

ANFILOVA S. THE BALLET MUSIC OF W. A. MOZART AND L. BEETHOVEN. Article examines the ballet music of the Classical period. Mozart and Beethoven are not reformers in this area, but give us examples of this genre. Enlightenment ideas caused fundamental changes in the choreography and drama. They naturally influenced the musical side of the performance and reaffirmed the inextricable link of all basics. Composers brought atypical principles of musical organization opera and symphonic music, which were atypical for traditional divertissement. They have vitalized the genre inside and anticipated ways of its development in the future. The key to understanding is the ratio «dance» and «plastic» – two equal trends in the genre system.

Key words: ballet music, classicism, choreography, musical drama, divertissement, “dance”, “plastic”.

УДК 78.01 : 793. 38

Ирина Ефремова

РЕАЛИЗАЦИЯ БАЛЬНОЙ ТЕМЫ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ РОССИИ XIX ВЕКА



Ефремова Ирина Владимировна – кандидат искусствоведения (2014), старший преподаватель кафедры «Теория и история музыки» факультета «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств. Окончила Донецкую государственную консерваторию им. С. С. Прокофьева по двум специальностям – «Музыковедение» и «Фортепиано» (1998). Автор 8 статей и ряда методических разработок по дисциплине «История мировой музыкальной культуры».

В 2013 году успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Русский бал и его воссоздание в музыкальном искусстве XIX века» (класс доктора искусствоведения, профессора И. С. Драч).

В социокультурном пространстве России XVIII–XIX столетий одним из наиболее значимых явлений был бал. Именно бал, явля-

ясь важной составляющей жизни русского общества, на протяжении двухсот лет выполнял функцию её культурного репрезентанта. Одной из тенденций сегодняшнего времени является возрождение интереса к культурным традициям царской России в целом и к балу, в частности. Последнее делает обращение автора статьи к бальной теме весьма актуальным. Кроме того, в музыкальной науке сложилась парадоксальная ситуация: несмотря на почти двухсотлетнюю историю существования бала в России, это явление не обратило на себя специального внимания музыковедов. В музыкальной науке, в отличие от поэзии и литературы, не систематизированы «бальные проекции» в творчестве русских композиторов. Последнее касается, прежде всего, бала XIX в. – области в настоящее время гораздо менее изученной, нежели русский бал XVIII в.

Специфика воплощения бальной темы в музыкальном искусстве России XIX в. на сегодняшний день является темой мало разработанной, что ещё раз подчёркивает **актуальность** данной работы.

Предметом исследования явилось воплощение фрагментов бала в русских оркестровых произведениях романтической эпохи.

Цель исследования – проследить опыт воссоздания и интерпретации бальной темы в русской оркестровой музыке XIX в.

Материалом исследования стали оркестровые сочинения композиторов XIX в., жанровую основу которых составляют те или иные бальные танцы.

«Вечная тема» искусствоведения, связанная с исследованием процесса преобразования жизненной реальности в реальность художественную, освещается на примере рассмотрения бальной темы в оркестровых сочинениях русских композиторов XIX века. Её начало было положено многочисленными танцами О. Козловского (менуэтами, полонезами, контрдансами, кадрилиями), созданными придворным композитором времён царствования Екатерины II и Александра I специально для балов. Как отмечает Ю. Келдыш, «...Козловский писал свои полонезы первоначально для оркестра (исключения носят единственный характер), а затем сам же перекладывал их для клавирина или фортепиано» [5, с. 146].

С «лёгкой руки» О. Козловского на протяжении XIX в. бальная танцевальная музыка «проникла» в быт столичной и провинциальной

аристократии. Она повсеместно исполнялась на вечерах домашнего музицирования, звучала в кружках и салонах, входила в репертуар оркестров зажиточных помещиков. Бальные пьесы О. Козловского, по утверждению А. Соколовой, сразу полюбились публике: они печатались, моментально раскупались, нередко переписывались от руки, постоянно «звучали на домашних музыкальных вечерах» [3, с. 100]. Последнее замечание в контексте заявленной темы приобретает особую важность, ибо именно благодаря ему становится понятным появление в камерных жанрах XIX в. (в том числе оркестровом) обилия пьес танцевального рода, одни из которых продолжили свою жизнь в быту, на прикладном уровне, часто исполняясь на любительских вечерах домашнего музицирования; другие же «переросли» бытовой уровень и «вышли» на новую, более совершенную ступень развития, превратившись в высокохудожественные пьесы концертного плана, открывающие «...перед нами тот важный этап в истории танцевального жанра, когда из бытового танца вырастает и формируется опозитизированный художественный танец эпохи романтизма» [7, с. 58].

Вслед за О. Козловским произведения для балов стали сочиняли многие композиторы, среди которых были как меломаны-любители, так и профессиональные авторы, поскольку и «...аматор и, тем более, профессиональный музыкант находили в ней (бальной музыке) импульс для творчества и продвижения в обществе» [10, с. 364]. При этом внутри бальной музыки, начиная с творчества О. Козловского, наблюдается формирование двух основных тенденций – чисто прикладной, так называемой «*музыки для ног*» и лирико-психологической, рождённой дыханием нового романтического времени. И если результатом эволюции первой стало появление в творчестве русских композиторов-классиков блестящих танцевальных пьес концертного плана, то итогом развития второй явилось «превращение» лирических танцевальных пьес в высокохудожественные образцы музыкального искусства.

Процесс обозначенной эволюции происходил постепенно. Так, в начале XIX в. образцами «домашней» оркестровой и камерно-ансамблевой бальной музыки в России были достаточно примитивные пьесы танцевального склада с отсутствием проявления в них индивидуального авторского почерка. Среди малочисленных дошед-

ших до нашего времени подобных произведений следует назвать цикл «Два танца для рогового оркестра», в котором неизвестный композитор начала XIX в. предпринял попытку воссоздания сразу нескольких модных в то время явлений – рогового оркестра, популярность которого была ещё весьма высокой, и бальной практики, представленной двумя современными для начала романтической эпохи танцами (мазуркой, *C-dur* и экосезом, *B-dur*). Несложные и лаконичные по форме образцы традиционной бальной музыки являются типичными примерами прикладной танцевальности. Что же касается оркестровки, то судить о ней крайне сложно, ибо до нас дошли только клавирные переложения этих танцев.

В числе композиторов, постоянно обращавшихся к созданию бальной музыки, следует выделить фигуру *А. Алябьева (1787–1851)*. Импульсом к созданию многочисленных танцевальных произведений явилась работа композитора в качестве дирижёра (с 1828 г.) с духовым оркестром и симфоническим оркестром казачьей музыки Тобольска, сопровождавших регулярно проводившиеся в то время городские публичные балы. В дальнейшем сочинение бальной музыки было продолжено композитором в тридцатые годы, во время пребывания на Сергиевских водах.

В числе оркестрово-хоровых танцевальных сочинений композитора, написанных для тобольских балов, следует назвать мазурку и польский. В них партия хора, изложенная в аккордовой фактуре, выполняет колористическую функцию. *А. Алябьев* обращается к русским бальным традициям конца XVIII в. Речь идёт о синтезе вокального и инструментального начала, наиболее ярко представленном в бальной музыке *О. Козловского*. Именно эту черту как отличительную для русского бала отметил *А. Эрман*: «... сочетание танца с песней несомненно объясняется русским национальным вкусом» [2, с. 81].

К чисто оркестровым танцам *А. Алябьева* относятся: полонез *D-dur*, сочинённый к именинам генерала *А. Бриля*, четыре па-редубле и полька *C-dur*, написанные в Тобольске; а также контрданс *F-dur*, «Большой вальс» *B-dur*, французская кадрили, «Прощальная кадрили» и «Прощальная полька», созданные на Сергиевских водах.

Среди перечисленных произведений, наряду с жанрами, бытовавшими с XVIII в. (полонез, контрданс), представлены и новомодные

танцы романтического столетия (французская кадрили, вальс, полька). В ряде пьес композитор, следуя бальной традиции, сочиняет бесхитростные, отличающиеся небольшими размерами, подчеркнuto чёткой ритмикой и незамысловатой формой образцы чисто прикладной музыки (па-редубле, контрданс, полька, экосез, галоп). В других же, отражая веяния нового времени, А. Алябьев создаёт достаточно развитые симфонизированные концертно-танцевальные произведения (например, полонез *D-dur* и особенно «Большой вальс», «Прощальная кадрили» и «Прощальная полька»).

В каждое из этих сочинений композитор вкладывает оригинальный замысел. Так, полонез *D-dur* возрождает традиции танца-шестивия петровского времени, в котором эффект «приближения» и «удаления» процессии создаётся, прежде всего, благодаря красочной и тонкой оркестровке, подчёркивающей яркость и блеск индивидуализированных эпизодов. «Большой вальс» *B-dur* следует рассматривать как образец музыки концертного плана, возможно возникший под влиянием «Вальса-фантазии» М. Глинки. Написанный в 1848 году, «Большой вальс» А. Алябьева пронизан тонкой игрой лирических чувств и настроений, благодаря смене «...поэтичных вальсов, различных по настроению, и мелодии – то плавной, то игривой, то задорной...» [2, с. 217]. «Прощальная кадрили» и «Прощальная полька» продолжают лирическую направленность «Большого вальса». В них несколько элегическое настроение сглаживается изысканной танцевальностью.

Главные достижения А. Алябьева, отразившие уровень развития русской музыки конца 20-х – 40-х гг. XIX в., связаны с экспериментами в области оркестровки. Об этом пишет Б. Доброхотов: «Оркестр Алябьева, красочный, блестящий... с очень тонким и умелым распределением звучностей. Соло различных инструментов, часто изложенных в окружении вторящих им подголосков, сменяются звучными *tutti*, всегда подчёркивающими лишь отдельные кульминационные моменты. Соотношение эпизодов *solo* и *tutti* у Алябьева обусловлено музыкально-драматургическим замыслом, полностью подчинено ему» [2, с. 249–250]. Продолжая традиции прикладной музыки конца XVIII – начала XIX вв., балльные произведения А. Алябьева в то же время отражают тенденции новой эпохи, связанные с романтизацией и проявлением индивидуального композиторского стиля.

В полной мере эта тенденция реализуется в творчестве *М. Глинки*. Уже в ранних оркестровых сочинениях композитора намечается интерес к бальной теме. Отдавая дань моде, в 20-летнем возрасте *М. Глинка* специально для вечеров в доме княгини *Е. Хованской* создает «Французскую кадрили» (1825). Большинство же оркестровых танцевальных пьес были написаны композитором в конце 1830-х годов, то есть в период после постановки оперы «Жизнь за царя», когда известность и популярность автора в России и в Европе достигла своего пика. Талант *М. Глинки* в этот период был востребован не только в аристократических салонах, но и при дворе. Интересно, что специально для балов композитором было создано всего несколько произведений. Среди них – кадрили на мотивы из оперы «Жизнь за царя», звучавшая на балах на «Искусственных минеральных водах», «Польский» *E-dur* и «*La Couventine nouvelle Contrdans*», исполнявшиеся в Зимнем дворце на балу по случаю свадьбы великой княгини *Марии Николаевны* в 1839 г.

Есть сведения об исполнении танцевальной оркестровой музыки *М. Глинки* на придворных празднествах: в Зимнем дворце в 1839 году исполнялись «Польский» *E-dur* и «Большой вальс» *G-dur*, в Павловске в том же году – «Вальс-фантазия» [8, с. 168–169]. Создание этих произведений было подготовлено великолепным польским актом из «Жизни за царя» (1836) и «Полонезом с хором» на сл. *А. Соллогуба* «Велик наш бог» (1837). Образцы бальной музыки были созданы уже зрелым мастером, а потому могут считаться подтверждением высокого профессионального и художественного уровня как собственно бальной, так и концертной музыки.

Отдав дань традиции («Полонез с хором» и «Контрданс»), *М. Глинка* сосредоточил своё внимание на вальсе. Это было связано не только с модными веяниями времени, но и с событиями личной жизни композитора. Оба оркестровых вальса посвящены женщинам: великой княгине *Марии Николаевне* – «Большой вальс» *G-dur* (1839) и *Екатерине Ермолаевне Керн* – «Вальс» *B-dur* (1840). Одним из наиболее ярких произведений композитора, непосредственно связанных с лирическими переживаниями, является «Вальс-фантазия», история создания которого заслуживает особого внимания. Известно, что в первой редакции это была фортепианная пьеса, созданная *М. Глин-*

кой в 1839 г. под впечатлением от встречи с Екатериной Ермолаевной Керн. Возможно, это памятное для Михаила Ивановича событие произошло именно на балу в доме Марии Ивановны Стунеевой, одной из сестёр композитора. Это предположение подтверждает авторский замысел фортепианного варианта «Вальса-фантазии».

Время создания данной фортепианной пьесы совпадает с модой на танцевальные вечера, появившиеся в России в 30-е гг. XIX в., представлявшие собой более упрощённый и демократичный вариант балльной практики. Для устройства танцевальных вечеров был необязателен событийный повод, большое количество участников, строгое соответствие балльному этикету, обязательный балльный дресс-код. Их проведение не требовало значительных материальных расходов, а потому, наряду с оркестровым сопровождением танцевальной программы, часто использовалось фортепианное. Танцевальные вечера были популярны у представителей самых разных социальных слоёв русского общества – от бедных разночинцев до богатой аристократии. Вполне вероятно, что фортепианная версия «Вальса-фантазии» создавалась М. Глинкой не только как лирическое воспоминание о возлюбленной и музыкальное приношение ей, но и как пьеса прикладного характера, под которую можно исполнять вальс на танцевальных вечерах.

Тема любви неслучайно ассоциировалась у М. Глинки с балльной обстановкой. В балльных залах завязывались романтические знакомства, зарождались любовные чувства, происходили объяснения между влюблёнными. Внезапно вспыхнувший роман М. Глинки и Е. Керн был ярким, но довольно скоротечным. Он закончился уже в 1842 г., пополнив творческий багаж композитора одним из самых вдохновенных сочинений, получившем вскоре после своего создания большую популярность.

Фактом, подтверждающим это обстоятельство, стало проявление интереса к фортепианному сочинению М. Глинки известного дирижера Й. Германа, который сделал оркестровку «Вальса-фантазии» и часто исполнял его в летних концертах Павловского вокзала. Благодаря особой задушевности вальс стали называть «Меланхолический». Ещё одно название – «Павловский», закрепившееся в те годы за «Вальсом-фантазией», непосредственно указывало на место исполнения произведения. М. Глинка не был доволен оркестровкой,

хотя Й. Герман и пользовался его советами. К сожалению, партитура, сделанная руководителем Павловских концертов и явившаяся вторым, оркестровым вариантом «Вальса-фантазии» не сохранилась. Она была восстановлена В. Энгельгардтом, другом М. Глинки.

Третья редакция «Вальса-фантазии» принадлежит самому композитору, который собственноручно оркестровал его в 1845 г. для исполнения в парижском симфоническом концерте, дав ему название «Скерцо в форме вальса». Незадолго до своей кончины, композитор сделал новую инструментовку «Вальса-фантазии», заметно отличавшуюся от предыдущих и подчёркивавшую не столько танцевальность, сколько поэтичность музыки, воплотившей в себе романтические чувства М. Глинки. Следствием интимности содержания «Вальса-фантазии» стала психологизация, связанная с художественным отражением в музыке бального танца процессов внутренней жизни героя и углублённым показом его душевных переживаний. Это даёт основание говорить об особом, «дневниковом», характере произведения с присущей ему рефлексивностью – с ретроспективным осмыслением героем своих психических состояний, позволяющий композитору в процессе «дневниковых записей» повторно пережить испытанные ранее эмоции, чувства, мысли и состояния.

Психологизация «Вальса-фантазии» проявляется в задушевно-элегическом характере произведения, особой мягкости его семантики с оттенком печальной безысходности и щемящей грусти (наличие в рефрене IV повышенной ступени, остающейся неразрешённой), выборе тональности (*h-moll*), отказе от признаков внешней эффектности, свойственных парадному блеску бала (они проявляются лишь в мажорных эпизодах, где господствует стихия танцевальности, аналогично вальсу из «Жизни за царя»). Психологичность «Вальса-фантазии» ещё более усиливается благодаря тонкой и прозрачной оркестровке (композитор использует в данном произведении малый состав оркестра, в котором помимо струнных смычковых и деревянных духовых инструментов участвует небольшая группа медных – 2 трубы, 2 валторны, 1 тромбон), что позволяет сосредоточить внимание слушателей на внутренних переживаниях.

Всё это позволяет рассматривать данное произведение как «воспоминание о бале», открывающее для композитора «поле иллюзии»,

в рамках которого он особым образом репрезентует важное событие своей жизни. Автобиографичность подчеркивает «остановку» во времени, связанную с желанием М. Глинки всецело погрузиться в то или иное внутреннее состояние. Форма рондо, в которой написан «Вальс-фантазия», для подобного экспонирования события наиболее характерна: утверждая идею круга, она способствует рождению ассоциации «остановленного» во времени события.

Раскрытие композитором интимно-лирического содержания «Вальса-фантазии» посредством одного из самых романтических балльных танцев было вполне естественным, ибо особенности исполнения именно вальса как нельзя более располагали к любовным объяснениям и признаниям. При этом истоки глинкинского произведения, по мнению Б. Асафьева [1], Ю. Келдыша [4], О. Левашевой [6] заложены не в «блестящих вальсах» балльного типа, а в танцах камерного плана, широко распространённых в русской бытовой музыке того времени. Это особенно важно, учитывая, что первая редакция «Вальса-фантазии» была фортепианной, выдержанной в духе вальсов А. Алябьева, Н. Титова, А. Грибоедова. Лирические образы подчёркивают и делают еще более наглядной его связь с глинкинскими сочинениями фортепианной (например, мазурок *a-moll*, *C-dur* и *c-moll*, «Воспоминания о мазурке», ноктюрна «Разлука», «Баркаролы») и камерно-вокальной музыки (романсов «Признание» и «Я помню чудное мгновенье» на ст. А. Пушкина).

Композитор в «Вальсе–фантазии» развивает и общеевропейскую романтическую тенденцию поэтизации бытового танца. Произведение М. Глинки является аналогом этого лирико-элегического жанра в творчестве современных ему зарубежных композиторов (например, «Приглашение к танцу» К. Вебера, вальсы Ф. Шуберта и Ф. Шопена). Именно эта тенденция поэтизации и психологизации прикладного жанра стала в глинкинском сочинении господствующей, подчинившей себе прикладную, собственно балльную линию. При этом одним из основных качеств тематизма «Вальса-фантазии» является его вокальная природа. Синтез песенного тематизма и подвижной вальсовой ритмоформулы подчёркивает, с одной стороны, особенность музыкального менталитета М. Глинки – славянского композитора, а с другой – позволяет «...объединить цепочку лирических образов в поэму, про-

низанную единой, неотвязной мыслью-воспоминанием» [4, с. 261]. Кроме того, единство произведения обусловлено логикой сквозного интонационного развития (принцип монотематизма). В общей композиции вальса автор использует выразительные возможности тональных контрастов, что помогает создать ощущение полного погружения героя в мир воспоминаний и его отрешённости от реальности. Подобная экономия внешних, красочных эффектов придаёт «Вальсу-фантазии» благородную простоту, скромность и сдержанность в передаче сильных и глубоких чувств, а изысканная ритмическая «игра» наделяет это сочинение особым очарованием и аристократическим шармом, соответствуя его общему фантазийному замыслу.

Таким образом, «Вальс-фантазию» М. Глинки можно рассматривать в качестве этапного сочинения, завершающего достаточно длительный период «перерождения» бытового бального танца в высокохудожественное произведение, связанное с балом весьма опосредованно и при этом ярко индивидуальное по композиторскому стилю. В дальнейшем в развитии русской бальной музыки намечается *два направления*. Первое связано с огромной популярностью в России танцевальных произведений австрийских композиторов Й. Ланнера, И. Штрауса-отца и И. Штрауса-сына, специализировавшихся на сочинении бальных танцев. Второе – с дальнейшим развитием русской композиторской школы, представленной творчеством гениев: М. Балакирева, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Ляпунова.

Среди различных по жанрам танцевальных сочинений *первого направления* ведущее место принадлежит венскому вальсу, появившемуся в России с 40-х годов XIX в., благодаря изданию нескольких вальсов Й. Ланнера и И. Штрауса-старшего. Возможно, вальсы именно этих композиторов послужили толчком для создания М. Глинкой многих произведений, в том числе темы краковяка из оперы «Жизнь за Царя» (М. Глинка слушал произведения Й. Ланнера и И. Штрауса-старшего в Вене, в 1833). Вскоре сочинения австрийских композиторов вошли в репертуар Павловских концертов. Если вальсы Й. Ланнера и И. Штрауса-отца представляли собой традиционные образцы танцевальной музыки с характерной для них калейдоскопичностью сюитного принципа и доминированием вальсовой ритмоформулы, то покоривший русских слушателей И. Штраус-младший, создавал валь-

сы по уровню стоящие на порядок выше аналогичных произведений своего отца.

Роль И. Штрауса-младшего для развития русской бальной музыки была весьма значительной: с 1856 по 1865 годы он работал в России на должности постоянного дирижера летних концертов в Павловске. На этом посту И. Штраус расширил состав оркестра до более чем 40 человек, пригласив на работу прекрасных исполнителей. Специально для павловских балов композитором были написаны вальс «Прощание с Петербургом», вальс-фантазия «Русская деревня», полька «Нева», «Петербургская кадрили». После отъезда в Вену, где И. Штраус был назначен на должность музыкального руководителя придворных балов, композитором был создан ряд самых известных вальсов, среди которых: «Голубой Дунай», «Жизнь артиста», «Сказки венского леса», «Новая Вена», «Венская кровь», представляющих собой высокохудожественные образцы поэтизации прикладной бальной музыки.

Особенностью *второго направления* в развитии бальной музыки в России является фрагментарное обращение к ней русских композиторов-классиков, сфера творческих интересов которых выходила далеко за пределы прикладных жанров. Сохранившиеся образцы собственно оркестровых бальных танцев в русской музыке второй половины XIX – начала XX вв. достаточно малочисленны. Среди них – произведения М. Балакирева (два полонеза: №1 – *h-moll*, № 2 – «полонез-фантазия» и полька), Ц. Кюи (вальс, ор. 65), А. Глазунова (два концертных вальса: № 1 – *D-dur*, ор. 47, № 2 – *F-dur*, ор. 51), С. Ляпунова (мазурка, ор. 19, два полонеза – *C-dur*, ор. 49 и *Des-dur*, ор. 55 – к торжественному открытию памятника А. Рубинштейну). Их отличительной особенностью, как и вальсов И. Штрауса-младшего, является синтез прикладного и концертного, танцевальности и лирики, «земного и возвышенного». Предназначенные не только для исполнения, но и для слушания, перечисленные произведения русских композиторов второй половины XIX – начала XX вв. стали кульминацией в развитии бальной оркестровой музыки в России, явили собой блестящие высокохудожественные концертные образцы, сочетающие *симфонизацию танца с предельной романтизацией жанра*. Каждое из сочинений отмечено своеобразием индивидуального почерка.

ВЫВОДЫ. 1. Образцы бальной оркестровой музыки встречаются в творчестве отдельных композиторов романтического столетия (в том числе О. Козловского, А. Алябьева, М. Глинки, И. Штрауса-младшего, М. Балакирева, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Ляпунова), что свидетельствует о достаточной популярности данного явления в то время в России.

2. Начиная с творчества О. Козловского, внутри оркестровых произведений для балов формируются две основные тенденции – чисто прикладная и лирико-психологическая.

3. В процессе эволюции на протяжении XIX в. бальная оркестровая музыка претерпела значительные изменения. Из «музыки для ног» в первой половине романтического столетия она превратилась в блестящие пьесы концертного плана во второй половине XIX в., в полной мере соответствующие имперскому духу придворных балов. При этом характерной особенностью этой жанрово-семантической модуляции был её эволюционный характер: от чисто прикладных произведений бытового плана – через лиризацию – к концертности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. *Избранные труды*. — Т. 1 : *Избранные работы о М. И. Глинке* / Б. В. Асафьев. — М. : Изд-во АН СССР, 1952. — 399 с.
2. Доброхотов Б. Александр Алябьев: творческий путь / Б. Доброхотов. — М. : Музыка, 1966. — 320 с.
3. *История русской музыки : в 10-ти томах*. — Т. 4 : 1800–1825 годы, Л. М. Бутир, Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженянци, Е. М. Левашёв, О. Е. Левашева, О. А. Орлова, А. М. Соколова. — М. : Музыка, 1986. — 416 с.
4. *История русской музыки : в 10-ти томах*. — Т. 5 : 1826–1850 годы, Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженянци, Е. М. Левашёв, О. Е. Левашёва, Н. А. Листова, А. М. Соколова. — М. : Музыка, 1988. — 520 с.
5. Келдыш Ю. В. *Очерки и исследования по истории русской музыки* / Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. композитор, 1978. — 512 с.
6. Левашёва О. Е. М. И. Глинка. Книга 2 / О. Е. Левашёва. — М. : Музыка, 1988. — 352 с.
7. Левашёва О. Е. *Песни Козловского* / О. Е. Левашёва // *Русско-польские музыкальные связи: статьи, материалы [под ред. И. Ф. Бэлзы]*. — М. : Тип. АН СССР, 1963. — С. 48–82.

8. *Летопись жизни и творчества М. И. Глинки : в 2-х ч. — Ч. 1. : 1804–1843 [сост. А. А. Орлова]. — Изд. 2-е, перераб. — Л. : Музыка, 1978. — 288 с.*

9. *Мейлих Е. Й. Штраус. Из истории венского вальса / Е. Мейлих. — 3-е изд. — [ред. И. В. Голубовская]. — М. : Музыка, 1969. — 192 с.*

10. *Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начала XIX в. // Н. А. Огаркова : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Наталья Алексеевна Огаркова. — СПб., 2004. — 369 с.*

ЕФРЕМОВА И. РЕАЛИЗАЦИЯ БАЛЬНОЙ ТЕМЫ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ РОССИИ XIX ВЕКА. В статье «вечная тема» искусствоведения, связанная с исследованием процесса преобразования жизненной реальности в реальность художественную, освещается на примере воплощения балльной темы в оркестровой музыке России XIX века. На основе обзора оркестровых сочинений, жанровую основу которых составляют те или иные балльные танцы, автором работы прослеживается опыт воссоздания и интерпретации темы бала в русской оркестровой музыке романтической эпохи, делается попытка представить панораму балльной оркестровой музыки России XIX ст. в её ретроспективе.

Ключевые слова: бал, балльные танцы, балльная музыка, балльные оркестровые сочинения.

ЕФРЕМОВА І. РЕАЛІЗАЦІЯ БАЛЬНОЇ ТЕМИ В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ РОСІЇ XIX СТ. У статті «вічна тема» мистецтвознавства, що пов'язана з дослідженням процесу перетворення життєвої реальності у реальність художню, висвітлюється на прикладі втілення балльної теми в оркестровій музиці Росії XIX століття. На підставі огляду оркестрових творів, жанрову основу яких складають ті або інші балні танці, автором роботи простежується досвід відтворення і інтерпретації теми бала в російській оркестровій музиці романтичної епохи, робиться спроба представити панораму балльної оркестрової музики Росії XIX ст. в її ретроспективі.

Ключові слова: бал, балні танці, бална музика, балні оркестрові твори.

EFREMOVA Irina. REALIZATION OF BALL THEME IS IN ORCHESTRAL MUSIC OF RUSSIA OF XIX CENTURY. In the article the “eternal

theme” of study of art, connect with research process of transformation of vital reality in reality of artistic, is illuminated on the example of embodiment of ball theme in orchestral music of Russia of XIX century. On the basis of review of orchestral compositions genre basis of that is made by one or another ballroom dances, the author of work is trace experience of recreations and interpretation of theme of ball in Russian orchestral music of romantic epoch, given it a shoot to present the panorama of ball orchestral music of Russia XIX centuries in her to the retrospective view.

Key words: ball, ballroom dances, ball music, ball orchestral compositions.

УДК : 792.54 : 78.01 (450) «18»

Владимир Доценко

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА XIX ВЕКА В ВОСПРИЯТИИ И. С. ТУРГЕНЕВА



Владимир Доценко – известный украинский гитарист и педагог, профессор Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. Заслуженный артист Украины, лауреат Всероссийского (г. Тула, Россия) и Международного (г. Краков, Польша) конкурсов – один из основателей современной школы игры на классической гитаре в Украине.

Член президиума Национального Всеукраинского музыкального общества (Ассоциация гитаристов Украины), член президиума Петербургской Международной Академии гитары. Всеобщую известность в музыкальных кругах приобрел как исполнитель музыки Лео Брауэра и Эйтора Вила-Лобоса. Репертуар – шесть сольных программ от Баха до современных авторов, включая 5 концертов для гитары с оркестром.

Окончил Российскую Академию музыки им. Гнесиных и аспирантуру при академии (класс профессора Фраучи А. К.).

Выступает с концертами и мастер-классами во многих странах мира: Германия, Швейцария, Россия, Австрия, Польша, Венгрия, Украина, Турция, Беларусь, Румыния, Молдова.