередование замкнутых танцевальных номеров и мимических сцен. Второй характеризуется процессом «нанизывания» коротких разомкнутых построений (фрагментов мелодий, речитативов или фигураций), формирующих «структуры-цепи». Эти интонационно-ритмические структуры, образуя смысловое единство с ритмически совмещенными с ними движениями и жестами, использовались в моменты стремительно развивающегося действия. Вигано также использовал приемы тембровой и стилевой драматургии, применял повторяющиеся интонационно-тематические элементы, выполняющие функцию «лейтмотивов». Выделяется также прием актуализации семантического значения театральной музыки, примененной в сходном сюжетно-драматическом контексте.

Балеты миланского периода творчества Вигано стали примером новаторского совмещения средств музыки, драмы и хореографии и оказали существенное воздействие на развитие драматургии театральной музыки в последующие десятилетия. Осмысление яркой театральной образности и изобразительности музыки опер, речевых интонаций, характеризующих персонажей, обусловили рождение новых форм синтеза музыки и пластики.

Подраздел **2.3.3. «Несовпадения балетмейстерской и композиторской традиций»** посвящен рассмотрению причин постепенного отказа Вигано (а также и многих его коллег) от партнерского сотрудничества с авторами музыки²². Они заключались, в том числе, и в расхождении композиторских и балетмейстерских представлений о методах и приемах сценической драматургии. Распространение практики сборных партитур привело к отдалению автора музыки от участия в непосредственном создании художественного текста спектакля. Это обусловило проявление некоторой инерции композиторского мышления: многие композиторы и в эпоху действенного балета продолжали работать в формах танцевального дивертисмента. Применяемые ими музыкально-композиционные приемы, основанные на традиционных представлениях о балете как чередовании танцев и танцевальных сцен, не соответствовали новым драматургическим замыслам и творческим задачам. Представления об образности танца, полученные композиторами в ознакомлении с образцами салонной хореографии, не приближали к постижению ритмических паттернов, формообразующих элементов, драматургических средств, подходящих для создания музыки сценического произведения нового типа.

²² В том числе, и с Бетховеном: для новой версии балета «Прометей» (1813) Вигано составил партитуру из произведений Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. Моцарта и Дж. Вайля с добавлением собственной музыки.

Новые художественные свойства музыкальности хореографии, воплощенные в авторских и сборных партитурах выдающихся хореографов, демонстрируют многие качества музыки «взаимодействующей»²³, сплавленной воедино с хореографической драмой. Новаторские приемы музыкальной драматургии, примененные мастерами хореодрамы, были восприняты новым поколением композиторов и послужили художественным ресурсом для качественных изменений, произошедших в композиторском балетном творчестве 1830–1850-х годов.

В разделе **2.4. «Хореографическая нотация и музыка»** представлен музыковедческий обзор исторического процесса совершенствования графической записи танца. В поисках способов записи танца хореографы уже в XV-XVI вв. (в том числе, в трактатах М. Тулуза и Т. Арбо) стремились найти форму, которая могла бы показать его узор в совмещении с рисунком мелодии. Барочная система танцевальной нотации П. Бошана – Р.-О. Фёйе (представленная Фёйе в трактате «Хореография, или искусство записи танца», 1700) фиксировала движения и рисунок танцевальных фигур, обозначая их на одном листе с нотным текстом, не совмещая графически, – при этом правила размеренного произнесения движений обеспечивали слаженность и музыкальность исполнения.

Обогащение лексического арсенала танцевальных и пантомимических движений в ходе развития жанра «действенного балета» (также, как и усложнение структур музыки) привело к затруднениям при попытках использовать нотацию Фёйе для записи балетов-пантомим. Вопрос о создании нового типа записи танца вызвал полемику между Ж.-Ж. Новерром и Г. Анджолини. В отличие от Новерра, отрицавшего значение изобретения нотации, Анджолини предлагал выработать новую систему, позволяющую совмещать запись танца с музыкальным текстом. Дальнейшая эволюция методов записи хореографии демонстрировала постепенный переход от нотации Фёйе (усложненной добавлением словесных описаний и рисунков, – как например, в «Манускрипте Ферере», 1782) – к форме, предложенной Анджолини.

Артур Сен-Леон в работе «Стенохореография, или Искусство быстро записывать танец» (1852) представил основные принципы и приемы новой танцевальной нотации, апробированной им в собственной балетмейстерской деятельности, и проиллюстрировал их записью *Pas de six* из своего балета «Маркитантка». Хореограф изображал знаки движений на шести линейках (пять –

²³ Термин из типологии Е. Дуловой: «взаимодействующая музыка, т.е. отражающая достаточно устойчивую музыкально-хореографическую традицию, при которой возникает *равновесие* между хореографической композицией и музыкой». Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен. 1999. С. 65-67.

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. Принцип Сен-Леона, базирующийся на совмещении линейной нотации с нотной записью, был взят за основу большинства систем, применяемых в XIX–XX столетиях, – в том числе, нотации Владимира Степанова, методы которой были изложены в труде «Азбука движений человеческого тела» (1892)²⁴. Нотация Степанова была использована Н. Сергеевым для записи 27 балетов из репертуара Мариинского театра. Создатель этого репертуара, Мариус Петипа, отвергая необходимость фиксации хореографического текста, отрицательно оценивал достижения Степанова.

Обзор исторических этапов развития танцевальных нотационных систем свидетельствует о том, что музыкальность хореографии обусловила их совершенствование: историческая эволюция систем записи осуществлялась в едином направлении – в поисках достижения максимальной степени сопряженности с текстом музыки.

Раздел **2.5. «Музыка в балетной педагогике XIX века»** посвящен рассмотрению свойств музыкальности, обнаруживаемых в педагогической деятельности мастеров танца. В подразделе **2.5.1. «Музыкальные традиции хореографической педагогики»** отмечается, что приемы работы с музыкой оставались в русле наработанных форм: подобно своим предшественникам, хореографы-педагоги XVIII – начала XIX вв. сочиняли и импровизировали музыку, подбирали и редактировали для своих нужд популярные, «обобществленные» произведения. Опыт выдающегося балетного педагога XIX в. Карло Блазиса, равно как и его коллег М. Петипа, А. Бурнонвиля, свидетельствует о том, что аккомпанемент балетному уроку продолжал оставаться в сфере профессиональной компетенции педагога, играющего на скрипке и подбирающего себе репертуар по собственному вкусу. Все три модуса музыкальности хореографии находили выражение в балетной педагогике, – и особое значение в этих условиях обретал модус варьирования, способствующий сохранению и развитию традиции импровизационного аккомпанемента.

В подразделе **2.5.2. «Рождение традиции фортепианного аккомпанемента экзерсисам»** отмечается, что освоение балетной педагогикой фортепианной формы аккомпанемента датируется примерно рубежом XIX – XX вв. Объясняются

²⁴ Stepanov V. I. *Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. Paris, 1892.

причины устойчивости и неизменяемости педагогической традиции скрипичной игры, обусловленной оскудением традиций инструментальной (фортепианной) импровизации, а также сложностями, возникающими при ознакомлении пианиста со спецификой аккомпанемента в балете. В подразделе **2.5.3. «Грамматика танцевального искусства и хореографии» Ф. А. Цорна** на примере публикации Цорна освещаются особенности внедрения метода фортепианного аккомпанемента в танцевальную практику.

Глава завершается **Выводами**, в которых суммируются достижения музыкальности хореографии рассматриваемого периода.

Глава 3 «Музыкальное сотрудничество хореографа и композитора в XIX веке» изучает особенности проявлений модусов музыкальности хореографии, воздействующих на формирование специфики композиторской балетной музыки XIX в. Раздел **3.1. «Развитие балетной драматургии в русле идей Ж.-Ж. Новерра и К. В. Глюка»** обрисовывает ситуацию, сложившуюся в балетном творчестве рубежа XVIII–XIX вв. В условиях абсолютного приоритета танцевально-драматического замысла музыке отводилась роль «ведомого», послушного замыслу хореографа, участника творческого союза. Здесь, однако, заключалось серьезное противоречие в установках Новерра, – поскольку основоположник жанра *«le ballet d'action»* придавал музыке первенствующее, решающее значение в гармонии искусств и достижении художественного целого. Но заведомо неравноправные, предустановленные условия не способствовали вовлечению крупных музыкантов в долговременное сотрудничество.

Композиторский подход к отбору средств и приемов музыкальной драматургии на рубеже XVIII–XIX вв. находил выражение преимущественно в традиционных формах. Вследствие этого многие мастера балета, осуществлявшие постановки в духе действенного балета и хореодрамы, создавали свои спектакли, используя и вполне традиционные партитуры дивертисментного типа. Однако музыка композиторов, работавших с хореографами-реформаторами, и следовавших их принципам, развивалась в русле новаторских открытий К. В. Глюка. Музыкальные инициативы хореографов, обращенные к создателям музыки, активно продвигались в направлении развития средств усиления сценической экспрессии, активного действия. Партитуры балетов Жана-Жозефа Родольфа, Кристиана Каннабиха, Йозефа Старцера, Сергея и Алексея Титовых обретали новаторские свойства, принимали новые структурно-композиционные очертания, обусловленные непрерывным развертыванием сценического действия. Проявления модуса изоморфизма обнаруживались в подчинении всех сторон

спектакля единому драматическому замыслу хореографа, в стремлении придать музыке новые свойства хореографии.

Раздел **3.2. «Вариантность и мобильность музыкального текста балета»** посвящен изучению свойств модуса варьирования, проявляющихся в вариантно-комбинаторной природе танцевального творчества, и обуславливавших мобильность, изменчивость музыкального текста балета. **3.2.1. «Сочинение музыки как череда изменений»:** специфика композиторского творчества в балете была обусловлена свойством балетмейстерского композиционного мышления, проявляющегося в череде нескончаемых комбинаторных перестановок и редактур. В процессе сотрудничества с крупнейшими хореографами XIX в. Ж. Перро, А. Сен-Леона, М. Петипа с проблемой постоянной переделки уже созданного сталкивались не только авторы прикладной музыки балетов Ц. Пуни, Л. Минкус, Р. Дриго, но и композиторы-симфонисты – Л. Делиб, П. Чайковский, А. Глазунов и др. Подвижность и мобильная «открытость» музыкального текста балета не оставляла возможности разрешения проблемы его композиционной целостности, полноценной реализации композиторского замысла.

Подраздел **3.2.2. «"Тщетная предосторожность" Ж. Доберваля»** освещает историю вариантных модификаций партитуры старейшего балетного спектакля – «Тщетной предосторожности» Жака Доберваля. Первоначальная составная композиция Доберваля, включавшая 55 фрагментов популярной музыки, пережила за два столетия множество трансформаций. Авторские композиторские партитуры спектакля были сочинены Фердинандом Герольдом и Питером Людвигом Гертелем (с включением некоего количества первоначальных текстов), а в дальнейшие версии обеих партитур по настоянию А. Сен-Леона, Ж. Перро, П. Тальони, М. Петипа Л. Иванова, Н. Легата, А. Горского многократно добавлялась музыка разных композиторов.

В разделе **3.3. «Отображение методов и форм музыкальной деятельности хореографов в композиторской практике»** выявляются особенности композиторской работы с музыкальными цитатами, включенными в партитуру балета по инициативе хореографа. Подраздел **3.3.1. «От составления – к цитированию»** освещает предпосылки, обуславливающие применение цитат в композиторской партитуре. Свойства модуса заимствования и составления, проявляющиеся в процессе «присвоения» чужой музыки и творческой с ней работы, обусловили особую роль танцевальной традиции в развитии приемов музыкального цитирования: балетмейстер передавал композитору интонационный материал, воздействуя тем самым на тематизм будущего балета. Композитор

принимал предлагаемую цитату в работу и интегрировал ее в создаваемое им интонационное пространство авторской ткани музыкального произведения.

В подразделе **3.3.2. «Говорящие арии»** выявляется драматургический аспект применения цитат: в авторскую партитуру включается заимствованная музыка, служащая целям подкрепления и уточнения смысла драматической пантомимы. Особого рода цитаты, «говорящие арии» (*«airs parlants»*²⁵) представляли собой небольшие фрагменты (фразы, мотивы) мелодий арий или другой популярной вокальной музыки (сольных или хоровых эпизодов оперетт, песенок из театральных постановок, народных песен и т. д.), включаемые в авторский текст музыки балета с целью создания определенного драматургического эффекта. Механизм их действия был основан на хорошей осведомленности театральной аудитории: при воспроизведении цитаты из популярного вокального произведения словесный его текст не пропевался, – однако в силу того, что он был хорошо известен, мелодия цитаты приобретала функцию семантического инструмента, призванного разъяснять детали сюжета. Прием «говорящих арий» применялся многими европейскими композиторами, но преимущественно встречался во французских балетных партитурах 1800–1840-х гг.: Ф.-Ж. Госсекса, Э. Мегюля, Р. Шнейцхоффера (как например, эпизод гибели главной героини в «Сильфиде», которому сопутствует запев из «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка), А. Адана, Ф. Герольда и др. В «Словаре современной музыки» Кастиля Блаза²⁶ представлены 30 самых популярных цитат подобного рода, поименованных «музыкальными изречениями» (*«proverbes musicaux»*). Одна из наиболее широко используемых – старинная французская песня «*Vive Henry IV*», включенная в десятки балетных партитур.

Эпоха применения «говорящих арий», способствующих усилению нарративной функции музыки, стала значимым эпизодом в процессе формирования интонационно-лейтмотивной драматургии музыкального театра благодаря осуществлению важной подготовительной работы, состоящей в «тренировке» памяти и восприятия слушательской аудитории.

Подраздел **3.3.3. «Сочинение по образцу: заимствованная музыка как модель для стилизаций»** посвящен рассмотрению обстоятельств, побуждающих хореографов предлагать композиторам музыкальные идеи, связанные с конкретным тематизмом. Многие балетмейстеры XIX в., как например, Ш. Дидло, П. Гардель, Ж. Мазилье, А. Сен-Леон, А. Бурнонвиль, М. Петипа, инициируя

²⁵ Термин М. Смит. Smith, M. *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton, 2000. P. 101.

²⁶ Kastil-Blaze M. *Dictionnaire de musique moderne*, par M. Kastil-Blaze. Paris, 1821-1825, T. 2. С. 178–179.

применение заимствований, не ограничивались предложением одной-двух цитат. Порой и вся музыка балета, целиком, создавалась композитором в близком соответствии с образцами, указанными/спетыми/сыгранными хореографом (как например, «Зефир и Флора» Ф.-М. Венюа в постановке Ш. Дидло, «Сильфида» Г. С. Левенскольда в постановке А. Бурнонвиля).

Подраздел **3.3.4. «Модус изоморфизма: рождение звукового образа танца в союзе сотворчества»** обрисовывает приемы цитирования, с помощью которых репрезентировались смысловые свойства самой хореографии и ее танцевальной лексики. Интерес к средствам музыки, позволяющим доносить смыслы и образы пластического искусства, наиболее заметно проявился в творчестве и художественных приоритетах А. Сен-Леона, сменившего на посту руководителя русского балета «хореографа-драматурга» Ж. Перро.

Вторая и третья четверть XIX в. ознаменовали рождение творческих союзов балетмейстеров и композиторов, – 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. Способность к яркому воплощению образов танца обреталась композиторами в результате многолетней совместной деятельности, – при этом многие страницы балетных партитур сочинялись с опорой на предложенные хореографами музыкальные модели, иллюстрирующие то или иное музыкально-пластическое содержание. Музыка благодаря этому обретала не только качество танцевальности, но также и служила образцом для создания последующих балетных произведений.

Подраздел **3.3.5. «Модус изоморфизма: “музыкальный инципит” в искусстве балета»** освещает традицию применения приема идентификации хореографического произведения (или его части) по сопутствующему ему музыкальному звучанию (начальной мелодической фразе). Именованное по «музыкальному инципиту» применялось в танцевальном обиходе и при упоминании определенного па: его можно было «напеть». Свод ярких узнаваемых сочетаний элементов, встречающихся в хореографии классического наследия, составил семантическую основу лексики классического танца. Многие из таких элементов образовали с музыкой устойчивые синтетические сочетания, фигурирующие в качестве музыкальных лейттем и одновременно, лейт-движений²⁷. Они обрели смысловые значения, раскрывающиеся одновременно в музыкальной и хореографической модальностях.

²⁷ Как, например, двойной *rond de jambe* Одетты из Белого акта «Лебединого озера» П. Чайковского в постановке Л. Иванова, или пластическая тема антре Жизели *glissade – pas ballonne – pas coupé* (в 1-м акте «Жизели» А. Адана в постановке Ж. Коралли и Ж. Перро).

Свойство «музыкальных инципитов», позволяющее «пропевать», и одновременно, «называть» хореографию с помощью сопутствующих ей мелодий, способствовало применению их в работе балетмейстера с композитором. Вместо уточняющих разъяснений хореограф в качестве образца-модели предлагал композитору «мотив» того или иного па. Указанный метод работы объясняет появление одних и тех же мелодических и ритмических паттернов и даже тематизма в музыке балетов разных композиторов. Среди вариаций, созданных на основе исходной модели, наряду с близкими оригиналу «плагиатизмами», встречаются и неузнаваемо-тонкие трансформации, разработанные в русле оригинального авторского стиля²⁸. Подобный род музыки, став средоточием пересечения двух многовековых культур, обрел многомерные свойства интертекста: он демонстрирует не только родственные отношения с исходным текстом источника, но также и связь с чередой ее предшественников, передававших первоначальный содержательный элемент от одной интеракции к другой.

Подраздел **3.3.6. «Вариация как музыкальное воплощение сольного танца»** продолжает изучение исторического процесса развития и трансформации жанра вариаций, начатое в первой главе. Вариация как сольный хореографический жанр, закрепившийся в балетном обиходе примерно к 1800-м годам, не находила соответствующего жанрового музыкального отображения (жанр *air de ballet*, как предназначенный не только для сольного танца, не был тождественен вариации по смыслу), и исполнялась под аккомпанемент любой, подходящей по темпоритму и характеру, музыки. Процесс утверждения балетной вариации как музыкального жанра, растянулся на половину столетия. В нотных текстах балетов первой половины XIX в. наименование *Variation* обычно применялось лишь в музыкальном контексте, для указания разделов музыкально-вариационного цикла. Однако благодаря бытованию в сфере танцевальной традиции музыкальные вариации обрели *сольное* предназначение: части музыкально-вариационного цикла в балетах нередко трактовались как инструментальные соло.

Утверждению вариации как самостоятельного танцевально-музыкального жанра в творчестве Ц. Пуни, Л. Минкуса и Р. Дриго способствовала глубокая вовлеченность этих композиторов в хореографическую практику. Формирование особых свойств вариации как музыкально-танцевального жанра классического балета было обусловлено тесным музыкально-хореографическим

²⁸ Как, например, прокофьевская Вариация сверстников принца из «Золушки», созданная на основе знакомства с вариацией солиста из «Крестьянского» па-де-де на музыку Ф. Бургмюллера из 1 акта «Жизели» А. Адана.

взаимодействием. Основные музыкально-жанровые стереотипы балетных вариаций были сформированы в 1840–1870-е гг. В женском сольном репертуаре наибольшее распространение получили жанровые типы вариации-польки, вариации-гавота, вариации-вальса. В последней четверти XIX в. с развитием техники танца на пуантах (а также и в русле интереса к «чистым» инструментальным тембрам, воплощающим *сольный* характер) большую популярность обрел жанр пиццикато (в творчестве Л. Делиба, Р. Дриго, А. Глазунова) – «присвоенный» балетной традицией, и получивший значение «музыки, аккомпанирующей вариациям на “пальцевую” технику».

Мужские вариации представлены в музыке балетов двумя основными жанровыми типами: двухдольной маршеобразной музыкой, – и трехдольной, волевого и напевного характера.

Раздел **3.4. «Эпоха М. Петипа: “Чужая” музыка в балетах П. Чайковского»** посвящен изучению особых стилевых и интертекстуальных свойств балетной музыки Чайковского, обусловленных воздействием хореографической традиции и инициатив М. Петипа. Подраздел **3.4.1. «Особенности сотрудничества Петипа и Чайковского»** фокусирует внимание на противоречиях творческого союза двух гениев. В совместной работе Петипа целенаправленно применял традиционные приемы, основываясь на приоритете своего замысла. В свою очередь, Чайковский, руководствуясь собственными представлениями о методах написания симфонического театрального произведения, осознавал и добровольно принимал неизбежность творческого компромисса как условия плодотворного сотрудничества. Однако точность и уступчивость композитора при выполнении планов-программ Петипа не отменяли оригинальность замыслов Чайковского и симфоническую насыщенность его музыки. Сложность языка и отсутствие банальных схем ставили перед балетмейстером необычные и трудновыполнимые для него задачи. Но вопреки различиям устремлений и противоречиям, сотрудничество Петипа и Чайковского принесло плоды, вознесшие жанр балета на неизмеримую высоту.

Подраздел **3.4.2. «“Чужие” тексты в балетных партитурах Чайковского»** рассказывает об элементах заимствованной музыки, вошедшей в авторские партитуры балетов П. Чайковского в результате реализации драматургических замыслов и инициатив М. Петипа. Они обнаруживают себя: а) в редакторских дополнениях Риккардо Дриго, включенных в текст партитуры «Лебединого озера» в соответствии с балетмейстерскими указаниями Петипа (для осуществления спектакля в постановке М. Петипа–Л. Иванова в 1895 г); б) в инструментальных

каденциях Альберта Цабеля, вошедших в исполнительские партитуры «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»; в) в виде музыкальных цитат, добавленных самим композитором в авторский текст «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» в соответствии с пожеланием балетмейстера; г) в особой форме потактовой/пошаговой интерпретации другого музыкально-хореографического произведения в постановке Петипа, используемого Чайковским в качестве образца.

В ряду примененных цитат особый интерес при изучении интертекстуальных свойств музыки Чайковского представляют французские песни «*Bon voyage, Monsieur Dumollet*» и «*Vive Henry IV*», отражающие французскую балетную традицию «говорящих арий» (семантическую наполненность последней цитаты композитор впоследствии использовал в «Пиковой даме»). Силой творческого гения Чайковского заимствованные тексты получили в новом контексте обобщенное художественное значение, обретая осмысленную эстетическую связь с авторским стилем и возвысившись до уровня многослойных метафор.

Уникальные свойства «текста в тексте» обнаруживает «*Pas de deux*»²⁹, созданное Чайковским для исполнительницы главной партии в «Лебедином озере» А. Собошанской в 1877 г., и потактово воспроизводящее ритмо-синтаксическую структуру па-де-де Л. Минкуса – и одновременно, ритмопластические контуры танцевальной постановки М. Петипа.

В балетном театре XIX в. взаимодействие хореографа и композитора обуславливали формирование особых интертекстуальных свойств многих балетных партитур. Под воздействием традиций пластического искусства композиторская работа с цитатами запускала процессы смысловых и стилевых коммуникаций. Создатель новой балетной партитуры вольно или ненамеренно опирался на выработанную систему цитат и музыкально-хореографических аллюзий, формируемых балетными произведениями нескольких поколений композиторов.

Выводы подводят итог изучению особенностей музыкального сотрудничества хореографа и композитора в XIX в., обуславливающих преемственность и богатство сфер взаимовлияния музыки и искусства.

В Главе 4 «Музыка балета и музыкальность хореографии первой трети XX века» исследуются свойства музыки балетов, формирующиеся под

²⁹ Чайковский П. Полное собрание сочинений. Т. 56. Лебединое озеро. Балет в 4 актах. Переложение для фортепиано Н. Кашкина. М., 1958. С. 241–259.

воздействием важнейших тенденций музыкальности хореографии рассматриваемого периода. Раздел **4.1. «Музыкальная компетентность хореографов первой трети XX века»** посвящен изучению музыкальной стороны художественных дарований, а также творческих достижений балетмейстеров нового поколения, раскрывает основные направления эстетических интересов и теоретической мысли, обращенных к музыке.

Подраздел **4.1.1. «Отношение к музыке в балете»** освещает обстоятельства резкого изменения ситуации, происходящей в отечественном балетном искусстве: первая треть двадцатого столетия стала для мира искусства эпохой пробуждения беспрецедентного интереса к постижению музыки и осмыслению ее законов. В ряду художественных явлений начала века, придавших дополнительный импульс формированию новой музыкальности хореографии, – пластические опыты А. Дункан, деятельность Э. Жак-Далькроза и др.

В подразделе **4.1.2. «Музыкальная одаренность и музыкальное образование хореографа»** раскрывается панорама музыкальных интересов и музыкальной практики крупнейших хореографов эпохи. А. Горский, Н. Легат, М. Фокин, В. Нижинский, Ф. Лопухов, Г. Баланчивадзе (Дж. Баланчин), К. Голейзовский, Л. Мясин проявляли яркую музыкальную одаренность и склонность к изучению музыкального искусства. Они осваивали игру на музыкальных инструментах (в отличие от своих предшественников-скрипачей, они активно овладевали и игрой на фортепиано), изучали теоретические основы музыки, пробовали себя в дирижировании, аранжировке, музыкальной композиции. Музыкальность и высокая образованность направляли хореографов к серьезной академической музыке.

Подраздел **4.1.3. «Новый фонд текстов балета первых десятилетий двадцатого века»** рассказывает о стремлении хореографов к художественному освоению новых жанровых и образных сфер музыкального искусства. Модус заимствования и составления обрел особое направление: в поисках новых смыслов и форм балетмейстеры обратились к сферам нетанцевальной музыки, расширив обновленный фонд текстов балетного искусства до пределов, ограничиваемых лишь самой академической музыкой. Составные сюиты, собранные из произведений инструментальной (преимущественно, фортепианной) музыки, применялись как при создании спектаклей с развернутым драматическим действием, так и бессюжетных. Большинство хореографов (за исключением Леонида Мясина, активно работавшего и с музыкой эпохи барокко) предпочитали инструментальные произведения композиторов-романтиков.

Свои художественные замыслы Горский, Фокин, Лопухов, Голейзовский, Мясин, Баланчин воплощали, обращаясь и к масштабным симфоническим полотнам. 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.

В подразделе **4.1.4. «Новый изоморфизм: диалог непрограммной музыки и бессюжетной хореографии»** характеризуется новая художественная тенденция, состоящая в осмыслении богатства интонационного содержания музыки и воплощении его средствами пластики. Обновление методов и форм работы с музыкой обусловило появление нового типа хореографического произведения – бессюжетного балета. Рожденная из симфонизма музыки концепция *чистого* бессюжетного танца вызвала активную полемику в музыкально-хореографической среде.

Подразделы **4.1.5. «Оркестровая интерпретация фортепианной музыки. “Шопениана”»** и последующий **4.1.6. «Музыкальная композиция хореографа: “Вариации на тему “Раймонды”” Дж. Баланчина»** последовательно обрисовывают важнейшие особенности музыкальной деятельности хореографов, проявляющиеся в работе над составной музыкальной композицией бессюжетного балета. Процесс формирования композиции фокинской «Шопенианы», как и история многократных переоркестровок составляющих ее пьес Ф. Шопена (в версиях И. Стравинского, М. Келлера, А. Гречанинова, Г. Джейкоба, Р. Дугласа Б. Бриттена и др.), представляет картину многократных преобразований составного музыкального текста балета, типичную для балетной традиции.

Музыкальная композиция балета «Вариации на тему Раймонды» Дж. Баланчина, составленная из музыки «Раймонды» А. Глазунова, воплощает художественные принципы Баланчина-музыканта. Многоплановый музыкально-хореографический замысел нашел здесь выражение в структурно-композиционном решении произведения (сближение композиционных свойств одноактной симфонической сюиты и музыкально-хореографической формы *grand pas*), в симфоническом сплетении, противоборстве и развитии двух начал — лирического и моторного, пронизывающих весь процесс развертывания балета, в двойном экспонировании образов ведущих солистов, в усилении динамических свойств инструментальной и танцевальной моторики.

Подраздел **4.1.7. «Теоретические воззрения Ф. Лопухова: музыкально-хореографический симфонизм»** посвящен рассмотрению теоретической концепции хореографической симфонии Федора Лопухова (1886–1973) с позиций музыкознания. Изучение балетмейстером теоретических основ музыки (в том числе и в форме дискуссий с Б. Асафьевым) обусловили его стремление обосновать теоретические начала и идеи собственного искусства. Они были представлены Ф. Лопуховым в печати³⁰ в форме разработанных им положений, а также получили подкрепление в художественной деятельности – в Танцсимфонии «Величие мироздания» (1923) на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена. Изучение структур музыки и методов музыкальной драматургии и формообразования понималось Лопуховым как плодотворное для развития собственной художественной балетмейстерской практики, для воплощения идей музыкально-хореографического симфонизма. Целью теоретических изысканий Лопухова было рождение нового типа хореографии, переосмыслившей симфонизм музыки.

Рассмотрение *музыкалистских*³¹ тенденций в балетном искусстве продолжается в подразделе **4.1.8. «Модусы изоморфизма и варьирования: “чистый танец” и развитие жанра симфонии-балета»**. Жанр танцевальной симфонии, инициированный в постановке Ф. Лопухова, получил развитие в сценических работах Л. Мясина, поставившего череду балетов-симфоний в 1933–1938 г.г.³², а в дальнейшем достиг расцвета в творчестве гениального мастера «чистого танца», Джорджа Баланчина. Важнейший итог работы над постижением законов симфонизма музыки Мясин (подобно Лопухову) видел в обновлении и обогащении пластического языка, в раскрытии новых возможностей собственного искусства.

Исследование художественных достижений «чистого», бессюжетного балета (в контексте критического его осмысления балетоведением, в свете положений теории Ф. Лопухова, в образцах музыкально-хореографических композиций) позволяет выявить проявления особого феномена новой хореографии – ее имманентной «пластической» музыкальности. Последняя проявила себя в

³⁰ Большинство своих генеральных идей Лопухов изложил уже в первой своей работе (Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин, 1925).

³¹ Основополагающая тенденция русского балета начала XX века по характеристике Е. Дуловой (указание на доминирующий тип спектакля, основанный на первенстве одного из искусств). Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен. 1999. С. 28.

³² В этот период Мясин поставил балеты-симфонии «Предзнаменования» («*Les Présages*», 1933) на музыку Симфонии № 5 П. Чайковского, «Хореартим» («*Choreartium*», 1933) на музыку 4-й симфонии И. Брамса, «Фантастическую симфонию» (1936) на музыку Г. Берлиоза, «Седьмую симфонию» («*Seventh Symphony*», 1938) на музыку 7-й симфонии Л. Бетховена.

рассматриваемую эпоху не как внешняя черта танца, рождающегося «под влиянием» музыкального импульса, – а как органически присущее самому искусству балета эстетическое качество. Осмысление абстрактных смыслов музыки позволило хореографам с их помощью увидеть в них освобожденные от синтетических наслоений смыслы и формы собственного искусства.

Рассмотрение аспектов музыкальности хореографической педагогики, предпринятое в разделе **4.2. «Музыкальная импровизация в хореографической педагогике»** позволило выявить как традиционные, так и новые тенденции в этой сфере. Под влиянием идей обновленной музыкальности хореографическая педагогика (благодаря усилиям А. Горского, М. Фокина, М. Тихомирова) тоже обратилась к неприкладным жанрам музыки высокого качества. И одновременно – к развитию форм музыкально-импровизационного аккомпанемента, отражающего родственную связь инструментальной и пластической моторики. Развитие прикладных импровизационных форм и жанров музыки обусловила музыкально-исполнительская и педагогическая деятельность Николая Легата (**4.2.1. «Музыкальные импровизации Н. Легата»**). Музыкально-просветительская работа Агриппины Вагановой (**4.2.2. «Нотные примеры в книге А. Вагановой “Основы классического танца”**»), опубликовавшей в своем труде примеры фортепианных импровизаций в качестве образцов аккомпанемента учебной сфере танца, способствовала развитию музыкального воспитания в сфере балета.

Раздел **4.3. «Композиторское творчество в пространстве хореографической традиции»** раскрывает картину динамического взаимодействия композиторского творчества и хореографической художественной практики в первой трети XX в. В подразделе **4.3.1. «Хореографическая симфония как жанр музыки»** уделяется внимание влиянию музыкальности хореографии на развитие новых форм музыкально-симфонического и пластического взаимодействия. Они нашли отражение в композиторском творчестве, воплотившись в жанре хореографической симфонии («*symphonie chorégraphique*»). Придание новому балету авторского наименования, указывающего на его особую симфоническую и жанровую сущность, повлекло за собой возрождение забытой театральной традиции (восходящей к творчеству Ж.-Ф. Ребеля) в произведениях М. Равеля («Дафнис и Хлоя», 1912), А. Онеггера («Скейтинг ринк», 1922), Ж. Миго («Хагоромо», 1922), Д. Мийо («Сотворение мира», 1923) и др.

Подраздел **4.3.2. «Новые методы совместной работы»** раскрывает один из наиболее значимых (в контексте настоящего исследования) слагаемых

беспрецедентного вклада С. Дягилева в развитие искусства музыкального театра: 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.

«Динамическая» природа музыкального языка И. Стравинского находила точки соприкосновения с художественными свойствами пластического стиля хореографов, с которыми сотрудничал композитор. Традиционные, а также и новаторские тенденции, проявляющиеся в художественных методах М. Фокина и В. Нижинского, были восприняты композитором, – невзирая на противоречия и даже конфликты, возникающие в совместной работе. Так, не без влияния хореографов были сформированы и получили развитие в 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. Вглядывание в смыслы хореографии, обнажившиеся в диалоге с музыкой, побуждало композиторов к обновлению средств своего искусства.

Подраздел **4.3.3. «Модус заимствования и составления: цитаты в балетных партитурах»** рассказывает о применении обновленных приемов заимствования и цитирования (воспринятых из балетмейстерской музыкальной практики или инициированных хореографами) в русле актуальных для искусства начала XX в. неоклассицистских и необарочных тенденций. Новые тенденции обусловили появление ряда высокохудожественных партитур, обнаруживающих иной подход к осмыслению классического наследия. Интерес к интерпретации отобранных в совместной работе³³ цитат проявляли в своем балетном творчестве И. Стравинский, Р. Штраус, О. Респиги, А. Казадезюс, А. Казелла, П. Хиндемит, композиторы группы «Шести». Побуждаемые к соприкосновению с искусством прошлого композиторы осваивали и перерабатывали в русле собственного стиля забытые приемы и идеи, накопленные европейской художественной мыслью. И понятие «прикладной» музыки потеряло смысл: следствием импульса, исходящего от родственного искусства, стала не череда партитур, обслуживающих потребности хореографической практики, а новаторские произведения,

³³ Созданию партитур с привлечением заимствований в особой степени способствовала деятельность Л. Мясина – в сотрудничестве с И. Стравинским, В. Томмазини, Д. Мийо, О. Респиги, Р. Дезормьером, П. Хиндемитом и др.

демонстрирующие новый этап развития языка и драматургии музыкального искусства.

Подраздел **4.3.4. «Драмбалет: взаимодействие композитора и хореографа»** освещает период развития отечественного балетного искусства 1920–1930-х годов. Советский драмбалет, получивший развитие в условиях нового пластического осмысления симфонизма музыки, представил 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. Продуктивность творческих союзов осложнялась непрекращающимися попытками хореографов изменить драматургическое и композиционное музыкальное решение, внести вставки и другие изменения, нарушающие паритет равных. Противоречие, заключенное, по мнению Б. Асафьева в самой природе искусства балета, заключалось в хрупком и крайне неустойчивом «равновесии несоединяемого»³⁴, придающем жизнеспособность художественному созданию балетмейстера и композитора.

В **Выводах** даны обобщенные положения, резюмирующие содержание главы.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и формулируются общие выводы, подтверждающие содержание Положений, выносимых на защиту.

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 хореографии также расширяется, вмещая в себя, по сути, все богатство пластического истолкования и воплощения сущности и смыслов музыки.

Публикации по теме диссертации (общий объем 66.88 а. л.):

Монография:

1. Безуглая, Г. А. Музыкальность классической хореографии : исследование / Г. А. Безуглая ; Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2020. — 320 с. : ил., нот.

³⁴ Асафьев Б. В. О балете: статьи. Рецензии. Воспоминания. М., 1974. С. 122.

Учебные пособия:

1. 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).
2. 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).

В изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ:

1. 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.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. 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.
6. 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.
7. 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.
8. 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.

9. 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.
10. 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.
11. 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.
12. 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.
13. 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.
14. 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.
15. Безуглая, Г. А. Танцующий Люлли / Г. А. Безуглая // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. — 2020. — № 2 (67). — С. 79—89.
16. 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.