



Научная статья

УДК 782.9:792.82(47+57)"18"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.06>

Балетное творчество Д. Г. А. Пари в России

Александра Евгеньевна Максимова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
alexmaximova@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8360-9599>

Аннотация: Имя французского дирижера и композитора бельгийского происхождения Д. Г. А. Пари[с] (ок. 1756–1840) лишь изредка встречается в европейской и отечественной литературе по истории музыки. Придворный композитор российского двора, Пари сыграл значимую роль в театральной и концертной жизни Петербурга, отдал этому городу свыше сорока лет творчества. Он приехал в Россию одновременно с К. А. Кавосом (1799) и умер в один год с итальянским мастером. В статье рассматриваются малоизвестные обстоятельства дирижерской и просветительской деятельности музыканта, впервые дается оценка его творческого наследия и обзор балетных сочинений на основе документальных источников — нотных и литературных материалов балетов Пари, сохранившихся в библиотечных собраниях Петербурга и Москвы. Это произведения 1799–1813 годов, музыка которых принадлежит полностью или приписывается композитору: «Свадьба Фетиды и Пелея», «Деревенская героиня», «Маленький матрос», «Пастух и Гамадрида», «Следствие Деревенской героини», «Русские в Германии», «Следствие Любви к Отечеству». Исследование сочинений Пари поднимает целый ряд вопросов, связанных со становлением балетного жанра в России, среди которых проблемы авторства и стиля, оркестровки, музыкальной драматургии, компилятивности и цитирования материала (в частности, фрагментов оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика»), взаимоотношения музыки и хореографии. С творчеством композитора связана также масштабная проблема оперных (литературных и музыкальных) транскрипций в балете. В статье сделаны выводы о том, что выбор сюжетов в произведениях Пари нередко продиктован историческими обстоятельствами и волей хореографов (П. Шевалье, Ш. Дидло, И. Вальберха), а его композиторская функция заключалась не только в создании оригинальной музыки, но и в аранжировке чужих сочинений, используемых балетмейстерами.

Ключевые слова: русский балет, оперная транскрипция, Пари[с], Дидло, Шевалье, Вальберх, Глюк

Для цитирования: Максимова А. Е. Балетное творчество Д. Г. А. Пари в России // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 3 (сентябрь 2023). С. 496–513. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.06>.

Research Article

Ballet Work of D. G. A. Paris in Russia

Alexandra E. Maximova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
alexmaximova@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8360-9599>

Abstract: The name of the French conductor and composer of Belgian origin D. G. A. Paris (c. 1756–1840) is only rarely found in European and Russian literature on the history of music. The court composer of the Russian court, Paris played a significant role in the theatrical and concert life of St. Petersburg, gave this city over forty years of creativity. He arrived in Russia at the same time as C. A. Cavos (1799) and died in the same year as the Italian master. The article discusses the little-known circumstances of the conductor's and educational activities of the musician, for the first time gives an assessment of his artistic heritage and a review of ballet compositions based on documentary sources — musical and literary materials of Paris' ballets, preserved in library collections of St. Petersburg and Moscow. These are works of the period 1799–1813, the music of which belongs entirely or is attributed to the composer: “The Wedding of Thetis and Peleus,” “Village Heroine,” “Little Sailor,” “Shepherd and Hamadryad,” “Consequence of the Village Heroine,” “Russians in Germany, or Consequence of Love for the Fatherland.” The study of Paris' works raises a number of questions related to the formation of the ballet genre in Russia, including the problems of authorship and style, orchestration, musical dramaturgy, compilability and citation of material (in particular, fragments of Ch. W. Gluck's opera “Orpheus and Eurydice”), relationship between music and choreography. The large-scale problem of operatic (literary and musical) transcriptions in ballet is also connected with the composer's work. The study of Paris' ballets leads to the conclusion that the choice of subjects in his works was often dictated by historical circumstances and the will of choreographers (P. Chevalier, Ch.-L. Didelot, I. Valberkh), so his function as a composer was not only to create original music, but also arranging other people's work.

Keywords: Russian ballet, opera transcription, Paris, Didelot, Chevalier, Valberkh, Gluck

For citation: Maximova, Alexandra E. “Ballet Work of D. G. A. Paris in Russia.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 3 (September): 496–513. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.06>.

Бельгийский дирижер и композитор Дени Гийом Алексис Пари¹ (ок. 1756, Льеж — 1840, Санкт-Петербург), называемый в России Парисом, мало известен в истории европейской музыки и удостоен лишь редких упоминаний в работах А. Моозера, Х. Шулера, Ф. Мерсье [19; 20; 21; 22]. Его имя почти не встречается в литературе на русском языке.

Пари остался незаметной фигурой в театральной и концертной жизни Петербурга, хотя отдал этому городу свыше сорока лет жизни и творчества. Он принадлежал к плеяде представителей раннего романтизма, среди которых О. Козловский, Ф. Антонолини и К. Кавос. Пари приехал в Россию в 1799 году — одновременно с Кавосом, сотрудничал с этим замечательным музыкантом и умер с ним в один год.

¹ Denis Guillaume Alexis Paris.

До приезда в Россию Пари служил капельмейстером театров Амстердама, Брюсселя и Гамбурга. В начале марта 1799 года он был принят на службу Дирекцией императорских театров Петербурга. Н. Б. Юсупов, возглавлявший в те годы театральную Дирекцию, ангажировал французскую оперную труппу, в составе которой был приглашен Пари.

В России Пари регулярно выступал как дирижер — по сведениям из Архива Дирекции императорских театров в его обязанности входило «исполнять опера буффа и французские оперы, а также балеты, пантомимы и дивертисменты» [1, 605]. Оперы «Эдип в Колоне» А. М. Г. Саккини и «Камилла, или Подземелье» Н. Далеирака, прозвучавшие в 1799 году под его руководством, произвели сильное впечатление не только на публику, но и на самого Павла I. После смерти императора Пари регулярно выступал с концертами. Так, в период с 1802 по 1817 год силами симфонического оркестра Филармонического общества и Придворной певческой капеллы под его управлением были исполнены оратории «Мессия» Г. Ф. Генделя, «Сотворение мира» Й. Гайдна, «Христос на Елеонской [Масличной] горе» Л. ван Бетховена, Те Деум'ы Ф. Г. Химмеля, Дж. Сартти, А. Ромберга, Реквием и кантата «Кающийся Давид» Моцарта, месса Л. Керубини [10].

О композиторской деятельности Пари в России известно немного. 16 апреля 1803 года в Эрмитажном театре Петербурга французская труппа представила его оперу-водевиль на текст Ж. Патра «Любовники-Протеи²» («Les Amants Prothées») [10, 366]. В Санкт-Петербургском Большом театре 7 февраля 1808 года поставлена комическая опера с музыкой Пари и других авторов «Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся» (перевод текста с фр. П. Н. Кобякова; неоднократно возобновлялась).

Балеты Пари ранее нигде не освещались. Представим его балетное творчество 1799–1813 годов на основе найденных нами источников произведений, музыка которых принадлежит или условно приписана композитору. Это нотные и литературные материалы, сохранившиеся в библиотечных собраниях Петербурга и Москвы.

Балет Пари «Свадьба Фетиды и Пелея» создавался одновременно с балетом Сартти «Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию» специально для придворных празднеств, проводившихся в Гатчине осенью 1799 года Павлом I по случаю замужества двух его дочерей — Елены и Александры [12]. Автором либретто и хореографии балетов Пари и Сартти был П. Шевалье, декорации спектакля принадлежали П. ди Готтардо Гонзага.

Сохранились либретто³ и оркестровые голоса балета⁴. Сценическое действие «Свадьбы Фетиды и Пелея», лишенное драматизма, неспешно и статично, в манере галантной анакреонтики:

Первая часть либретто (сцены 1–4) посвящена подготовке свадьбы Фетиды и Пелея, которая становится для Венеры поводом к примирению Юпитера с ее сыном Амуром, отвергнутым отцом богов при рождении. Венера просит о поддержке

² Протей — морское божество древнегреческой мифологии. Сын Посейдона, способный менять свое обличье.

³ Собрание либретто П. Шевалье де Брессоля. СПб., 1800. 1 ед. 76 л. // РО ГЦТМ, Ф. 572 № 1.

⁴ Paris A. (Парис А.) «Tetis» («Тетис»). Оркестровые голоса балета // ЦМБ. I4 P232 / о. Tet. инв. № 15623.

Фетиду, которая с радостью соглашается. Вторая часть (сцены 5–8) соответствует свадебному обряду. Фетида и Амур получают благословение Юпитера. Амур поражает стрелами сердца молодых, и они обретают любовь и верность друг другу. Супругов коронуют на Олимпе, а Юпитер вручает им венок бессмертия.

Действие балета предваряет увертюра, динамичная и оригинальная по структуре. Она содержит экспозицию сонатного аллегро, состоящую из вступления (*Allegro assai fanfare*), главной (*Grave D-dur*) и побочной (*Allegretto moderato A-dur*) партий, разработку (*D-d-B-A-D*) и сжатую репризу, в которой от экспозиционного материала сохранена только тема главной партии в ритмическом уменьшении. В увертюре Пари закрепляется сонатная форма, которая с началом XIX века все чаще проникает в балетную музыку и вскоре, как в опере, обретает там постоянную нишу⁵ (см. пример 1).

Создавая контрастные музыкальные образы, композитор использует в балете танцевальные жанры разных времен — менуэт (№ 2), гавот (№№ 4, 13, 18), тарантеллу (№ 1), лендлер (№ 7), пассакалию (№ 18). Тематический материал балета производит благоприятное впечатление на фоне торжественно-церемониальной статики сюжета. Умелое использование жанровых и темповых сопоставлений, рельефная мелодика и многообразие ритмического рисунка, подвижная смена образов позволяют считать работу композитора высоко профессиональной. Автор прикладывает максимум усилий, чтобы музыка стала достойным украшением праздника.

В традициях анакреонтики создан также одноактный балет «Пастух и Гамадрида»⁶ (1802/1803). Хореография сочинения приписывается Вальберху или Дидло [2, 283]⁷, а музыка — Пари [2, 283; 3, 295] или Кавосу [11, 327–328]. Либретто балета нами не найдено. Его краткое содержание передано Ю. И. Слонимским:

Борей преследует своей любовью нимфу Гамадриаду. Купидон берет нимфу под свое покровительство и делает ее избранником простого пастуха, который проходит под руководством Купидона «школу галантной любви». Балет заканчивается венчанием пастуха и Гамадриады и празднествами в их честь при участии мифологических существ [17, 63].

Нам удалось ознакомиться с комплектом оркестровых голосов произведения⁸. К сожалению, имя композитора нигде не указано. Инструментальный состав характерен для балетной партитуры того времени: парные деревянные духовые, валторны, трубы, литавры, струнные. Сочинение состоит из восемнадцати небольших номеров, свойственных балетам сюитного типа. Преобладают пасторальные, лирические и грациозные пьесы в темпе *Allegretto* и в размере 6/8 (см. пример 2).

⁵ Например, черты сонатной формы (принципы построения экспозиции и разработочных разделов) имеют увертюры балетов «Ариадна и Бахус» (1789) и «Дон Жуан» (1790) К. Каноббио, структура сонатины обнаруживается в увертюре балета «Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию» (1799) Дж. Сарти.

⁶ Вариант названия: «Фавн и Гамадриада».

⁷ Данная версия расходится с примечанием к книге: [3, 295].

⁸ ЦМБ. I4A / о.Ам 15523.

Allegro assai *fanfare*

Violini I

f *poco f* *f* *Grave*

dolce *f*

Allegretto moderato *dolce* *f*

ff *p*

cresc. *f* *dolce* *mf*

cresc. *f*

74

79 *fz* *p* *f*

86 *mf*

91 *cresc.* *f*

95 **Piu Presto** *pp*

99 *cresc.*

103 *f*

107

109

114

2

Балет «Пастух и Гамадриада», № 7, партия первой скрипки

Allegretto

Violino I

Балеты «Свадьба Фетиды и Пелея» и «Пастух и Гамадрида», как представляется, продолжают линию анакреонтических балетов, встречаемых также в творчестве В. Мартин-и-Солера и Дж. Сартти. Не удивительно, что в таких балетах, не содержащих драматических конфликтов сюжета, психологических переживаний героев и «действенности», музыкальная лексика оказывается как бы законсервированной. Эта очевидная разница и невероятный разрыв в трактовке балетного жанра «старого» и «нового» времени начинает ощутимо обнажаться с наступлением сентиментализма и романтизма. Но именно анакреонтический жанр с его миром чудес, полетов и поэтических мифов, казалось бы, давно себя исчерпавший, обретает новую жизнь в балете⁹.

Балет «Маленький матрос» (1808) на музыку Пари, поставленный Вальберхом 12 октября 1808 года в Петербурге, открывает проблему оперных переработок в балете. Сюжет произведения опирается на либретто одноименной комической оперы французского композитора и певца Пьера Гаво¹⁰ (1761–1825). Нам удалось разыскать либретто Вальберха, изданное в Санкт-Петербурге в год премьеры спектакля [4]. Приведем синопсис сюжета:

Крестьяне празднуют свадьбу старшей дочери откупщика Томаса Лизы и ее жениха Базиля. Надвигается буря, люди прячутся по домам. В море терпит крушение судно. Маленький матрос, сын капитана Саборда, спасается вплавь и достигает берега. Там он знакомится с младшей дочерью Томаса Цецилией, молодые влюбляются друг в друга. Саборд находит сына в гостеприимном доме Томаса и собирается вместе с ним покинуть эти края. Но Томас, зная о взаимной симпатии их детей, хитростью уговаривает Саборда сыграть еще одну свадьбу, на что старый моряк дает согласие¹¹.

Как и опера Гаво, балет Вальберха был одноактным. Можно предположить, что он понимался как комический, по аналогии с оперой. Интересно, что партия маленького матроса была женской — ее исполняла «Госпожа Колосова». Авторство Пари в балете подтверждается в заглавии либретто 1808 года:

«Маленькой матрос, Балет Сочинения Г[осподи]-на Вальберха. Музыка соч. [инения] Г.[осподина] А. Париса. Санктпетербург, В Типографии Императорскаго театра, 1808 года» [4].

Нам удалось найти музыкальный материал балета в виде комплекта оркестровых голосов. Представим примерный план балета, где музыка и сценарий соединяются нами на основе рукописных помет в нотном тексте, например «Pas de deux Cecile et Fulbert», «Pas de quatre»¹².

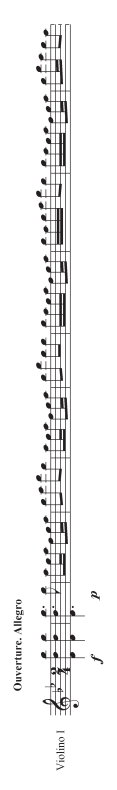

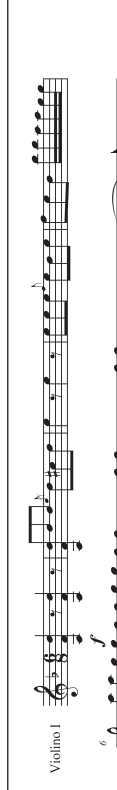
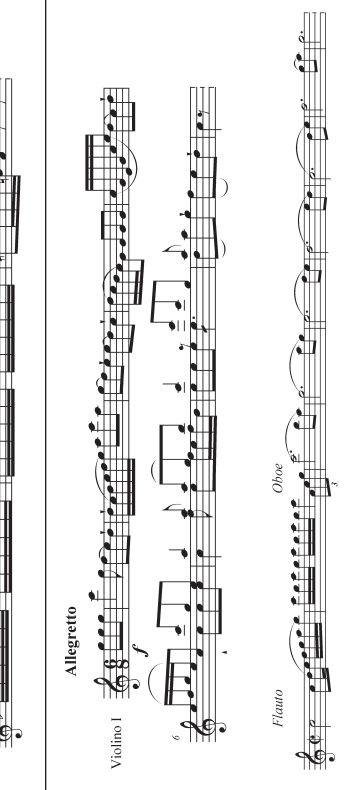
⁹ Назовем лишь несколько балетов с чертами анакреонтики, поставленных в первые два десятилетия XIX века: «Свадьба Фетиды и Пелея» и «Пастух и Гамадрида» Пари; «Ацис и Галатеея», «Аполлон и музы» и «Гений благости, или Распря Аполлона с Марсом» Кавоса; «Амазонки, или Разрушение волшебного замка» и «Марс и Венера» Антонолини.

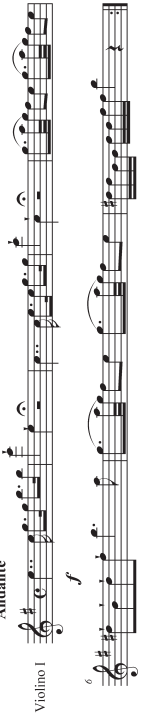


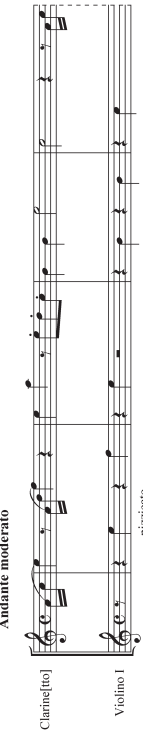
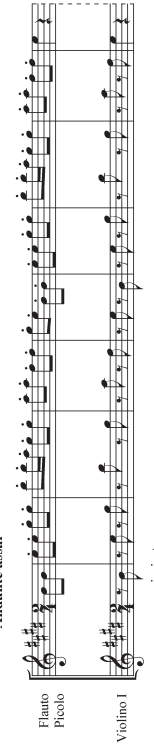
¹⁰ Премьера одноактной комической оперы П. Гаво «Le petit matelot, ou Le mariage impromptu» состоялась на сцене театра «Фейдо» 7 января 1796 года.

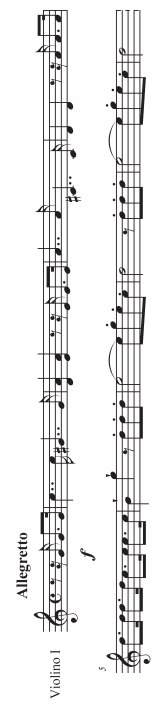


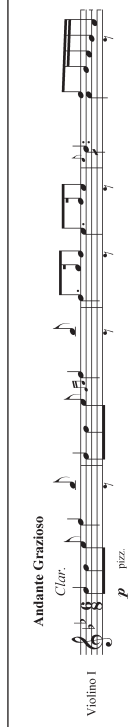

¹¹ Содержание либретто приводится в: [16, 20–21; 6, 25].

¹² По всей видимости, имеется в виду танец четырех исполнителей, так как жанр па-де-катр появился в балете к середине XIX века.

Таблица 1
Соотношение либретто и инципитов балета Г. А. Пари «Маленький матрос»

| № | Название / темп, тональность, размер | Либретто (тезисы) | Инципиты |
|-----|---|---|---|
| б/н | Ouverture. Allegro, B-dur, 2/4 | |  <p>Ouverture. Allegro Violino I f p</p> |
| 1 | Allegretto, F-dur, 2/4 [Дописана партия: <i>Flauto Piccolo</i>] | Крестьяне празднуют свадьбу дочери Томаса Луизы и Базилы. |  <p>Allegretto Violino I f</p> |
| 2 | Allegretto Moderato, e-moll, 6/8 [<i>Thomas; Basile</i>] | |  <p>Violino I f</p> |
| 3 | Allegretto, C-dur, 6/8 – Allegro assai, c-moll, C - C-dur [<i>Tempete un Coup de Tommere; Fulbert</i>] | Праздник продолжается за общим столом. Гремит гром, начинается буря. Крестьяне расходятся по домам. На море тонет корабль. Матрос Фюльберт спасается вплавав. |  <p>Allegretto Violino I f</p> <p>Flauto Oboe</p> |

| № | Название / темп, тональность, размер | Либретто (тезисы) | Инципиты |
|---|---|--|--|
| 4 | Andante, e-moll, C [<i>Fulbert</i>] | Фюльберг достигает берега. Цецилия обнаруживает матроса, возникает взаимная симпатия. |  |
| 5 | Allegretto, G-dur, 2/4 | Цецилия знакомит Фюльберга с родителями. |  |
| 6 | Allegretto assai, e-moll, C [<i>Thomas, la Femine</i>] | Саборд, отец Фюльберга, ищет сына. Его принимают в доме Томаса, он благодарит за гостеприимство. |  |
| 7 | Andante moderato, a-moll, C [<i>Mademaiselle Cecile</i>] | Сольный танец Цецилии. |  |
| 8 | Andante assai, E-dur, 2/4 – Mineur, e-moll – Da Capo – Coda [<i>Pas de deux Cecile et Fulbert; Flauto Piccolo</i>] | Па-де-де Цецилии и Фюльберга. |  |

| № | Название / темп, тональность, размер | Либретто (тезисы) | Инципиты |
|----|--|--|---|
| 9 | Allegretto, C-dur, C [Sabot sort de la classon] | Саборд приказывает сыну покинуть дом Томаса и продолжить путь. |  <p>Violino I</p> <p>Allegretto</p> <p><i>f</i></p> |
| 10 | Allegretto, C-dur, C | Фюльберт спасается от отца бегством. |  <p>Fagotto</p> <p><i>Fagotto solo</i></p> <p>Violino I</p> <p><i>f</i></p> |
| 11 | Allegretto un poco Grazioso, F-dur, 6/8 [Pas de quatre] | Па-де-кватр Крестьяне уговаривают Саборда остаться и обвенчать молодых. |  <p>Violino I</p> <p>Allegretto un poco Grazioso</p> |
| 12 | Andante Grazioso, B-dur, 6/8 | |  <p>Violino I</p> <p>Andante Grazioso</p> <p><i>Clar.</i></p> <p><i>p</i> <i>pizz.</i></p> |
| 13 | Allegretto con brio, D-dur, 2/4 – subito Finale | Саборд спешит к Нотариусу для заключения брака. Крестьяне празднуют две свадьбы. |  <p>Violino I</p> <p>Allegretto con brio</p> <p><i>f</i></p> |

Выделим в этом списке сольные выходы персонажей и ансамблевые номера, предвосхищающие классические балетные формы.

Балет «Маленький матрос» появился на сцене в результате требований взыскательной публики, которая пришла в восторг от комической оперы Гаво и ожидала продолжения. Наследуя веселым легкомысленным образам французского театра, опираясь на истории крестьянского быта, балет постепенно уходит от тяжелых чопорных костюмов и поучительных историй из жизни мифологических героев, а вместе с нравами и сюжетами меняются декорации и музыка.

Балет в четырех действиях «Деревенская героиня», поставленный в 1800 году П. Шевалье на музыку Пари с декорациями И. Дранше, встает в один ряд с «Маленьким матросом» [13]. Его сюжет восходит к опере П. Монсиньи на либретто М.-Ж. Седена «Дезертир» (1769), принадлежащей к первым образцам жанра «опера спасения»:

Героиня оперы — Луиза, дочь бедного фермера — ждет окончания армейской службы своего жениха Алексиса. По прихоти герцогини она объявляет, что выйдет замуж за Бертрана. В попытке предотвратить эту свадьбу, Алексис сбегает из армии. Его приговаривают к казни за дезертирство. Луиза получает у короля прощение для возлюбленного, но в измождении падает без сил и не может доставить в тюрьму помилование. Алексиса спасает от казни вовремя подоспевший король.

Имена героев и мотивы балетного сюжета, как справедливо подметил А. А. Гозенпуд, во многом пересекаются с «Дезертиром»:

Старый мызник Бертран хочет выдать замуж дочь Луизу, любящую крестьянина Алексея, за деревенского дурачка Бёбе. Алексей с горя уходит в солдаты. Вместе с братом Генрихом Луиза следует за возлюбленным. В трактире на нее нападают разбойники, но Луиза выстрелом из пистолета ранит одного из них. Переодевшись в мужское платье, девушка вступает в тот же полк, где находится Алексей. В припадке ревности, видя, как он ухаживает за маркизанткой, она нападает на него с саблей в руках. Генерал грозит расправой обоим, но, узнав историю Луизы, устраивает ее брак с Алексеем. Бебе остается в дураках [7, 468].

На титульном листе либретто этого балета в редакции А. П. Глушковского 1820 года указано: «Музыка выбрана из разных авторов — к коей приделаны голоса для оркестра г.[осподином] Парисом» [8]. Следовательно, композитор сделал компилятивную партитуру с собственной инструментовкой.

Музыкальный материал балета сохранился в виде комплекта оркестровых голосов и репетитора¹³. В произведении представлена широкая жанровая панорама — романс (№ 3), марш (№ 18, 21, 37, 40), вальс (№ 13, 36), жига (№ 38), тарантелла (№ 27), чакона (№ 39) и контрданс (№ 45). Overture (№ 16) в начале II акта по существу является антрактом, для которого Пари привлекает увертюру неизвестного нам композитора.

¹³ ЦМБ. I4A ре Дер. 18395; I4A о. Дер. № 18393.

Выявление авторства всех заимствованных сочинений в «Деревенской героине» не представляется возможным. Выделим цитату, обнаруженную нами в № 17 II действия — композитор использует арию Орфея «*Che farò senza Euridice?*» (F-dur) из парижской редакции оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Появление этой арии в балете символично — Алексей остро переживает разлуку с Луизой.

3

Балет «Деревенская героиня», II действие, № 17

Allegro

Violino I

Невзирая на эклектичный стиль партитуры балета, воздадим должное стараниям Пари. Музыкальную драматургию спектакля он строит на системе тематических реприз, скрепляющих действие. Некоторые номера балета не замкнуты; другие, напротив, завершаются кодой, которая со временем становится постоянным атрибутом романтического балета.

Композитор активно использует различные оркестровые краски для углубления образов. Например, в лирической музыке звучат соло гобоя, флейты и скрипки, а в торжественных номерах и пьесах военного характера — трубы, литавры, ансамбль «турецкой» музыки.

Перед нами образец балета, составленного из произведений разных авторов, в котором особенно примечательна функция композитора-аранжировщика: с одной стороны, он полностью зависим от сюжета, хореографии, наконец, от чужого материала; с другой — достигает творческой свободы, проявляя лучшие профессиональные качества и изобретательность в заданных условиях.

Сюжет этого сочинения находит развитие в балете «**Следствие Деревенской героини**». Дата и место постановки спектакля неизвестны, а обнаруженное нами либретто издано в Петербурге в 1806 году. Согласно титульному листу, «большой Пантомический балет в трех действиях» по программе госпожи Огюста¹⁴ «поставлен на сцену им же и Г.[осподином] Валберхом. Музыка Г.[осподина] Париса, исключая некоторых отрывков, взятых из Французских Опер» [15]. «Следствие...», по наблюдению Гозенпуда, продолжает историю Луизы и ее семьи:

Управитель деревни требует от Делорма, отца Луизы, уплаты долга. Он предлагает девушке уничтожить обязательство, если она ответит на его страстные чувства. За семью вступается Полковник, уплачивая долг. Луиза с мужем и братом Лукой сражаются вместе с солдатами на войне. Луиза спасает Полковника,

¹⁴ Балетмейстер Огюст (Август Леонтьевич) Пуаро.

затем при штурме крепости срывает вражеское знамя и берет в плен Адьютанта. Генерал благодарит ее за храбрость и соединяет Луку с его возлюбленной Бабетой [7, 468–470].

Музыка балета, как видно из текста либретто, принадлежала композитору почти полностью, но о ней пока ничего не известно. Думается, что в этом сочинении Пари опирался на опыт своей первой «Героини», принимая во внимание ее хорошо продуманную музыкальную драматургию и инструментовку.

Балет «Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству» (1813) с музыкой Пари, подобно «Следствию Деревенской героини», был задуман как продолжение одноактного пантомимного балета-дивертисмента «с хорами и плясками» «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812) с хореографией Вальберха и Пуаро на музыку Кавоса и вошел в круг патриотических театральных сочинений, посвященных войне 1812 года.

Премьера балета «Русские в Германии...» состоялась 19 мая 1813 года. В опубликованном либретто сочинения автором музыки назван Пари[с], однако Т. В. Корженянец и Г. Н. Пешкова называют его соавтором Кавоса [10, 376; 14, 196].

Приведем краткое содержание балета:

Действие I. Русское войско, освободив Родину от французов, получает приказ преследовать врага и далее. Иван с крестьянами следует за войском в поисках своих детей. Разбойники присматривают дом для скорой наживы.

Действие II. Ганс-дурачок то ссорится, то мирится с женой. Жена Ганса Марианна принимает на ночлег разбойников. Дочь Ивана, Василиса, следуя с пятилетним ребенком за братом и невесткой, заходит в дом Ганса — ей дают провожатого.

Действие III. Разбойники, обокравшие Ганса, скрываются в лесу. Мимо них проходят Иван с крестьянами. Василиса с дочерью попадает в руки разбойников. Иван нападает на разбойников, но проваливается в подземелье. Атаман Балтазар угрожает убить дитя, если Василиса не ответит на его притязания. Брат Василисы Андрей убивает Балтазара. Подоспевшая дружина избавляет Ивана и дочь Василисы от разбойников.

Действие IV. Русская дружина преследует неприятеля. Иван, Андрей и Василиса получают награды за спасенное знамя ополчения. Всеобщее торжество победы [3, 187–188, 195; 5].

Героико-патриотическая линия сюжета восходит к жанру оперы спасения [7, 471], а введение в либретто Ганса-дурачка связывает его с «Деревенской героиней» и, конечно, с «Дезертиром», где впервые появляется дурачок Бёбе.

В тексте либретто Вальберха следует также выделить музыкальные характеристики, заданные автором в I и IV действиях:

Слышна вдали воинская музыка русских, которая обращает внимание всех.
<...> В то время, когда мирные жители хотят удалиться по домам своим, они удержаны пением, напев которого для них очень чуден.

Песня к русским воинам / (Взята из «Сына отечества», 1812 года, № 3)

Братцы! Грудью послужите, Гряньте бодро на врага
И вселенной докажете, Сколько Русь вам дорога!

Во время антракта музыка изображает начало, продолжение и окончание сражения, после чего завеса подымается [3, 187–188, 195].

Итак, из либретто известно, что в начале первого действия звучала «воинская музыка» (вероятно, марш), а завершилось это действие песней, попавшей впоследствии во многие фольклорные собрания. Как удалось выяснить, она сочинена Н. Остафьевым, отставным солдатом Фанагорийского гренадерского полка, 5 июля 1812 года [9]. Также в либретто определена программная функция музыки антракта к четвертому действию, рисующего батальную сцену.

Сохранился комплект оркестровых голосов балета «Русские в Германии»¹⁵. Обратим внимание на большой оркестровый состав, впервые зафиксированный нами в балетах Пари: к традиционному струнному квинтету, парным деревянным духовым, валторнам и трубам добавлены тромбон и группа ударных инструментов, типичная для «турецкой музыки» (литавры, малый барабан, треугольник, большой барабан и тарелки).

Рукописные пометы в нотном тексте содержат ценные подробности, фиксирующие выходы солистов, кордебалета и хора (№ 1, 8, 10, 17, 26, 27). Жанровых обозначений в партиях немного. Это два вальса (Walzer № 2, 14), казачок (Cosaques № 8), англез (Anglois¹⁶ № 20) и контрданс (Controdans Finale № 19/24¹⁷). Среди инструментальных номеров угадываются также романс-сицилиана (№ 13) [18, 73–74], тарантелла (№ 1, 16), полонез (№ 4), вальс (№ 5/6/4), темы русских плясовых (№ 18/4 и 18/19).

В нотном тексте балета нами обнаружена цитата — ариозо Орфея «Deh placatevi con me» из II акта оперы К. В. Глюка в C-dur¹⁸ (№ 24, всего 17 тактов), исполняемое гобоем в сопровождении *pizzicato* струнных. В этом ариозо Орфей пытается усмирить и разжалобить духов подземного царства. Цитата неслучайна — именно в подземелье оказывается в начале III действия балета «Русские в Германии» Иван-солдат, отец Василисы, которая вместе со своей дочерью позднее попадает в плен к разбойникам. Подчеркнем, что здесь, как и в балете «Деревенская героиня», именно глюковская музыка становится выразителем дополнительного контекста, носителем понятной для слушателя лексики (см. пример 4).

Музыкальный стиль балета, безусловно, эклектичен. Не исключено, что над музыкой этого балета Пари работал вместе с Кавосом, используя при этом компиляцию написанных ранее сочинений.

Опыт первого знакомства с творчеством Пари получился многогранным. Ему не приходилось выбирать сюжеты для своих балетных произведений — как правило, темы были продиктованы обстоятельствами истории (свадебные торжества в Гатчине, наполеоновские войны) и волей хореографов — Шевалье, Дидло, Вальберха. Поэтому его роль как композитора в каждом случае была разной — от создания оригинального авторского текста до аранжировки чужого материала.

¹⁵ ЦМБ. I4A/о.Рус.

¹⁶ Фр.: *anglaise*, то есть английский танец.

¹⁷ В нотных текстах содержится нумерация, присвоенная музыкальным фрагментам в разное время при сокращениях и перестановках музыкального материала. В настоящей статье подобная нумерация приводится через косую черту.

¹⁸ Напомним, что в Венской редакции «Орфея» это ариозо записано в Es-dur, в Парижской — в B-dur.

Violino I

Andante

Oboe

pizz

arco

Мастерство Пари как музыкального драматурга раскрывается в его балетах, построенных на заимствованном материале. Руководствуясь пожеланиями хореографа, он говорит со слушателем языком танцевальных жанров, отобранных в соответствии с сюжетными ситуациями. Целостность музыки достигается путем введения тематических повторов и сцен сквозного развития. Велика роль совместной работы композитора с хореографами — в его музыке кристаллизуются классические балетные формы: *pas d'action*; *pas de deux*, *pas de trois* и другие, с сольными выходами солистов и совместной кодой («Маленький матрос», «Деревенская героиня», «Русские в Германии...»).

На примере произведений Пари ясно прослеживается проблема автора музыки в балетах и его положение в кругу создателей спектакля. Собственный материал композитора, плод его индивидуального творения все еще не имеет большого значения. Система музыкальных ценностей, при которой композитор выполняет второстепенную, «обслуживающую» функцию, по-прежнему сохраняется в балете.

Использованная литература

1. Архив Дирекции императорских театров / по поручению господина министра Императорского двора / сост.: В. П. Погожев, А. Е. Молчанов и К. А. Петров. Вып. 1 (1746–1801 гг.). Отд. 3: Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве императорских театров. СПб.: Дирекция императорских театров, 1892. 390, IV, [4] с.
2. *Борисоглебский М. В.* Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Т. II. Л.: ЛГХУ, 1939. 356 с.
3. *Вальберх И. И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2010. 336 с.
4. [Вальберх И. И.] Маленькой матрос. Балет сочинения г[осподи]-на Валберха. [Либретто]. Музыка соч.[инения] Г. А. Париса. Санктпетербург: Типография Императорского театра, 1808. 7, [1] с.

5. [Вальберх И. И., Пуаро А. Л.] Русские в Германии или Следствие любви к Отечеству: Большой пантомимно-анекдотической балет в 4-х действиях / сочинения г-д Вальберха и Огюста, с сражениями, военными эволюциями; музыка сочинена и устроена Г. А. Парисом, декорации г-д Гонзаго и Корсини. Санктпетербург: в типографии Императорского театра, 1813. 15, [1] с. <https://vivaldi.nlr.ru/bx000024212/view/#page=> (дата обращения: 07.04.2023).
6. *Гвоздева И. В.* Предисловие // И. И. Вальберх. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2010. С. 5–46.
7. *Гозентуд А. А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. 782 с.
8. Деревенская героиня. Большой героико-комический балет в 4-х действиях <...> соч. Г. Шевалье, <...> поставл. Г. Глушковским: либретто. СПб.: Типография Императорского театра, 1820. 13 с.
9. «Клятву верности сдержали»: 1812 год в русской литературе. М.: Московский рабочий, 1987. http://az.lib.ru/n/neizwestnye/text_1813_poe1812.shtml (дата обращения: 07.04.2023).
10. *Корженьянц Т. В.* Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10-ти томах. Т. IV. М.: Музыка, 1986. С. 354–400.
11. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. 432 с.
12. *Максимова А. Е.* Гатчинские балеты А. Пари и Дж. Сартти 1799 года: неизвестные источники // Вопросы музыковедения: Теория. История. Методика: сборник научных статей. М.: Московский гуманитарный университет, 2013. С. 78–96.
13. *Максимова А. Е.* К истории балета П. Шевалье де Бриссоля «Деревенская героиня» (1800) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Том 11. № 1. С. 4–20. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.101>.
14. *Пешкова Г. Н.* Музыка русского балета первой четверти XIX века. Дисс. ... канд. иск. Екатеринбург, 1999. 220 с.
15. [Пуаро А. Л.] Следствие деревенской героини: Большой пантомимический балет в 3 д. / Программа г-на Огюста; Поставлено на сцену им же и г. Вальберхом. Муз. г. Париса, исключая некоторых отрывков, взятых из французских опер. Санкт-Петербург: в Театральной типографии, 1806. [2], 13 с.
16. *Слонимский Ю. И.* У колыбели русской Терпсихоры // И. Вальберх. Из архива балетмейстера: Дневники. Переписка. Сценарии. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 3–42.
17. *Слонимский Ю. И.* Дидло: Вехи творческой биографии. Л.-М.: Искусство, 1958. 261 с.
18. *Соколова А. М.* Балетный театр // История русской музыки: в 10 т. Т. IV. М.: Музыка, 1986. С. 62–91.
19. *Mercier Ph.* Paris, Guillaume-Alexis [Alexandre] // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20913>.
20. *Mooser R.-A.* L'opéra-comique français en Russie au XVIIIe siècle. Genève: R. Kister, 1954. 246 p.
21. *Mooser R.-A.* Un musicien belge en Russie au début du XIXe siècle: Guillaume-Alexis Paris (1756–1840) // Revue belge de musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 1946. Vol. 1. No. 1. P. 21–26.
22. *Schuler H.* Mozarts Salzburger Freunde und Bekannte: Biographien und Kommentar. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1996. 348 S.

Получено: 9 марта 2023 года

Принято к публикации: 15 апреля 2023 года

Об авторе:

Александра Евгеньевна Максимова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Pogozhev, Vladimir P., Anatoliy E. Molchanov, and Konstantin A. Petrov, comps. 1892. *Arkhiv Direktsii imperatorskikh teatrov. Po porucheniyu gospodina ministra imperatorskogo dvora* [Archive of the Directorate of the Imperial Theaters. On Behalf of the Minister of the Imperial Court], issue 1 (1746–1801), depart. 3: Sistematcheskii svod svedeniy o lichnom sostave, repertuare i khozyaystve imperatorskikh teatrov [A Systematic Compilation of Information about the Personnel, Repertoire and Economy of the Imperial Theaters]. St. Petersburg: Direktsiya imperatorskikh teatrov. (In Russian).
2. Borisoglebskiy, Mikhail. 1939. *Proshloe baletnogo otdeleniya Peterburgskogo teatral'nogo uchilishcha. Materialy po istorii russkogo baleta* [The Past of the Ballet Department of St. Petersburg Theater School. Materials on the History of Russian Ballet], vol. 2. Leningrad: LGKhU. (In Russian).
3. Val'berkh, Ivan I. 2010. *Iz arkhiva baletmeystera. Dnevnik. Perepiska. Stsenarii* [From the Archive of the Choreographer. Diaries. Correspondence. Scenarios]. 2nd ed. St. Petersburg: Planeta Muzyki; Lan'. (In Russian).
4. [Val'berkh, Ivan I.] 1808. *Malen'koy matros. Balet sochineniya g[ospodi]-na Valberkha. Muzyka soch.[ineniya] G. A. Parisa* [Little Sailor. Ballet Composed by Mr. Val'berkh. Music Composed by G. A. Paris]. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskogo teatra. (In Russian).
5. Val'berkh, Ivan I., Puaro, Avgust L. 1813. *Ruskie v Germanii, ili Sledstvie lyubvi k Otechestvu. Bol'shoy pantomimno-anekdoteskoy balet v 4 deystviyakh sochineniya g-d Valberha i Ogyusta, s srazheniyami, voennymi evolyutsiyami; muzyka sochinena i ustroena G. A. Parisom, dekoratsii g-d Gonzago i Korsini* [Russians in Germany, or the Consequence of Love for the Fatherland. A large pantomime-anecdotal ballet in 4 acts composed by Mr. Val'berkh and Auguste, with battles, military evolutions; music composed and arranged by G. A. Paris, scenery by Mr. Gonzago and Corsini]. St. Petersburg: v tipografii Imperatorskogo teatra. (In Russian). <https://vivaldi.nlr.ru/bx000024212/view/#page=> (accessed April 7, 2023).
6. Gvozdeva, Irina V. 2010. “Predislovie [Foreword].” In Val'berkh, Ivan I. *Iz arkhiva baletmeystera: Dnevnik. Perepiska. Stsenarii* [From the Archive of the Choreographer. Diaries. Correspondence. Scenarios]. 2nd ed. St. Petersburg: Planeta Muzyki; Lan', 5–46. (In Russian).
7. Gozenpud, Abram A. 1959. *Muzykal'nyy teatr v Rossii. Ot istokov do Glinki* [Musical Theater in Russia. From the Origins to Glinka]. Leningrad: Muzgiz. (In Russian).
8. [Chevalier, Pierre Peicam]. 1820. *Derevenskaya geroinya. Bol'shoy geroiko-komicheskiy balet v 4 deystviyakh <...> soch. G. Sheval'e, <...> postavl. G. Glushkovskim* [Village Heroine. Grand heroic-comic ballet in 4 acts <...> composed by G. Chevalier, <...> staged by G. Glushkovskiy], libretto. St. Petersburg: tip. Imperatorskogo teatra. (In Russian).
9. Moskovskiy rabochiy. 1987. “«Klyatvu vernosti sderzhaliz»: 1812 god v russkoy literature [‘The Oath of Allegiance was Kept’: 1812 in Russian Literature].” (In Russian). http://az.lib.ru/n/neizwestnye/text_1813_poe1812.shtml (accessed April 7, 2023).
10. Korzhen'yants, Tat'yana V. 1986. “Khronologicheskaya tablitsa [Chronological Table].” *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music], in 10 vols., vol. 4, 393–400. Moscow: Muzyka. (In Russian).

11. Krasovskaya, Vera M. 1983. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Preromantizm* [Western European Ballet Theatre. Pre-Romanticism]. Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
12. Maximova, Alexandra E. 2013. "Gatchinskije balety A. Pari i Dzh. Sarti 1799 goda: neizvestnye istochniki [Gatchina Ballets by A. Paris and G. Sarti of 1799: Unknown Sources]." *Voprosy muzykoznaniiya: Teoriya. Istoriya. Metodika* [Questions of Musicology: Theory. History. Methodology], collected research articles. Moscow: Moscow University for the Humanities, 78–96. (In Russian).
13. Maximova, Alexandra E. 2021. "K istorii baleta P. Sheval'e de Brissolya «Derevenskaya geroinya» (1800) [To the History of the Ballet by P. Chevalier de Brissol 'The Village Heroine' (1800)]." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 1: 4–20. (In Russian). <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.101>.
14. Peshkova, Galina N. 1999. "Muzyka russkogo baleta pervoy chetverti XIX veka [Russian Ballet Music of the First Quarter of the 19th Century]." Ph.D. diss., Magnitogorsk State Conservatory. (In Russian).
15. Poireau, August L. 1806. *Sledstvie derevenskoy geroini: Bol'shoy pantomicheskij balet v 3 d. Programma g-na Ogyusta; Postavleno na stsenu im zhe i g. Valberkhom. Muz. g. Parisa, isklyuchaya nekotorykh otryvkov, vzyatykh iz frantsuzskikh oper* [Consequence of the Village Heroine: Grand Pantomime Ballet in 3 acts. Program by M. Auguste, Staged by Him and Mr. Val'berkh, Music by Mr. Paris, Excluding Some Passages Taken From French Operas]. St. Petersburg: v Teatral'noy tipografii. (In Russian).
16. Slonimskiy, Yuriy I. 1948. "U kolybeli russkoy Terpsikhory [At the Cradle of Russian Terpsichore]." In Val'berkh, Ivan I. *Iz arkhiva baletmeystera: Dnevnik. Perepiska. Stsenarii* [From the Archive of the Choreographer. Diaries. Correspondence. Scenarios]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 3–42. (In Russian).
17. Slonimskiy, Yuriy I. 1958. *Didlo: Vekhi tvorcheskoy biografii* [Didlot: Milestones of the Artistic Biography]. Leningrad-Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
18. Sokolova, Alla M. 1986. "Baletnyy teatr [Ballet Theater]." *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music], in 10 vols., vol. 4, 62–91. Moscow: Muzyka. (In Russian).
19. Mercier, Philippe. 2001. "Paris, Guillaume-Alexis [Alexandre]." *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20913>.
20. Mooser, Robert A. 1954. *L'Opéra-Comique Français en Russie au XVIIIe Siècle*. Genève: R. Kister.
21. Mooser, Robert A. 1946. "Un Musicien Belge en Russie au Début du XIXe siècle: Guillaume-Alexis Paris (1756–1840)." *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 1, no. 1: 21–26.
22. Schuler, Heinz. 1996. *Mozarts Salzburger Freunde und Bekannte: Biographien und Kommentar*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

Received: March 9, 2023

Accepted: April 15, 2023

Author's information:

Alexandra E. Maximova — Ph.D., Associate Professor at the Russian Music History Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory