

Танцевальные жанры в творчестве русских композиторов XIX века

Научный руководитель – Белова Екатерина Петровна

Сыпало Олеся Кирилловна

Аспирант

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

E-mail: ofelia89@inbox.ru

Вторая половина XIX века в русском музыкальном театре богата шедеврами оперы и балета. Но в то время, как музыкальные произведения М.И. Глинки обозначили начало новой эпохи в русской музыке, балетная музыка, которую зачастую писали театральные капельмейстеры, долгое время пребывала в кризисе. Нельзя сказать, что музыка Ц. Пуни, Л. Минкуса или Р. Дриго была непрофессионально написана. Их творчество развивалось в жестких условиях, поставленных балетмейстером - то, что впоследствии А.К. Глазунов назовет «свободой в оковах»².

Очень многие традиции, ставшие во второй половине XIX века основой русской композиторской школы (в том числе и в театре), заложил М.И. Глинка. Его опера «Жизнь за царя» (1836 г.) отличалась не только национальными идеями, но и безусловно национальным колоритом. Еще в самом начале размышлений над композицией оперы Глинка твердо решил противопоставить польскую музыку - русской. Кроме того, что популярные тогда в салонах полонез и мазурка давали прямую ассоциацию с Польшей, они создавали еще и важное для драматургии спектакля ощущение беззаботного веселья польской знати, раньше времени празднующей победу над Россией. Начиная с этой оперы, у русских композиторов стало традиционным прибегать к использованию жанрового противопоставления: изображать русских героев через пение, а антагонистов - через танец.

Пробовал найти свое понимание танцевальных жанров и А.С. Даргомыжский - последователь идей Глинки. В его первой опере «Эсмеральда», поставленной в 1847 году, присутствовал полонез и даже па де трау. Но еще до «Эсмеральды», в 1843 году, он начал писать оперу-балет «Торжество Вакха» по одноименному стихотворению А.С. Пушкина. Произведение было закончено в 1848 году, но поставлено только в 1867. К сожалению, спектакль успеха не имел: музыка Даргомыжского повторяла находки опер Глинки, и при этом балетные и вокальные сцены не объединялись логикой действия.¹ И все же, если мы окинем взором все инструментальное творчество композитора, мы увидим и «Болеро» для оркестра, мазурки и вальсы для фортепиано, и даже «Славянскую тарантеллу».

В 1869 году А.П. Бородин начинает писать оперу «Князь Игорь». Премьера оперы состоялась только в 1890 году, но сам замысел, продолжающий оперную традицию Глинки, содержал в себе танцы еще до того, как Чайковский взялся за работу над своим первым балетом. В «Князе Игоре» танцы снова становятся важной драматургической составляющей оперы.

Помимо опер, в творчестве практически любого композитора этой эпохи, существуют еще и танцы, написанные для разных инструментов. Они давали возможность сразу погрузиться в определенную образную сферу, как некий частный случай идеи программности. Еще до первого опыта П.И. Чайковского можно увидеть довольно яркий интерес к танцевальным жанрам и понимание драматургических возможностей танца. По сути, после оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя», создание полноценного музыкально балета становилось вопросом времени.

20 февраля 1877 года на сцене московского Большого театра состоялась премьера «Лебединого озера» П.И. Чайковского в постановке Вацлава Рейзингера. Из-за того, что Рейзингер

не предоставил композитору надлежащий план спектакля, а Чайковский тщетно пытался добиться помощи от балетмейстера, выстраивание внутренней музыкальной драматургии «Лебединого озера» стало поистине трудновыполнимой задачей, которая на некоторое время отбила у композитора желание писать балетную музыку.

Благодаря директору Императорских театров И.А. Всеволожскому, в 1889 году Петипа и Чайковский встретятся, чтобы сотворить вершину классического наследия - балет «Спящая красавица». И.А. Всеволожский и М.И. Петипа предоставили композитору очень точный план балета. Чайковский выполнил все пожелания, но несколько неожиданными для Петипа путями, из-за чего балетмейстеру пришлось менять хореографию уже заранее придуманных вариаций.

Гений Петра Ильича позволял ему создавать музыку для таких балетов, как «Спящая красавица» и «Щелкунчик» в соответствии с планами-заказами Петипа, но при этом оставлять музыке собственную линию развития. Музыка приобрела равные с хореографией права на создание драматургии спектакля.

Последний шедевр М.И. Петипа - «Раймонда» с музыкой А.К. Глазунова - окончательно утвердил союз профессиональной музыки и хореографии. Композитор с балетмейстером практически создают новую форму, состоящую из классических и характерных сют. Конфликт "классического" и "восточного" разрешается в Большом венгерском па. А по драматургии Глазунова такая правильная, классическая, но несколько нереальная девушка Раймонда, столкнувшись с обжигающей, опасной страстностью Абдерахмана, становится вполне реальной, земной женщиной.

Несмотря на обилие романтических сюжетов и героев, искусство XIX века стремилось ко все большему реализму в их воплощении. Театр, живопись, музыка тяготели ко все более жизненным образам, более четким границам характеров: при этом существовал огромный интерес к искусству различных национальных школ. Музыка и танец исторически тяготеют к синтезу, а во второй половине XIX века появились мастера, которые хотели и могли подобный синтез воплотить в жизнь.

Танец, на протяжении веков являвшийся неотъемлемой частью жизни всех стран и сословий, не мог быть исключен русскими композиторами из их творчества, особенно театрального. Становление русской композиторской школы требовало и поисков новой музыкальной драматургии, а сделать это, не привлекая театральные жанры, было практически невозможно. Самый первый русский шедевр оперного театра М.И. Глинки («Жизнь за царя») показал, что танец нужен для полного воплощения всех возможностей музыки. П.И. Чайковский показал драматическую силу балета, но без гениальной хореографии музыка балетов, написанная Чайковским и Глазуновым, звучала бы только на концертах. Конечно, музыка этих композиторов сама по себе самодостаточна, но вместе с танцами, сочиненными великими хореографами, драматическая сила, которую она несет, многократно усиливается.

Источники и литература

- 1) Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Спб.: Лань, 2008
- 2) Belcanto.ru: https://www.belcanto.ru/ballet_saisons.html