

---

**ЕФРЕМОВА И. В.**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры эстрады Белорусского государственного университета культуры и искусств

## **Панорама воплощения бальной темы в камерных фортепианных произведениях русских композиторов романтической эпохи**

*В статье представлена панорама воплощения бальной темы в русской камерной фортепианной музыке романтической эпохи. На основе анализа камерных фортепианных сочинений российских композиторов XIX столетия выявлена специфика «показа» в них явления бала, а также определена иерархия танцевальных жанров по степени их популярности на данных мероприятиях.*

*The article presents the panorama of a ball subject reconstruction in the Russian chamber piano music of a romantic era is presented in the article. Based on the analysis of Russian XIX century chamber piano composer's compositions, the author of this research reveals specifics of the ball phenomenon «display» at them, and also determines hierarchy of dancing genres by degree of their popularity at these actions.*

**Введение.** В последнее время бал, как своеобразное явление русской культуры, привлекает к себе все большее внимание исследователей. И это неслучайно. На постсоветском пространстве в настоящее время явно ощущается дефицит общечеловеческой культуры, в том числе культуры поведения и общения людей, – то, что принято называть этикетом. Вследствие этого наблюдается повышенный интерес современного общества к тем формам культурной жизни, которые на протяжении многих столетий прививали людям хорошие манеры и облегчали взаимопонимание при общении друг с другом.

В данной статье сквозь призму камерной фортепианной музыки романтической эпохи освещается один из самых интересных видов культурных практик прошлого – бал. В настоящее время эта тема приобретает особую актуальность, связанную с возрождением бальной культуры и приобщением к ней современного общества.

В этом ракурсе интерес представляет своеобразное воссоздание сцен бала русскими композиторами в фортепиан-

ных произведениях камерного жанра, обусловленное желанием запечатлеть в них бальные танцы как «организующий стержень» этого роскошного и модного социокультурного явления.

Особый интерес в контексте настоящего исследования представляют научные музыковедческие работы, которые рассматривают отдельные музыкальные жанры в целом и фортепианные произведения русских композиторов, в частности. В их числе работы Б. Асафьева: «Избранные труды» (1955), «Русская музыка: XIX и начало XX века» (1968); монография А. Альшванга «П. И. Чайковский» (1970); труд Д. Арутюнова – «Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений» (1989); монография Л. Баренбойма в двух томах «Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность» (1957, 1962); диссертация А. Гадецкой «Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки» (2013); сборник М. Друскина «Очерки по истории танцевальной музыки» (1936); «Очерки и

исследования по истории русской музыки» Ю. Келдыша (1978); монография в двух книгах О. Левашёвой «М. И. Глинка» (1987, 1988); исследование В. Музалевского «Русская фортепианная музыка: очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII – первой половины XIX ст.)» (1949); сборник «Музыкальное наследие П. И. Чайковского. Из истории его произведений» (1958); работа В. Натансона «Русское фортепианное исполнительство прошлых лет» (1976); учебное пособие Е. Орловой «Очерки о русских композиторах XIX – начала XX веков» (1982); монография в двух томах М. Пекелиса «Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение» (1983); «История русской музыки: в 10 томах» Ю. Келдыша, Л. Корабельниковой, Т. Корженьянц, Е. Левашёвой, М. Сабининой (1980-е – 1990-е гг. XX в.), а также литературное наследие С. Рахманинова, А. Рубинштейна, П. Чайковского и др.

Следует заметить, что при достаточно полном освещении явления бала в историческом, культурологическом и социальном аспектах практически неисследованным в настоящее время остается музыкаловедческий ракурс, раскрывающий вопрос воссоздания бальной практики в музыкальных произведениях русских композиторов XVIII и XIX вв. в целом, и в сочинениях фортепианного жанра, в частности.

Цель статьи – на основе анализа камерной фортепианной музыки романтической эпохи представить панораму воплощения в ней явления бала, выявить специфику воссоздания бальной темы в камерной фортепианной литературе, определить иерархию танцевальных жанров, используемых русскими композиторами XIX столетия в камерных фортепианных произведениях, и сопоставить ее со степенью популярности на балах различных танцев – как обязательных (традиционных бальных), так и необязательных (национально-характерных, старинных).

*Основная часть.* Говоря о воплощении бальной темы в музыкальных сочинени-

ях, необходимо отметить, что бал с его ярко выраженным зрелищно-театральным началом, в первую очередь, находит свое естественное воссоздание в произведениях сценических жанров, таких как опера и балет. Что же касается музыки, изначально не предполагающей сценической реализации, а также камерных сочинений, то, рассматривая вопрос о преобразовании в них жизненного явления бала в явление художественное, следует выявить его специфику.

Необходимо подчеркнуть, что в рамках камерной музыки невозможно воплощение бала как целостного многосоставного действия. В подавляющем большинстве случаев в камерных фортепианных произведениях русских композиторов XIX в. бал предстает в виде отдельных фрагментов, запечатлевающих исполнение какого-либо одного танца: вальса, мазурки, польки, котильона, экосеза и др. Возможно, это связано с особой любовью к устоявшейся в дворянской среде традиции исполнения танцевальной музыки на фортепиано, в том числе и во время танцевальных вечеров.

Так, воспитанница института благородных девиц Т. Морозова, вспоминая о днях юности, в своих мемуарах пишет: «У нас почти каждый день тухнет электричество... Затем электричество перестали давать совсем. В актовом зале приносили свечу и ставили ее на рояль. Тогда мы просили Зою Плохотину, хорошо игравшую на рояле, играть нам танцы. Зоя брала ноты и шла в зал. Она играла нам вальсы, польки, падекатр, падеспань, мазурку, лезгинку, галоп, и мы танцевали. В зал приходили девочки других классов и вливались в кольцо кружившихся вдоль стен огромного зала пар... А мы... танцевали. Мы танцевали...» [1, с. 482–483].

В фортепианной литературе XIX столетия обилие камерных пьес с ярко выраженной бальной танцевальной жанровой основой также свидетельствует о ярких воспоминаниях русских музыкантов о своем пребывании на данных мероприятиях. Сочинения такого рода служили для

одних композиторов на стадии их профессионального становления своеобразной творческой лабораторией, для других – являлись воплощением уже сформировавшегося зрелого стиля [2]. Подобные произведения представлены в наследии подавляющего большинства авторов романтического столетия.

На основе анализа камерной фортепианной литературы романтического века (сочинения О. Козловского – полонезы, кадрили, контрдансы; А. Жилина – полонезы, вальсы, экосезы; А. Титова – французская кадриль; Л. Гурилёва – котильоны, мазурки; П. Долгорукова – полонезы; А. Алябьева – полонезы, мазурки, вальсы, польки-мазурки, экосезы, галопы, котильоны, кадриль, французская кадриль; А. Грибоедова – вальсы; И. Ласковского – мазурки, вальсы; А. Верстовского – мазурки; Н. Титова – вальсы, кадрили; А. Есаулова – вальсы; А. Варламова – вальсы; А. Гурилёва – мазурки, вальсы, польки-мазурки; М. Глинки – полонезы, мазурки, вальсы, польки, контрдансы, кадрили, французские кадрили, галопы, экспромт-галопы, котильоны; В. Кажинского – польки; А. Даргомыжского – мазурки, вальсы, контрдансы; А. Рубинштейна – полонезы, мазурки, вальсы, польки, контрдансы, галопы; А. Бородина – мазурки, польки; Ц. Кюи – мазурки, вальсы; М. Балакирева – полонезы, мазурки, вальсы, польки; М. Мусоргского – полька «Подпрапорщик»; П. Чайковского – полонезы, мазурки, вальсы, вальсы-скерцо, польки; Н. Римского-Корсакова – мазурка, вальсы; А. Лядова – мазурки, вальсы, кадриль «Памяти В. Н. Асенковой»; С. Танеева – кадриль; С. Ляпунова – мазурки, вальсы-экспромты; А. Гречанинова – мазурки, вальсы; А. Глазунова – мазурки, вальсы; В. Калинникова – полонез, вальс; А. Скрябина – полонез, мазурки, вальсы; С. Рахманинова – полонез, мазурка, полька, вальсы) предлагается следующая иерархия танцевальных жанров, используемых русскими композиторами XIX столетия в камерных фортепианных произведениях. В соответствии с

разработанным иерархическим списком каждый бальный танец «становится» на свое, точно определенное место: 1) вальс; 2) мазурка; 3) полонез, полька; 4) кадриль (разновидность контрданса), французская кадриль; 5) контрданс, экосез (разновидность контрданса); 6) котильон, галоп. Данная иерархия является наглядным свидетельством различной степени популярности на балах романтического века тех или иных танцев.

Предложенный иерархический перечень фактически подтверждает ту степень популярности, которую имели разные танцы, исполняемые на балах XIX столетия. Так, наиболее распространенными, вызывающими к себе наибольший интерес, были вальс и мазурка. Причем если интерес к вальсу был стабильным вплоть до начала XX в., то увлечение мазуркой к последней четверти XIX столетия несколько ослабевает. Последнее характерно и для полонеза.

Появившаяся на русском балльном пространстве в первой трети эпохи Романтизма полька, напротив, длительное время (вплоть до последней четверти XIX в.) удерживает свою популярность, пик которой приходится на 1840–1850 гг. Мода на контрданс, включающий в себя различные танцы, в том числе кадриль и экосез, длится первую половину XIX столетия, а затем постепенно проходит. При этом наибольший интерес вызывала кадриль (либо же ее разновидность – французская кадриль) [3].

Последние в иерархическом списке котильон и галоп, традиционно завершающие бальные вечера, в фортепианных произведениях русских композиторов XIX в. заняли весьма скромное место. Возможно, этому способствовала общественно-политическая ситуация в стране, приведшая к постепенному снижению интереса к бальной практике в целом и, соответственно, к танцам, исполнявшимся на балах, в частности.

Среди композиторов, для которых обращение в своем фортепианном творчестве к бальным танцам было констан-

тным, а жанровый спектр последних весьма широким, можно выделить имена А. Алябьева, М. Балакирева, А. Рубинштейна и П. Чайковского. Композитором, творческое наследие которого в области камерной фортепианной музыки в подавляющем большинстве представлено именно бальными танцевальными жанрами, является М. Глинка, наиболее полно запечатлевший в своих фортепианных сочинениях «танцевальное меню» романтических балов [4].

Иерархия национальных характерных, а также старинных танцев, исполнявшихся, прежде всего, на костюмированных балах и балах-маскарадах, может быть представлена следующим списком (с указанием конкретных произведений):

**Тарантелла:**

а) *М. Глинка:*

– тарантелла, a-moll из «Альбома К. А. Булгакова»;  
– тарантелла на тему «Во поле березынька стояла»;

б) *А. Рубинштейн:*

– тарантелла, h-moll, op. 6;  
– тарантелла, g-moll, – № 3 из цикла «Сборник национальных танцев для фортепиано», op. 82;

в) *А. Бородин:*

– тарантелла для фортепиано в 4 руки;

г) *М. Балакирев:*

– тарантелла, A-dur;

д) *Н. Римский-Корсаков:*

– тарантелла для коллективного сборника фортепианных пьес «Парафразы»;

е) *С. Рахманинов:*

– тарантелла – № 4 из «Сюиты для двух фортепиано в 4-ре руки», op. 17.

**Камаринская:**

а) *П. Чайковский:*

– камаринская, D-dur – № 14 из «Детского альбома», op. 39;

б) *А. Гречанинов:*

– камаринская, D-dur из цикла «Русские народные танцы», op. 130;

**Менуэт:**

а) *О. Козловский:*

– два менуэта: № 1 – Es-dur и № 2 – B-dur;

б) *А. Рубинштейн:*

– менуэт, Es-dur – № 2 из сюиты для фортепиано, op. 38;

– менуэт, Es-dur – № 2 из цикла «Пьесы разного рода», op. 93;

в) *П. Чайковский:*

– менуэт, Es-dur – № 3 из цикла «Шесть пьес для фортепиано», op. 51;

г) *Н. Римский-Корсаков:*

– менуэт для коллективного сборника пьес для фортепиано «Парафразы»;

д) *В. Калинин:*

– менуэт Es-dur;

**Гавот:**

а) *А. Рубинштейн:*

– гавот, Fis-dur – № 5 из сюиты для фортепиано, op. 38;

б) *С. Рахманинов:*

– гавот, op. 1.

Таким образом, наличие подобных танцев в творческом наследии русских композиторов является единичным, исключительным, что свидетельствует о достаточно редком исполнении их не только на традиционных, но, вероятно, и костюмированных балах, а также на балах-маскарадах. Образцы национальных танцев встречаются в творчестве М. Глинки, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и др. А. Рубинштейна в равной степени с общепринятыми в бальной практике хореографическими композициями привлекали национально-характерные и старинные танцы.

**Заключение.** На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. Бал, как одна из наиболее популярных социокультурных практик русского общества прошлых столетий, получил разнообразное воссоздание в камерной фортепианной музыке романтической эпохи. Панорама бальных танцевальных сцен охватывает сочинения подавляющего большинства авторов XIX в. В числе последних – композиторы доклассического периода развития русской музыки (О. Козловский, А. Верстовский, А. Варламов, А. Алябьев, А. Гурилев и др.) и гениальные представители ее классиче-

ского этапа (М. Глинка, А. Рубинштейн, П. Чайковский, С. Ляпунов, С. Рахманинов и др.);

2. Специфика «показа» бала в камерных фортепианных произведениях русских композиторов XIX в. заключается в презентации его отдельных фрагментов, запечатлевающих исполнение какого-либо одного танца – вальса, мазурки, польки, котильона, экосеза и др. Иными словами, в камерной фортепианной музыке бал воплощается сквозь призму преломления в ней танцевального начала;

3. В подавляющем большинстве сочинений камерной фортепианной музы-

ки русские композиторы при реализации бальной темы обращаются к традиционным танцевальным жанрам, получившим распространение на балах эпохи Романтизма (вальс, мазурка, полонез, полька, кадрили, контрданс, экосез, котильон, галоп). Наличие же национальных характерных (тарантелла, камаринская), а также старинных танцев (менуэт, гавот) в творческом наследии русских композиторов является единичным, исключительным, что свидетельствует о достаточно редком исполнении их как на традиционных и костюмированных балах, так и балах-маскарадах.

1. Институтки : воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц / [Сост., подг. текста и коммент. В. М. Боковой, Л. Г. Сахаровой ; вступ. статья А. Ф. Белоусова]. – Изд. 4-е. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – С. 482–483.

2. Музалевский, В. И. Русская фортепианная музыка : очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII – первой половины XIX ст.) / В. И. Музалевский. – Л.-М. : Музгиз, 1949. – 360 с.

3. Колесникова, А. В. Бал в истории русской культуры : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.02 / А. В. Колесникова. – СПб., 1999. – 286 л.

4. Гадецька, Г. М. Бальні танці як явище культури романтизму в творчій біографії М. І. Глінки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Г. М. Гадецька. – Київ, 2013. – 17 с.

*Статья поступила в редакцию 21.10.2016*