

УДК 792.8:78.03

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10002

Г. Н. Пешкова

## БАЛЕТ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А. АЛЯБЬЕВА

**В** творческом наследии А. Алябьева, одного из немногих русских композиторов первой половины XIX в., на протяжении жизни интенсивно разрабатывавшего различные жанровые сферы театральной музыки балет оказывается едва ли не более значимым, нежели опера и водевиль. И хотя балетная музыка Алябьева представлена всего одним произведением – музыкальной партитурой к балету Ф. Бернаделли «Волшебный барабан или Следствие Волшебной флейты», тем не менее, ее особое место в творчестве композитора очевидно. Об этом достаточно красноречиво свидетельствует сам факт премьеры спектакля «опального» композитора в Москве, на сцене Большого театра 20 мая 1827 г., не говоря уже о достоинствах музыкального текста. Не нарушая традиции сочинения музыки, подчиненной творческой воле балетмейстера, Алябьеву удалось создать произведение, отмеченное значительной самостоятельностью художественного замысла, далеко выходящего за рамки традиционно принятого «дансантного» сопровождения. Высокая степень обобщения музыкальных образов, присущая музыке балета и отмечаемая исследователями прежде всего, как отличительная черта камерно-инструментальных жанров (см.: [7, с. 89]), позволяет судить о степени приобщения композитора к музыке «высоких помыслов и чувств» (Б. В. Асафьев) и в сфере театральных жанров. В контексте наших размышлений определяющей оказывается данная Е. М. Левашевым оценка историко-художественного значения балета. «В определенном аспекте “Волшебный барабан”, с одной стороны, завершает собой в истории отечественного искусства целый

этап эволюции музыкально-драматургического мышления, а с другой – хотя в миниатюре, но прямо предвосхищает многие принципы развития и структуры глинкинских опер» [4, с. 84].

В немногочисленных музыковедческих работах советского периода, посвященных творчеству композитора, где он рассматривался как автор романсовой лирики, а в сфере театра – оперы и водевиля, балет практически не становился объектом исследования. Подобная ситуация объяснима не только доминирующей долгие годы в отечественном музыковедении опероцентристской позицией, но и объективными причинами – музыкальная партитура балета была опубликована лишь в 1973 г.<sup>1</sup>

В контексте современной отечественной музыкальной науки балет Алябьева впервые был введен во второй половине XX в. Б. В. Дорохотовым, чьи изыскания и глубокий анализ творческого наследия Алябьева, основанные на доскональном изучении авторских рукописей и архивных материалов, расширили привычные представления о нем как о композиторе-дилетанте, культивирующем вокальную лирику. В монографии, посвященной творческому пути Алябьева, Дорохотов фиксирует внимание на балете, выделяя его в кругу других сочинений 1827 г. – рубежного в судьбе и творчестве композитора, делает предварительный анализ партитуры, результатом которого становится реконструкция сюжета балетного спектакля<sup>2</sup>.

Качественно новый уровень аналитического подхода к музыке балета проявился в очерке Е. М. Левашева, помещенном в коллективном труде по истории русской музыкальной культуры. Исследователь рассматривает балет как

явление музыкального театра, делает ряд ценных замечаний о стилевых истоках и уровне мастерства композитора в использовании средств музыкальной драматургии, отмечает значение балета в творческом пути Алябьева – автора театральной музыки, и в целом создает исследовательскую базу для дальнейшего осмыслиения музыкального текста.

Обратимся к партитуре балета<sup>3</sup>. На первый взгляд, мало что выводят музыку «Волшебного барабана» за границы традиционного представления и о ее содержании, и о ее композиции. Номерная структура двухактного балета, сохраняющаяся на протяжении всего музыкально-хореографического действия, композиционная законченность и тональная замкнутость, обилие разножанровых в своей основе танцевальных тем и их преобладание в тематическом материале балета – все это позволяет говорить о типичном для балета *сюитном* принципе организации музыкального материала. Однако и наличие нескольких интонационно-образных сфер, составляющих основу музыкальной драматургии балета, и расширение границ сцены, как главной композиционной единицы спектакля, и сквозное, устремленное к *лирической кульминации* развитие тематического материала, свидетельствуют не только о выходе балета за границы сюитного жанра, но и наличии других жанровых черт, присущих музыке балета уже – явлению инструментальному. Более того, для Алябьева, чье творчество на протяжении всех этапов его напряженного и драматического творческого пути было связано помимо романса с обращением к камерно-инструментальным (трио, квартет, квинтет) и симфоническим жанрам (симфония), не неожиданной оказывается реализация в балете и классических сонатно-симфонических представлений.

Анализ балетной партитуры показал, что Алябьев здесь, как и в других своих инструментальных сочинениях, последовательно и целенаправленно придерживается общеклассицистских норм музыкального мышления, осуществлен-

ных прежде всего в композиционных и драматургических принципах построения отдельных сцен и балета в целом. Основой музыкальной драматургии становится принцип контраста, определяющий и внутреннюю логику выстраиваемых сцен, и логику тональной драматургии, и особенности оформления тематического материала, включая смену темпов, метроритма и оркестрового звучания тем. Наконец, в типизированном классическом виде выявляются и собственно сонатные закономерности, проявляющиеся на концептуальном уровне в контрастном сопоставлении действия и размышления (вступление ко II акту), динамики (жанровые танцевальные сцены) и покоя (лирические сцены), на уровне цикличности формы и в чертах скерцо, ассоциирующихся с реалиями жизненного пространства и «ритмом» эпохи в итоговой функции финала.

Уже общий тон приподнятого мажорного высказывания, определяющий эмоциональную «тональность» музыкальной партитуры балета, рождает ассоциации с образным миром венских классиков, со скерцозными и обобщенно жанровыми образами средних и финальных разделов сонатно-симфонического цикла. Это нисколько не противоречит «волшебному» содержанию балета. Более того, дает возможность поднять его над уровнем конкретного, театрального и включить «волшебное» в общий контекст художественных обобщений, связанных с сонатно-симфоническим циклом.

Наиболее значимы классические нормы музыкального мышления для *жанрово-танцевальной* линии балета. Тематический материал жанровой сферы сконцентрирован в первых экспозиционных сценах и рассредоточен в качестве интонационной фабулы на протяжении всего сценического действия, кроме того, он служит интонационной основой тем увертюры и заключительного финала.

Хореографический замысел балета как незатейливого, игриво развивающегося действия с включением мотивов «волшебного» инструмента, (если

воспользоваться содержанием либретто балета, реконструированного Б. Доброхотовым), во многом может объяснить доминирование в балете жанрово-танцевальных образов, столь характерных и типичных для спектаклей подобного типа. Однако в отличие от других известных нам примеров русского музыкального театра этого времени – комических опер и балетов, по традиции ориентированных на фольклорный пласт отечественной музыкальной культуры, Алябьев решает этот вопрос по-другому. В балете, при большом разнообразии танцевальных ритмоформул, совершенно отсутствует прямое цитирование, связанное с отечественным фольклором, а возникающие ассоциации с западноевропейской национальной танцевальной традицией скорее говорят об опосредованном его ощущении через слышание жанровых образцов скерцозно-игровых и финальных частей сонатно-симфонического цикла композиторов венской симфонической школы.

При высокой степени обобщенности классических норм музыкального мышления, их глубокой проработанности и переосмыслинении, анализ музыки жанровой линии балета позволяет выявить и ее конкретные стилевые прообразы. Наиболее близкой образному содержанию жанрово-танцевальной сферы оказывается музыка Й. Гайдна, с присущими ему поисками яркого жанрового колорита, так многогранно проявившихся в сонатных allegri первых частей и в финалах его симфоний. Не менее интересна относительно общеклассицистских идей *лирическая об разная сфера* балета.

Даже внешнее знакомство с партитурой Алябьева дает возможность выделить большой объем тем лирического содержания. И само художественное решение лирического образа, и его роль в драматургии балета свидетельствуют о ярко выраженной тенденции лиризации содержания балета, в чем нельзя не усмотреть сильнейшего стилевого влияния современной композитору эпохи, связанного с идеями романтизма. Имен-

но в русле романтических исканий, что закономерно, и следовало бы ожидать художественного воплощения лирической образности. Казалось бы, композитор яркого лирического дарования, автор многочисленных образцов романсовой лирики, и в балете должен был обратиться к вокальному жанру<sup>4</sup>, вос требованному временем и резонирующему субъективной грани умонастроения его поколения (см: [2, с. 48]). Однако, оставаясь верным романтическому посылу своей творческой индивидуальности, Алябьев идет другим путем. Вслушиваясь в образный мир музыки балета нельзя не отметить внимания композитора к «чужому» музыкальному слову, которое воспринимается в партитуре не столько как цитата, сколько как творческий импульс в создании своей оригинальной музыкальной темы. Речь идет о начальных фразах Клавирной сонаты A-dur (KV 331) В. А. Моцарта и медленной лирической части «Патетической» сонаты Л. Бетховена<sup>5</sup>. Примечательно, что выбор Алябьева падает на эти имена в истории мировой музыкальной культуры. Оставаясь во всех сферах своего уникального композиторства чутким к художественным вкусам и музыкальным пристрастиям современников, Алябьев и в балете, в его художественной форме, стремится воспроизвести свойственную искусству этого времени непреодолимую тягу к универсальному и вневременному, что с такой невероятной силой отразилось в духовной кульминации золотого века русской культуры – в философской поэзии А. С. Пушкина, а в музыке ассоциировалось с именами великих композиторов венской классической школы, и прежде всего Моцарта.

Думается, здесь можно говорить о претворении столь характерного для русского и европейского музыкального театра начала XIX в. лирического образа, прототип которому мы находим в творчестве великого австрийского композитора. В русле моцартовских идей воспринимаются и поиски средств лиризации жанрово-танцевальной сфе-

ры балета, а также включение в партитуру тем, основой которых являются конкретные музыкальные тексты – Ария Тамино из I акта «Волшебной флейты» [1, с. 153] и главная партия Сонаты A-dur.

Спокойно-созерцательный, идиллический образ главной партии сонаты [Там же, с. 147] органично вписывается в общую лирико-жанровую линию балета, заметно конкретизируя и уточняя его программный замысел. В то же время ее местоположение – начало собственно сценического действия II акта (девятая сцена *Andantino*, A-dur, 6/8), тональная замкнутость и интонационная обособленность от открытого-жанровой, танцевальной музыки подчеркивают и ее особую роль в драматургии балета как первой лирической кульминации. Более того, возникающая благодаря конкретной теме ассоциация с «высоким» тоном звучания классической инструментальной музыки позволяет воспринимать тему клавирной сонаты Моцарта не только как цитату, сколько как высокое художественное обобщение, возвышенную поэтическую аллюзию-воспоминание, концептуально укрупняющее представление о первоначальном сценическом плане балета – развернутого комического хореографического действия, и воссозидающее художественную картину, резонирующую романтическому мировосприятию композитора.

Если художественные импульсы, идущие от творчества Моцарта, от его оперы и камерно-инструментальных жанров, «режиссируют» интонационное содержание действенных сцен балета и связаны с динамикой развития сценического действия, подчиняясь собственно театральным законам балетного жанра, то тема бетховенской сонаты связана с другой образной гранью лирического образа, которая сконцентрирована в самостоятельном оркестровом вступлении ко второму действию балета [Там же, с. 142]. Попадая в другое художественное измерение, продиктованное отходом от внешней событийной линии развития сюжета, она воспринимается как

своего рода интроспекция, погружение в состояние спокойного, неторопливо-го, сосредоточенного размышления, сохранив таким образом свой первоначальный художественный смысл.

Художественное решение, предусмотренное сюжетом *волшебной линии*, направлено в иное жанровое русло. Интонационная природа «волшебного» в балете достаточно очевидна и хорошо прослушивается благодаря «программному», причем не вокальному, а чисто инструментальному по своей природе содержательному пласту интонационного комплекса, формирование которого связано с различными сценическими жанрами русского музыкального театра 20-х гг. XIX в., и прежде всего оперой. И с этой точки зрения, осмысление «волшебного» у Алябьева дает возможность не только «документировать» музыкальный материал балета, но, одновременно, благодаря возникающим конкретным художественным ассоциациям, включить балет в единую, так волновавшую воображение современной композитору театральной публики, «волшебную» линию русского музыкального театра первых десятилетий XIX в., музыкальное оформление которой связано с оперным театром К. Вебера.

Включение Алябьевым подобного пласта современной музыкальной культуры, прежде всего свидетельствует об особой слуховой отзывчивости композитора, об уровне музыкальной эрудиции. Контекст же музыкального окружения, как и роль «волшебного» в драматургии балета, выводит его за ассоциативные границы оперного жанра и говорит о другом – об индивидуальном авторском решении этого образа и наполнении более значимым глубоким и содержательным смыслом.

Даже первое приближение к музыкальному содержанию балета позволяет сделать предварительные *выводы*.

Прежде всего, о многообразии образного содержания балетной музыки Алябьева, возникающем в силу множественности творческих импульсов и их

художественного обобщения, идущих от различных жанров отечественной и западноевропейской музыки, среди которых первоосновой оказывается сам балет, с присущими ему «программными» элементами, каковыми оказываются хореографические формы и, обусловленный танцевальными элементами, *сюитный* принцип композиции. Еще более важным творческим стимулом, обогатившим образное содержание балетной музыки Алябьева, является *оперный* театр различных художественных направлений и стилей – классицистская опера Моцарта и романтическая опера Вебера. И, наконец, универсальные жанры *инструментальной* музыки, сложившиеся в творчестве композиторов венской школы, – жанр сонаты и даже симфонии.

Изложенное позволяет сделать вывод об особом отношении автора к балетной музыке как к полноценной, не прикладной сфере композиторского творчества, более того, к музыке *инструментальной*, исполненной самостоятельного значения и смысла. И, что еще более важно, обращение Алябьева к явлениям универсального порядка, к общеклассицистским нормам музыкального мышления и драматургии, в целом характерные для творческого сознания композитора и наиболее последовательно проявившиеся в его камерно-инструментальных жанрах, как и обращение к романтическим идеям современной европейской музыки («веберовский» интонационный комплекс), убедительно свидетельствуют о *самостоятельности прочтения романтического содержания «волшебного» балета, о самостоятельности его художественного замысла, выраженного в звуковом содержании музыки, которое направлено не на воплощение только сюжетной стороны балета, подчиняясь сценическому ходу его развития, а на развитие самой идеи*

*волшебного как важной грани романтического миросозерцания и представления о картине мира, так созвучной мировоззрению композитора.*

И, наконец, партитура «Волшебного барабана» Алябьева представляет значительный интерес для изучения творчества композитора и *истории жанра* [6]. Вписываясь в единую линию «волшебного» в отечественном музыкальном театре начала XIX в., «Волшебный барабан» дает яркое представление о специфике его музыкального выражения и в балетном театре тех лет. Музыка Алябьева в меньшей степени ориентирована на воплощение конкретно бытовых сценических ситуаций, характерных для оперного жанра подобного содержания, и устремлена в сферу идеальных чувств и переживаний, что дает возможность сблизить ее с другой основной для балетного театра этих десятилетий образной сферой – анакреонтической.

Художественное претворение «волшебного» и анакреонтического как надбытого и специфически театрального, ставшее отличительной чертой жанрового содержания балета уже здесь, в доклассический период русского музыкального театра, равно как и обращение русских композиторов к традициям венской симфонической школы задолго до выдающихся классических примеров балетной музыки в музыкальном театре М. И. Глинки (анакреонтические балетные сцены в III акте «Руслана»), и, тем более, в балетном творчестве композиторов-симфонистов П. И. Чайковского и А. К. Глазунова, и позволяет включить балетную музыку Алябьева в более широкий контекст развития отечественной культуры, ориентированной на «высокие» художественные представления и идеи, и отметить исключительную роль А. А. Алябьева в формировании отечественной музыкально-театральной традиции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Партитура балета была отредактирована и опубликована Т. С. Крунтяевой. В дальнейшем ссылки на музыку балета даются по изд.: [1].

<sup>2</sup> Исследователь рассматривает балет Алябьева как продолжение другого комического балета итальянского балетмейстера Ф. Бернаделли с музыкой чешского композитора Маковеца

«Волшебная флейта или Танцовщики поневоле» (1818), в основе которого лежит сюжет, широко распространенный в народном творчестве: обиженный недругами герой становится обладателем волшебного инструмента, который помогает ему преодолеть все препятствия и невзгоды [3, с. 65]. Однако отсутствие подлинного либретто балета Алябьева, также созданного Ф. Бернаделли и сегодня затрудняет рассмотрение «Волшебного барабана» как целостного явления балетного театра и оставляет неразрешенной проблему «высокого» тона музыкального высказывания балета и его жанрового определения как комического.

<sup>3</sup> Балет состоит из двух действий, в которые входят: увертюра, восемь сцен и финал I действия, вступление ко II действию, четыре сцены и финал. Состав оркестра: четыре флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, две трубы, тромbones, литавры, треугольник, малый барабан, арфа и струнный квартет.

<sup>4</sup> Что было бы оправдано, учитывая созданные композитором вокальные произведения в жанре романса с оркестром [5].

<sup>5</sup> На включение этих музыкальных текстов в партитуру балета впервые обратил внимание Е. М. Левашев.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алябьев А. Волшебный барабан: Комический балет в 2 действиях. – Л.: Музыка, 1973. – 208 с.
2. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века // Асафьев Б. В. Избр. труды. – М.: АН СССР, 1955. – Т. 4. – С. 39–58.
3. Доброхотов Б. А. Алябьев: Творческий путь. – М.: Музыка, 1966. – 319 с.
4. Левашев Е., Корженъянц Т. А. А. Алябьев // История русской музыки: В 10 т. – М.: Музыка, 1988. – Т. 5. – С. 29–96.
5. Митина А. Неизвестные партитуры Александра Алябьева // Старинная музыка. – 2011. – № 3–4. – С. 24–32.
6. Панова Е. В. Основные исторические этапы становления балетной музыки до реформы П. И. Чайковского // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки: Сб. ст. по материалам V Междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: Ассоциация науч. сотрудников «Сиб. академ. кн.», 2017. – С. 14–21.
7. Синявская Л. Струнный квартет в русской музыке: 1790–1860 годы. На исторических путях отечественной инструментально-симфонической культуры. – Екатеринбург: Урал. гос. консерватория, 2004. – 289 с.

## REFERENCES

1. Alyabiev A. *Volshebnyj baraban: Komicheskij balet v 2 dejstviyakh* [Magic drum. Comedy ballet in 2 actions]. Leningrad, 1973. 208 p.
2. Asafiev B. V. Composers of the first half of the 19th century. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, 1955. Vol. 4, pp. 39–58.
3. Dobrokhотов B. A. *Alyabiev: Tvorcheskij put* [Alyabyev. Creative way]. Moscow, 1966. 319 p.
4. Levashev E., Korzhenyants T. A. A. Alyabyev. *Istoriya russkoj muzyki* [History of Russian music]. Moscow, 1988. Vol. 5, pp. 29–96.
5. Mitina A. Unknown scores of Alexander Alyabyev. *Starinnaya muzyka* [Ancient music], 2011, (3–4): 24–32.
6. Panova E. V. The main historical stages of development of ballet music before the reform of P.I. Tchaikovsky. *Kulturologiya, filologiya, iskusstvovedenie: aktualnye problemy sovremennoj nauki* [Cultural studies, philology, art history: current problems of modern science]. Novosibirsk, 2017, pp. 14–21.
7. Sinyavskaya L. *Strunnyj kvartet v russkoj muzyke: 1790–1860 gody. Na istoricheskikh putyah otechestvennoj instrumentalno-simfonicheskoy kultury* [String quartet in Russian music: 1790–1860. On the historical paths of the domestic instrumental symphonic culture]. Ekaterinburg, 2004. 289 p.

### Балет в творческом наследии А. Алябьева

В статье развивается мысль о значении художественных идей А. Алябьева, связанных с его представлениями о выразительных воз-

### Ballet in the creative heritage of A. Alyabyev

The article develops the idea of the meaning of A. Alyabyev's artistic ideas, associated with his understanding expressive possibilities of

можностях музыки в балете – ведущем жанре русского музыкального театра первых десятилетий XIX в. Музыкальная партитура «Волшебного барабана или Следствие Волшебной флейты» – единственного, созданного в этом жанре произведения, выделяется среди разнообразных творческих интересов композитора и рассматривается как высоко-профессиональный художественный текст. Самостоятельность образного содержания, особенности музыкальной драматургии, принципы работы с оркестром расширяют традиционные представления о прикладной функции музыки в балете и поднимают его до жанрового уровня инструментального произведения. Включение балета в контекст творчества Алябьева позволило выявить многообразие стимулов, идущих прежде всего от инструментальной линии. В анализе музыкального текста определяющим становится вопрос о преломлении традиций западноевропейской музыки и конкретных стилевых ориентиров, питавших творческое воображение композитора, о прообразах его музыкального языка, а также истоках инструментального мышления и трактовке циклической формы балета. Подчеркивается закономерность реализации в балете классических сонатно-симфонических представлений, характерных для Алябьева как автора камерно-инструментальных ансамблей и симфоний, как и преломление общеклассицистских норм музыкального мышления в ряде композиционных и драматургических принципов. Итогами исследования являются выводы об Алябьеве как уникальном творческом явлении своего времени, о его балетной музыке как качественно новом этапе в становлении одной из важных, наряду с оперой, жанровых линий отечественного музыкального театра XIX в., и об исключительной роли композитора в формировании национальной музыкально-театральной традиции.

**Ключевые слова:** история русской музыки, А. Алябьев, балет, инструментальные жанры, стилевые источники.

---

**Пешкова Галина Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург)

E-mail: eepol@mail.ru

music in ballet – that is the leading genre of Russian musical theater of the first decades in the nineteenth century. Musical score of «The Magic Drum or the Consequence of the Magic Flute» – the only one created in this genre, stands out among a variety of creative interests of the composer and is regarded as highly professional artistic text. Independence of figurative content features of musical drama, principles of working with orchestra extend the traditional understanding of ballet music and raise it to the genre level of instrumental works. Inclusion of ballet to the context of Alyabyev's work allowed to reveal the diversity of creative incentives that go before everything from the instrumental vision of his work. In the analysis of music the text becomes the determining fact of the breaking traditions of Western European music and specific style landmarks, inspiring the creative imagination of the composer, on the prototypes of his musical language, as well as the origins of instrumental thinking and treatment of the cyclical form of ballet. The pattern of the implementation in the ballet of classical sonata-symphonic performances are emphasized, that are characteristic for Alyabiev as the author of chamber-instrumental ensembles and symphonies, as well as the refraction of general classical norms in musical thinking in a number of his compositional and dramatic principles. The study results in the conclusions about Alyabyev as a unique creative phenomenon of his time, of his ballet music as a truly new stage in becoming one of the important, along with the opera genre lines of national musical theater in the XIX century, and of the composer's exceptional role in the formation of the national musical and theatrical traditions.

**Keywords:** history of Russian music, A. Alyabyev, ballet, instrumental genres, style origins.

---

**Peshkova Galina Nikolaevna**, Candidate of Art Criticism, associate professor at the Department of Music History at the Ural M. Mussorgsky Conservatoire (Ekaterinburg)

E-mail: eepol@mail.ru

Получено 18.04.2019