

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.40>

Панова Елена Владимировна

**СПЕЦИФИКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШТАТНЫХ КОМПОЗИТОРОВ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

В статье рассматривается проблема определения стилистической принадлежности балетной музыки второй половины XIX века, созданной до реформы П. И. Чайковского, и обосновывается необходимость вдумчивого индивидуализированного подхода к ее идентификации. Автор считает, что обособленное существование балетной музыки на протяжении долгих лет является веской причиной для создания самостоятельной историко-стилевой классификации. В ней, помимо существовавших в то время тенденций и направлений в музыкальном искусстве, должна найти отражение специфика развития хореографического искусства обозначенного периода.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/6/40.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/6/40.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 6. С. 192-195. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/6/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/6/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 78.072.3

Дата поступления рукописи: 28.03.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.40>

*В статье рассматривается проблема определения стилистической принадлежности балетной музыки второй половины XIX века, созданной до реформы П. И. Чайковского, и обосновывается необходимость вдумчивого индивидуализированного подхода к ее идентификации. Автор считает, что обособленное существование балетной музыки на протяжении долгих лет является веской причиной для создания самостоятельной историко-стилевой классификации. В ней, помимо существовавших в то время тенденций и направлений в музыкальном искусстве, должна найти отражение специфика развития хореографического искусства обозначенного периода.*

*Ключевые слова и фразы:* балетный театр второй половины XIX века; музыка в балете; романтический балет; Л. Минкус; Ц. Пуни; М. Петипа.

**Панова Елена Владимировна**

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург  
len\_pan@mail.ru*

### СПЕЦИФИКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШТАТНЫХ КОМПОЗИТОРОВ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Стилистическая принадлежность балетной музыки второй половины XIX века, созданной до эпохальной реформы П. И. Чайковского, остаётся одной из наименее освещённых отечественным искусствознанием тем. Следствия затруднений с ее верным определением закономерно сказываются на целостном анализе подобных произведений. Правильный подход к их характеристике с этих позиций видится фактором, который может в значительной степени способствовать справедливой оценке их художественных достоинств. Исторический факт того, что в обозначенный временной период именно русский музыкальный театр занимал лидирующие позиции в мировой хореографической культуре, наделяет построение системного отношения к стилистике сочинений отечественных балетных композиторов дополнительным смыслом. Эти наработки могут быть со всем основанием применены и к зарубежной балетной музыке той же эпохи: условия ее создания были похожими. Задача формирования научно обоснованного взгляда на музыкальный стиль балетных композиторов второй половины XIX века требует подробного анализа культурного контекста, в котором сочинялись их работы. Особое внимание в таком анализе должно быть уделено сопоставлению трактовок мировоззрения со временной им романтической эпохи истории мировой культуры ее отраслями, имеющими непосредственное отношение к предмету исследования, – хореографией и музыкой.

**Актуальность** предлагаемой статьи выражается в попытке определить не только стилистические особенности балетной музыки до реформы П. И. Чайковского, но и осветить специфику ныне полностью утраченной универсальной профессии штатного композитора балетной музыки в Императорских театрах России. **Цель** данной работы – дать адекватную оценку произведениям таких композиторов, как Л. Минкус и Ц. Пуни, в отечественной музыкально-театральной культуре и определить их стилистическую принадлежность. Для достижения поставленной цели работы необходимо решить следующие **задачи**: сравнить временные рамки эпохи романтизма в балетном и музыкальном искусствах и определить – может ли считаться романтической с позиций современного искусствоведения музыкальная составляющая спектаклей штатных композиторов. **Научная новизна** предлагаемого исследования заключается в том, что в нем впервые сделана попытка обоснования стилистической принадлежности балетной музыки второй половины XIX века.

Академическое хореографическое искусство с самого своего рождения существовало в неразрывном единстве с музыкой<sup>1</sup>. При этом значение роли музыкального сопровождения балетного спектакля возрастало по мере развития искусства танца, оказывая все большее влияние на его художественно-образное содержание. В нашем отечестве сочинение музыки для балетного спектакля долгое время оставалось сугубо прикладной сферой композиторского творчества, имевшей целый ряд специфических черт. Наиболее приметной из них была необходимость полного подчинения создаваемого музыкального текста требованиям балетмейстера-постановщика. Безусловно, это значительно ограничивало фантазию композитора, но при этом требовало от последнего исключительно высокого уровня профессиональной подготовки, поскольку в ходе работы с хореографом над новым спектаклем было необходимо гибко и мобильно реагировать на все его пожелания, сочиняя музыку практически параллельно с созданием танцев.

Примечательно, что представителями этой отрасли композиторского творчества в России в течение многих десятилетий оставались узконаправленные специалисты, не оставившие сколько-нибудь заметного наследия в других жанрах – такие, как Ц. Пуни и Л. Минкус<sup>2</sup>. Обозначенная специфика их деятельности обуславливает сложность определения стилистической принадлежности созданного ими музыкального материала.

<sup>1</sup> Исчерпывающая характеристика этой связи сформулирована отечественным исследователем В. Вансловым, утверждавшим, что «единство хореографии и музыки, их соответствие, выражение одного в другом – один их общепризнанных критериев художественности танцевального искусства...» [3, с. 38].

<sup>2</sup> Авторы музыки таких известных балетов, как «Дочь фараона», «Эсмеральда», «Дон Кихот», «Баядерка» и др.

С одной стороны, применение этими авторами интонаций, гармонических оборотов и приемов инструментовки, характерных для того периода истории музыкального искусства, было обширным и вне всяких сомнений профессиональным; с другой – образное наполнение создаваемого ими материала определялось насущной необходимостью следовать перипетиям хореографического сюжета, а не желанием свободного и индивидуализированного воплощения эстетических идеалов современной им эпохи.

Д. В. Житомирский писал, что балетный композитор XIX столетия – «создатель, хоть и очень важного, но все же прикладного, подсобного элемента спектакля» [6, с. 21]. В продолжение сказанного автор добавляет, что задача композитора прежде всего состояла в том, чтобы «правдоподобно иллюстрировать пантомиму, ритмически отчетливо и тактично в смысле общего характера сопровождать танец. Но не больше! Всякий выход за эти рамки пересекался деспотической властью балетмейстера, властью, которая по отношению к создающемуся хореографическому спектаклю была единоличной и неограниченной» [Там же]. Творческий союз хореографа и композитора этого времени является ярким примером соавторства, так точно описанного Житомирским.

Таким образом, штатные балетные композиторы Императорских театров, опираясь на уже сложившуюся связь определенных музыкальных и танцевальных элементов, сочиняли звуковую иллюстрацию происходящего на сцене, добиваясь полного слияния музыкального аккомпанемента с хореографическим текстом. Они виртуозно справлялись с поставленными задачами независимо от сроков, и хореографы, среди которых были такие выдающиеся мастера, как Ж. Перро, А. Сен-Леон и М. Петипа, всегда были удовлетворены качеством музыки в своих балетах. Процесс создания штатными композиторами балетных партитур не подразумевал изменения модели отношений композитора и хореографа; сама природа появления их музыки обуславливала ее дальнейшее бытование только в виде максимально точного сопровождения представлений балетмейстеров XIX века. Кроме того, вышеназванные композиторы были искренне преданы балетному театру, много и упорно работали в зачастую некомфортных и даже стрессовых условиях.

Значение их работ в истории балетного театра нельзя недооценивать, так как именно «в творчестве композиторов XIX столетия, создававших прикладную танцевальную музыку, полностью сформировался комплекс характерных ее признаков, по которым мы отличаем звучание танцевальной музыки и сегодня...» [2, с. 130]. Кроме того, подробное рассмотрение балетов штатных композиторов в контексте эпохи ясно выявляет факт того, что дансантичная музыка была прежде всего востребована хореографами и балетоманами: «Балетные люди... только с виду почитают “Раймонду”, а на самом деле кроме “Дон Кихота” знать ничего не хотят», – говорил капельмейстер балетного оркестра Императорского театра в Петербурге Р. Дриго, который в силу сложившихся обстоятельств сам вынужден был исполнять обязанности аннулированной должности штатного композитора балетной музыки начиная с 1886 года [1, с. 116].

Хронологический подход к наследию штатных композиторов балетной музыки подразумевает их формальную принадлежность к романтическому периоду существования музыкального искусства. Однако верное понимание их творчества как феномена, объединяющего музыку и хореографию в пространстве театральной культуры XIX столетия, является серьезным основанием для его отдельного рассмотрения как в системе музыкознания, так и балетоведения.

Самым существенным аспектом такого рассмотрения представляется то, что в балетном и музыкальном искусствах романтизм как сложное многосоставное явление мировой художественной культуры имеет различные временные рамки и смысловое наполнение. Так, хронологические границы музыкального романтизма в самом его обобщенном понимании охватывают более чем столетний исторический период. Содержательную целостную оценку музыкальному романтизму дал отечественный музыковед М. С. Друскин, описывавший его как «неоднородное, сложное и противоречивое» культурное явление [4, с. 145]. Авторитетные исследователи усматривают его первые законченные проявления в поздних сочинениях Л. Бетховена, а также ранних произведениях Ф. Шуберта, относящихся к первым десятилетиям XIX века; активная творческая деятельность последних композиторов, принадлежащих романтическому направлению (таких как С. Рахманинов и Р. Штраус), продолжалась еще в 40-е годы XX века.

В соответствии с периодизацией, используемой современным балетоведением, романтическая эпоха в истории хореографического искусства была гораздо менее продолжительной. Первым спектаклем, в котором нашла полное воплощение его эстетическая система, стала «Сильфида» балетмейстера Ф. Тальони (композитор – Ж. Шнейцхоффер), представленная в 1832 году, а его общепризнанным завершением считается «Копеллея» А. Сен-Леона (композитор – Л. Делиб), премьера которой состоялась в 1870 году в Париже. В этой связи представляется необходимым отметить, что, по мнению В. М. Красовской, период упадка балетного романтизма начался гораздо раньше – в 50-е годы позапрошлого столетия: «...к середине XIX века блестящий период романтического балета закончился» [7, с. 3].

Таким образом, закат балетного романтизма имел место уже спустя менее десятилетия после премьеры «Жизели» – наиболее совершенного в художественном отношении образца, созданного в рамках этого направления. Объяснением такой значительной разницы в продолжительности существования романтизма в музыкальном и хореографическом искусствах видится принципиально отличающийся подход к его интерпретации этими отраслями мировой художественной культуры.

Музыкальный романтизм вобрал в себя множество разнообразных сюжетных и идейных элементов этой эстетической системы из литературных и поэтических произведений, зачастую являвшихся по своей сути их первоисточниками. В свою очередь, балетный романтизм преимущественно основывался на своеобразном прочтении ряда избранных характерных черт, безусловно берущих свое начало в творчестве писателей и поэтов-романтиков, но не исчерпывающих это общекультурное явление полностью. Образный ряд романтических

балетов строился на базовом принципе противопоставления земного, человеческого мира миру потустороннему, бестелесному: подобные сюжеты часто встречаются, скажем, в творчестве Г. Гейне<sup>1</sup> и Э. Гофмана<sup>2</sup>.

Таким образом, представляется возможным утверждать, что осмысление всего многообразия идей романтизма в музыке вдохновляло творчество композиторов нескольких поколений; балетный романтизм представлял собой гораздо менее развернутое явление именно в силу жесткого ограничения ассимилированных элементов этого направления как такового. Сопоставимым по своему значению с романтическим периодом в музыке для хореографического искусства стал период формирования и развития балетных спектаклей новой, масштабной формации – в истории искусств за ними прочно закрепилось определение «академический» (или большой классический) балет<sup>3</sup>. Представляется справедливым мнение ряда исследователей, называющих обозначенное время также «эпохой Петипа»: определяющее значение этой творческой персоналии в жизни мирового балетного искусства второй половины XIX века не вызывает сомнений. Академический балет явился в своем роде синтезирующим жанром, включавшим достижения предыдущих периодов развития хореографического искусства. Кроме всего прочего, в нем получили органичное воплощение базовые идеи романтического балета о противопоставлении материального и бестелесного<sup>4</sup>. В то же время жанр академического балета не подразумевал характерного для предшествующей ему романтической эпохи сквозного действия спектакля. Его внушительные масштабы были обусловлены не в последнюю очередь обилием классических дивертисментов, обязательно подразумевавших остановку в развитии сюжета. Подобные обширные фрагменты имели своей задачей полнее раскрыть пластическими средствами внутренний мир персонажей балета и индивидуальности исполняющих их танцовщиков.

Строгость и геометрическая ясность сценических решений в произведениях Петипа подразумевали четкие структурные построения и прозрачность фактуры в музыкальном сопровождении. Это существенно отличало музыкальное оформление академических балетов от более текучего изложения материала в образах, относящихся к романтическому периоду бытования хореографического искусства. Таким образом, музыкальная составляющая спектаклей, относящихся к жанру большого балета, не может считаться романтической с позиций современного балетоведения. Прикладной характер этой отрасли композиторского творчества во многом обусловил очевидные технологические отличия в партитурах балетов рассматриваемых эпох.

В дальнейшем развитии академического балета значение музыки в спектакле становилось все более существенным. Она сохраняет за собой традиционные для балетных жанров функции аккомпанемента в обширных дивертисментах, однако круг ее художественных задач заметно расширяется в больших пантомимных эпизодах. Фактически в этих фрагментах, являющихся основными для сюжетного развития произведения, можно наблюдать симфонизацию жанра большого балета. В балетах Петипа, созданных в сотрудничестве с П. И. Чайковским и А. К. Глазуновым, эта тенденция проявилась настолько ярко, что поначалу вызвала недоумение просвещенной публики<sup>5</sup>. Так, М. И. Чайковский не без горькой иронии сожалел о шумном поведении завзятых балетоманов на премьере «Спящей красавицы», будто и не желавших услышать в музыкальном оформлении спектакля каких-либо художественных достоинств: «В балет не ходят слушать симфонии, здесь нужна музыка легкая, грациозная, прозрачная, а не массивная, чуть не с лейтмотивами» [9, с. 340]. Тем не менее безоговорочный успех именно таких симфонизированных больших балетов Чайковского у публики определил дальнейшую судьбу подобных спектаклей нового формата: роль музыкальной составляющей в хореографическом театре демонстрировала устойчивую тенденцию к росту в течение последующих нескольких десятилетий.

Примечательно, что композиторами, сформировавшими обозначенный новый и оригинальный для тех времен подход к сочинению музыки для балетного спектакля, стали Чайковский и Глазунов, в творчестве которых получили яркое индивидуализированное претворение многие базовые для романтизма как общекультурного направления идеи. В этой связи деятельность штатных композиторов балетной музыки, таких, как Пуни и Минкус, еще более отчетливо видится как обособленное культурное явление. За редким исключением круг художественных задач их музыки ограничивался точным и ясным звуковым воплощением образов, созданных балетмейстером. Понимание музыкального текста спектакля как самостоятельного плана, существующего на паритетных правах с хореографией и, как следствие, способного быть носителем оригинального творческого замысла композитора и выразителем его эмоционального прочтения сюжета произведения, оказалось прерогативой последующего поколения авторов музыки для балетного театра.

Таким образом, ввиду вышесказанного можно сделать следующий **вывод**: самый обобщенный анализ культурного контекста создания штатными композиторами балетной музыки, такими, как Пуни и Минкус, своих произведений, обуславливает необходимость вдумчивого индивидуализированного подхода к определению их стилистической принадлежности. Верное понимание специфических реалий профессиональной деятельности таких авторов и, как следствие, причин, побудивших их использовать в своем творчестве тот или иной художественный либо технологический прием, не позволяет отнести их наследие к определенному музыкальному или хореографическому направлению однозначно. Обособленное существование балетной

<sup>1</sup> Фрагмент одного из его произведений – «Германия» – лег в основу либретто «Жизели».

<sup>2</sup> Сюжет балета «Коппелия» был написан Ш. Ньюитером по новелле Э. Гофмана «Песочный человек».

<sup>3</sup> Традиционно в балетоведении академическим принято называть такой балет, «где сюжет развивается в пантомиме и формах действенного танца (*pas d'action*); где развернутые танцевальные ансамбли, характеризующие фантастический мир, чередуются с дивертисментными танцами, по преимуществу, характерными; где сценические эффекты являются составной частью общего драматургического замысла...» [8, с. 212].

<sup>4</sup> Достаточно вспомнить в этой связи картины «Сон» из «Дон Кихота» или «Тени» из «Баядерки» Л. Минкуса.

<sup>5</sup> Сам Чайковский писал П. Юргенсону в 1890 году: «...балет та же симфония...» [10, с. 143].

музыки на протяжении долгих лет является веской причиной для создания самостоятельной историко-стилевой классификации, позволяющей систематизировать ее в соответствии с периодами развития.

Значительная роль в создании такой классификации принадлежит исследователю Е. Н. Дуловой. В своей книге «Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века)» [5] она выделяет четыре этапа эволюции балетной музыки обозначенного временного периода. Первому из них соответствует композиционный принцип сюиты или дивертисмента, представляющих собой последование ряда жанровых танцевальных номеров; Дулова характеризует ее как «музыку аккомпанирующую танцевальную» и четко определяет временные границы создания звукового оформления спектаклей по такому шаблону – с конца XVIII до конца первой трети XIX века. До конца XIX века в балете превалирует «музыка аккомпанирующая танцевальная» и «музыка взаимодействующая»; к высшим образцам последней исследователь относит, например, лучшие балеты Минкуса («Дон Кихот» и «Баядерка»); Л. Делиба (все балетное наследие), А. Адана («Жизель»), Ж. Шнейцгоффера, Г. Левенскольда («Сильфида») и др. Третий период раскрывается в творчестве Чайковского и Глазунова. Симфонизированность этой музыки (в соответствии с классификацией Дуловой «музыки сопряженной») допускает иные формы ее существования кроме театральной – прежде всего, концертную. Наконец, главной отличительной чертой четвертого этапа становится полное обособление музыкальной составляющей балетного спектакля («музыки самостоятельной»). Ее внутреннее содержание обретает в этот период полную независимость от каких-либо внешних контекстных факторов.

Подробное индивидуальное рассмотрение творчества композиторов – авторов балетной музыки на предмет стилевой принадлежности в рамках такой системы представляется не только ценным, но и открывает обширные перспективы для исследования этой малоизученной культурной сферы последующими поколениями ученых. Например, чрезвычайный интерес может представлять стилистическое сопоставление образной сферы изысканной фантастики в произведениях Р. Шумана и Ф. Мендельсона с образцами, взятыми из романтических балетов того же времени – таких, как «Сильфида» и «Жизель». Не менее продуктивной может быть подобная исследовательская работа, проведенная применительно к наследию штатных композиторов балетной музыки, таких, как Пуни и Минкус.

Высокий уровень эрудиции этих авторов, безусловно, подразумевает знание ими центральных аспектов музыкального творчества композиторов как прошедших эпох, так и своих современников. Поиск и систематизация содержащихся в балетных партитурах Пуни, Минкуса и др. штатных балетных композиторов XIX столетия характерных выразительных «черт эпохи», а также их развития, безусловно, имеет научную целесообразность. В свою очередь, углубленный анализ балетных партитур на предмет применения в них образных и технологических решений из принципиально иной по своим художественным задачам сферы композиторского творчества – свободной от каких-либо правил, предустановленных условностями балетного театра, – может стать основным фактором в формировании нового взгляда на авторский стиль композиторов балетной музыки и отношение к их творчеству в целом.

#### *Список источников*

1. Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.
2. Безуглая Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа. СПб.: Планета музыки, 2015. 272 с.
3. Ванслов В. В. Статьи о балете. М.: Музыка, 1980. 192 с.
4. Друскин М. С. История зарубежной музыки: в 5-ти кн. М.: Музыка, 1983. Кн. 4. Вторая половина XIX века. 528 с.
5. Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века). М.: Четыре четверти, 1999. 378 с.
6. Житомирский Д. В. Балеты П. Чайковского: Лебединое озеро. Спящая красавица. Щелкунчик. М. – Л.: Музгиз, 1950. 155 с.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л. – М.: Искусство, 1963. 551 с.
8. Федорченко О. А. Творчество Жюльетты Перро в Петербурге (1848-1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета: дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2006. 265 с.
9. Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского: в 3-х т. М.: Изд-во П. Юргенсона, 1902. Т. 3. 620 с.
10. Чайковский П. И. Переписка с П. Юргенсоном: в 2-х т. М.: Музгиз, 1952. Т. 2. 664 с.

#### **PROBLEM OF IDENTIFYING STYLISTIC AFFILIATION OF COMPOSITIONS CREATED BY BALLET COMPOSERS OF THE RUSSIAN IMPERIAL THEATRES IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY**

**Panova Elena Vladimirovna**

*Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg*

*len\_pan@mail.ru*

The article considers the issue of identifying the stylistic affiliation of the ballet music of the second half of the XIX century created before P. I. Tchaikovsky's reform and justifies the necessity of a careful individualized approach to the problem. According to the author, long isolated existence of ballet music is a convincing argument to develop a special historical and style classification. This classification should simultaneously represent the current tendencies and trends of musical art and the development peculiarities of the choreographic art of the mentioned period.

*Key words and phrases:* ballet theatre of the second half of the XIX century; ballet music; romantic ballet; L. Minkus; C. Pugni; M. Petipa.