

Панова Елена Владимировна

БАЛЕТ "ДОН КИХОТ". СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИЗДАННЫХ КЛАВИРОВ "ДОН КИХОТА". ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА ФРАГМЕНТОВ БАЛЕТА В РАЗЛИЧНЫХ РЕДАКЦИЯХ

В статье рассматривается история создания знаменитого балета "Дон Кихот", который входит в классический репертуар театров России и зарубежья. Кроме этого, впервые рассмотрен вопрос об авторской принадлежности музыки современных постановок "Дон Кихота", а именно редакции, которая идет на сцене Большого театра в Москве. Дана сравнительная характеристика клавиров XIX и XX столетий и выявлены ранее неизвестные факты об авторской принадлежности отдельных номеров.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/31.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 4. С. 121-124. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

DOGMATIC DISPUTES IN THE CHRISTIAN CHURCH IN THE 60-70S OF THE IV CENTURY

Ogannisyan Ogannes Vaagovich, Ph. D. in History, Associate Professor
Yerevan State University
hovhannisyan.hovhannes@ysu.am

The article considers the Trinitarian disputes of the 60-70s of the IV century. It is emphasized that the Trinitarian dogmatic factions of the epoch, trying to clarify the mystery of the consubstantiality of God the Father and the Logos-Son, used a special philosophical and theological language, distinguished by its peculiarity. The author examines the main Trinitarian notions and compares the ways in which they are used by different theological factions. On the basis of a system analysis of the church historical material it is shown that the competing dogmatic parties of the epoch under study delimited in the understanding of the fundamental Trinitarian terms “οὐσία” and “ὑπόστασις” and basically used these terms as antipodes, which was the difficulty of the interpretation of the Trinitarian issues of the epoch. The author expresses the view that in the 60-70s of the IV century the Greek Orthodox Patriarchate of Alexandria and all Africa of 362 and the Synods of Antioch of 363 were of fundamental importance, thanks to the decisions of which a decisive step was taken in the process of clarification and formulation of the Trinitarian dogma about the consubstantiality of God the Father and Jesus Christ.

Key words and phrases: Trinitarian theology; local Cathedrals; Heterousian; kinship by nature; consubstantiality (ὁμοούσιον); sonship of Christ; essence (οὐσία); hypostasis (ὑπόστασις); homoiousia (ὁμοιουσία).

УДК 78.072.3

Искусствоведение

В статье рассматривается история создания знаменитого балета «Дон Кихот», который входит в классический репертуар театров России и зарубежья. Кроме этого, впервые рассмотрен вопрос об авторской принадлежности музыки современных постановок «Дон Кихота», а именно редакции, которая идет на сцене Большого театра в Москве. Дана сравнительная характеристика клавиров XIX и XX столетий и выявлены ранее неизвестные факты об авторской принадлежности отдельных номеров.

Ключевые слова и фразы: Людвиг Минкус; Мариус Петипа; балет «Дон Кихот»; музыка в балете; музыкальная жизнь в России во второй половине XIX века; музыкальный театр.

Панова Елена Владимировна

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
len_pap@mail.ru

БАЛЕТ «ДОН КИХОТ». СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИЗДАННЫХ КЛАВИРОВ «ДОН КИХОТА». ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА ФРАГМЕНТОВ БАЛЕТА В РАЗЛИЧНЫХ РЕДАКЦИЯХ

Творческий союз хореографа Мариуса Петипа и композитора Людвиг Минкуса был необычайно плодотворен. За пятнадцатилетний период совместной работы в Императорских театрах России второй половины XIX века ими было создано шестнадцать крупных балетов. Кроме того, порядка десяти балетов других авторов были ими переработаны и обрели новые сценические и музыкальные редакции. Ярким результатом этого содружества стала уже первая оригинальная совместная работа Петипа и Минкуса – балет «Дон Кихот», премьера которого состоялась в Москве на сцене Большого театра 14 декабря 1869 года. Подготовка к премьере «Дон Кихота» проводилась в очень сжатых временных рамках. Несмотря на эти неблагоприятные для постановочного процесса условия, «Дон Кихот» стал в полном смысле этого слова спектаклем новой формации в русском балетном театре второй половины XIX века. Никогда еще обращение отечественных композиторов и хореографов к стилизованному испанскому танцевальному фольклору не было столь успешным. В то же время фольклорно-национальное в музыке и танцах «Дон Кихота» не нарушает основных драматургических принципов балетного спектакля того времени, а органично дополняет и обогащает их. В частности, А. Я. Левинсон подчеркивал: «...соединения действия и классического танца у Петипа не исчерпывается двумя моментами – пантомимой и классическими танцами, – черпает краски и содержание также из источника этнографического наблюдения...» [4, с. 137]. Петипа узнал и полюбил Испанию еще в ранние годы жизни, когда гастролировал в этой стране как танцовщик. В «Дон Кихоте» эти впечатления молодости нашли свое яркое творческое воплощение. Балетмейстер не просто тонко чувствовал национальный колорит испанского танца; он и сам «плясал и владел кастаньетами не хуже настоящего андалузца» [8, с. 31]. Для Петипа испанские танцы были «откровенным проявлением страсти» [Там же, с. 32].

Мысль о создании балета по роману Сервантеса посещала хореографов еще с середины XVIII века. Так, великий реформатор мирового балетного искусства Ж. Новерр поставил одноименный балет в Вене в 1768 году. В Москве предшественником «Дон Кихота» Петипа был балет Фелицаты Гюльень-Сор¹ (1805-?) «Дон Кихот

¹ Фелицата Гюльень-Сор – балерина, балетмейстер и педагог, представительница французской школы классического танца, сыгравшая большую роль в формировании Московской балетной школы.

Ламанчский, или Свадьба Гамаша», представленный широкой публике в 1835 году. В основу сюжета этого спектакля были положены 19, 20 и 21 главы второй части романа Сервантеса. Несмотря на то, что в «Дон Кихоте» Петипа круг персонажей мало отличается от использованного в балете Гюльен-Сор, сюжеты этих произведений значительно отличались. Петипа произвольно комбинировал сцены и образы 26, 61 и 62 глав второй части романа, а также использовал материал 11, 17 и 50 глав первой части. Кроме того, Петипа добавил несколько драматических сцен, сочиненных им самим. События в балете Петипа развивались последовательно и логично: здесь хореограф «оставался верен традициям балета времен Перро, когда сюжетной драматургии уделялось серьезное внимание и поступки персонажей обуславливали развитие действия. Все построения в целом точно уравновешены: большие массовые сцены перемежались с интимными, лирическими; танцевальные эпизоды – с игровыми» [11, с. 48]. Блестящая музыка Минкуса с ее яркими характерными ритмами и броскими динамическими контрастами во многом определяет общий облик «Дон Кихота» Петипа. Роль музыки в этом балете очевидна: ощущение легкости и воодушевления, не покидающее зрителя на протяжении всего спектакля – безусловное подтверждение исключительной творческой удачи композитора. Необычайное изящество и легкость танцевальных мелодий и ритмов, разнообразие фактурных решений и широкое применение виртуозных возможностей инструментов оркестра обуславливают, помимо хореографии, популярность и долгую счастливую сценическую жизнь «Дон Кихота» Петипа – Минкуса. Несмотря на присутствие в музыке спектакля ординарных дансантих фрагментов, не имеющих каких-либо художественных задач помимо аккомпанемента танцу, общее впечатление от музыкальной составляющей «Дон Кихота» определяется наиболее вдохновенными номерами, в которых композиторский талант Минкуса раскрылся в наибольшей мере. Среди них и знаменитая *Сегидилья*, и яркая, броская *Морена*, *Выход Китри* и, конечно же, *Pas-de-deux* – одна из самых популярных страниц балетной музыки всех времен.

В музыке «Дон Кихота» нет обширных проникновенных лирических эпизодов и развитой симфонической концепционности, однако главные ее достоинства заключены в слитности музыки и сценического действия, в утонченном обыгрывании элементов хореографии, а также эмоциональном и ярком образном претворении характерных элементов национальной музыкальной культуры Испании. Помимо того, что партитура «Дон Кихота» чрезвычайно динамична и способствует восприятию драматургии этого комедийного спектакля, что называется, «на одном дыхании», она активно поддерживает и дополняет мимические и танцевальные сцены, точно характеризуя каждого из героев при первом появлении. Музыка Минкуса в «Дон Кихоте» воспринимается в неразрывном единстве с танцем, и это единство представляет собой исключительный в своем художественном совершенстве пример взаимообогащения хореографии и той прикладной сферы композиторского творчества, которая зачастую воспринимается как периферийная область музыкальной культуры XIX века. Необходимо отметить, что колоритные национальные черты мелодики и характерные ритмические формулы используются в балете без конкретного цитирования испанского фольклора. «Дон Кихот» восхищает, прежде всего, органичной совокупностью хореографии, музыки и сценического оформления. Именно поэтому его трудно представить с иной музыкальной составляющей, чем полюбившаяся зрителям партитура Минкуса.

Это подтверждается любопытным фактом из творческой биографии Д. Д. Шостаковича, которому в 1936 году предложили написать музыку к «Дон Кихоту». Советский музыковед И. И. Соллертинский обратился к нему с предложением создать новый балет на сюжет, литературной первоосновой которого стал «Дон Кихот» Сервантеса. На первых порах, когда И. И. Соллертинский, глубокий знаток Испании, уже начал работу над либретто, Д. Д. Шостакович проявил интерес к этому предложению, однако вскоре отказался от идеи создания нового «Дон Кихота». И. Д. Гликман вспоминал причину отказа: «Дмитрий Дмитриевич полушутя-полусерьезно говорил, что ему будет не по силам тягаться с композитором Минкусом, чей “Дон Кихот” более полувека с триумфом идет на балетных сценах... умный и проницательный Дмитрий Дмитриевич заранее знал, что его балет будет принят танцовщиками и танцовщицами или холодно, или враждебно, ибо они очень вольготно чувствуют себя в музыке Минкуса» [9, с. 201].

Позднее, в 1881 году, Минкус в содружестве с Петипа напишет музыку еще для двух балетов на испанский сюжет. Речь идет о балете «Зорайя, Мавританка в Испании» и возобновлении «Пахиты» на музыку Э. Дельдевеза и с хореографией Ж. Мазилье, для которой Минкус в *quasi*-испанском стиле сочинит знаменитое *Grand Pas*, часто присутствующее в репертуаре современных театров как самостоятельное представление. *Grand Pas* из «Пахиты», наряду с «Дон Кихотом», представляет наиболее популярную и яркую «испанскую» линию в творческом наследии Минкуса¹, которая уже полтора столетия пользуется заслуженным вниманием и неизменным признанием у самого взыскательного зрителя. Танцы были связаны с действием и вытекали из него, многочисленные испанские и цыганские пляски сменяли друг друга в непрерывности действия, что и отмечает рецензент «Всеобщей газеты»: «...все танцы “Дон Кихота” отличаются характером страны, где происходит действие... нега, кипучая жизнь и страсть в обилии отражаются в них; слышатся порой кастаньеты, спутник испанского танца...» [7, с. 2]. Балет был поставлен Петипа в 4 актах и 8 картинах, художниками спектакля были П. А. Исаков, И. Шангин, Ф. И. Шеньян. Дирижировал премьерой П. Н. Лузин, главные партии исполняли: Китри – А. И. Собещанская, Базиль – С. П. Соколов, Дон Кихот – В. Ваннер, Дульцинея – П. М. Карпакова, Санчо Панса – В. Ф. Гельцер, Гамаш – Д. И. Кузнецов.

Через два года Петипа для петербургской сцены сделал новую редакцию этого балета, премьеры которого состоялась 9 ноября 1871 года, так как успех постановки «заставил дирекцию театров поставить спектакль

¹ В своем творчестве Минкус не раз обращался к стилизации фольклора различных культур. Среди них – восточная («Баядерка»), норвежская («Дочь снегов»), французская («Фризак-цирюльник, или Двойная свадьба») и славянская («Млада»).

и в столице» [12, с. 2]. «Дон Кихот» здесь был представлен в 5 актах и 11 картинах. В московской версии балет представлял больше комедию, а на сцене Петербурга стал «серiously-драматический» [Там же]. Петипа частично переделал и сценарий, и постановку номеров; в Петербурге также «был усилен аристократический элемент за счет плебейского» [2, с. 69], который превалировал на московской сцене, и две женские партии – Китри и Дульцинеи – были объединены в одну¹. В московской постановке преобладали характерные танцы и афиша «пестрела названиями испанских, а также цыганских плясок: зингара, хота, лола, пляска чулосов и пикадоров, мужской танец со шпагами (тореадоры), пляска испанских крестьян» [3, с. 254] – и имела большой успех как у зрителей, так и у критики. В Петербурге «Дон Кихот» был более утонченный, бравурность и бытовые танцы уступили место классическим танцам, которые выступали здесь на первый план, однако драматургия была нарушена, связь сюжетной линии распалась из-за обилия классических дивертисментов. Рецензенты более сухо приняли балет в Петербурге, и даже в некоторых статьях присутствовал тон разочарования и недоброжелательности: «...балет был встречен публикою холодно... и с каждым актом все более и более разочаровывалась в своих ожиданиях» [10, с. 1]. Другое мнение высказывает Е. О. Вазем², которая отмечала, что «очень нравился зрителям “Дон Кихот”... в нем балетмейстер развернул целый поток испанских танцев, которые он ставил с исключительным мастерством (здесь, между прочим, производил фурор танец тореадоров в исполнении танцовщиц в мужских костюмах)» [1, с. 115].

Для петербургской постановки Минкус значительно переделал музыкальный материал и сочинил еще одно действие, состоявшее из трех картин. Его добросовестность и полное удовлетворение любых желаний балетмейстера и танцовщиков привели к многолетнему сотрудничеству с Петипа. И хотя музыка писалась в спешке (Минкус жаловался в письмах к своему другу, хореографу А. Сен-Леону о том, что не успевает писать к сроку и так быстро, как это требовалось для балетных композиторов того времени), музыка «Дон Кихота» новой редакции в результате оказалась достаточно колоритной, мотивы танцев пронизаны деятельным, стремительным, эмоциональным единством.

Несмотря на достаточное количество редакций и долгую, почти полтора вековую сценическую жизнь, в печати издано только три клавира: петербургской типографией Ф. Т. Стелловского – в 1882 году; московским издательством А. Гутхейля [13] – в 1892 году, и последний клавир вышел уже спустя девяносто лет, в советское время – в 1982 году. Первый клавир издательства Ф. Т. Стелловского и московский клавир 1892 года идентичны по музыкальному материалу и представляют собой пятиактную редакцию Петипа 1871 года. Эти ноты представляют собой большую ценность, так как были выпущены еще при жизни Минкуса и включают целиком исключительно авторский музыкальный материал, который не подвергался изменениям. Третий клавир был издан в Москве издательством «Музыка» [5] и соответствует партитуре 1982 года, а именно в редакции, сложившейся за сто десять лет сценической жизни в Москве на сцене Большого театра. Так, в 1900 году балетмейстер А. Горский внес значительные редакционные изменения, например, он исключил ряд номеров из клавира издательства А. Гутхейля 1892 года, отдельные фрагменты переставил в ином порядке, а также добавил музыку как Минкуса, так и других композиторов. В предисловии к клавиру, написанном Н. Рыженко, даны некоторые сведения (к сожалению, неполные) о добавлении номеров в данный клавир. В 1-й картине «Дон Кихота» в этой новой редакции появился танец уличной танцовщицы и тореадора Эспады на музыку Минкуса из балета «Зорайя, мавританка Испании», во 2-й картине (Таверна) был добавлен танец Мерседес на музыку А. Ю. Симона (1850-1930), а последнюю, 7-ю картину открывал «Марш», написанный скрипачом и дирижером Ю. Г. Гербером, который был другом и соратником Минкуса по Русскому Музыкальному Обществу (РМО) и Московской консерватории. Кроме этого, в финальную картину были вставлены еще два номера – «Болеро» на музыку Ц. Пуни (1802-1870) из балета «Мраморная красавица» и IV вариация в *Pa de deux* на музыку Р. Дриго из спектакля «Пробуждение Флоры». Второе крупное музыкальное редактирование «Дон Кихота» в 1940 году было проведено дирижером Большого театра Ю. Ф. Файером в сотрудничестве с балетмейстерами К. Я. Голейзовским и Р. В. Захаровым. К имеющемуся музыкальному материалу композитор В. П. Соловьев-Седой (1907-1979) ко 2-й картине («Таверна») сочинил «Вступление», танцы «Карменсита» и «Матросский джиг», а также в эту же картину был добавлен сольный танец тореадора Эспады на музыку Р. М. Глиэра. В 3-ю, следующую картину К. Голейзовский сочинил «Цыганский танец» на музыку В. В. Желобинского (1913-1946), и в такой редакции «Дон Кихот» существовал на сцене Большого театра довольно долго. В дальнейшем добавлялись новые вариации (например, вставная вариация Амура в сцене «Сон» написана капельмейстером А. Д. Папковым и исполнялась первоначально в балете «Пахита»), а также делались различные перестановки музыкального материала в других редакциях, которые в данной статье рассматриваться не будут в связи с объемом материала, который требует отдельного исследования³. Таким образом, ряд номеров из клавира 1892 года перешли в последний клавир целиком, в то время как отдельные фрагменты претерпели изменения. Кроме этого, есть музыка, ссылки на которую в клавире издательства А. Гутхейля отсутствуют

¹ Примерно в такой же версии спектакль «Дон Кихот» в многочисленных редакциях существует и по сей день.

² Екатерина Оттовна Вазем являет редкий пример балерины XIX века, оставившей после себя мемуары – «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884».

³ На основе спектакля Горского свои редакции «Дон Кихота» создали Рудольф Нуреев (Венская опера, 1966; Австралийский балет, 1972) и Михаил Барышников (Американский театр балета, 1978). Другой бывший петербуржец Дж. Баланчин в своем спектакле под тем же названием не только капитально пересмотрел сюжет, сочинил собственную хореографию, но и заказал композитору Н. Набокову новую музыку. Хореограф Борис Эйфман на основе музыки Минкуса создал спектакль «Дон Кихот, или Фантазии безумца» (1994).

и авторство выявить довольно сложно. Не указан композитор этих музыкальных фрагментов и в предисловии к клавиру Н. Рыженко, что осложняет установление автора этих сочинений. Вступление [Там же, с. 9], Пролог [Там же, с. 10] и № 2 «Санчо благодарит Дон Кихота за спасение» [Там же, с. 12] скомпонованы на измененном материале Интродукции [13, р. 3] и музыке начала первого акта – № 3 *Entre de Don Quichotte* [Ibidem, р. 10] и № 4 *Don Quichotte et Sancho* [Ibidem, р. 16-20]. Первое действие клавира 2 с небольшими изменениями соответствует второму акту клавира 1.

Второе действие Горского – Захарова состоит из трех картин. В картине «Таверна» использована музыка Минкуса из 3 акта, а именно № 2 [Ibidem, р. 115] и № 3 [Ibidem, р. 120], но на ее основе написано всего 4 номера, остальной музыкальный материал этой сцены дополнен другими композиторами: В. П. Соловьевым – № 23 Вступление [5, с. 63], № 25 Карменсита [Там же, с. 67] и № 28 Матросский джиг [Там же, с. 76], Р. Глиэром – № 26 Танец Эспады [Там же, с. 71] и А. Симоном – № 27 Испанский танец Мерседес [Там же, с. 73]. Картину «Мельницы» [Там же, с. 87] балетмейстеры после Петипа полностью поставили на музыку 1 акта клавира издательства А. Гутхейля, но не сначала, а со страницы 23, т.е. там, где закончился Пролог. Была заимствована у Минкуса музыка из № 5 [13, р. 23], № 9 [Ibidem, р. 38] и № 11 [Ibidem, р. 44]. Все номера, исключая № 9, подверглись купюрам; помимо этого, был вставлен № 35 Цыганский танец на музыку В. В. Желобинского [5, с. 95]. Сцены «Лес» и «Охота» второго акта Горского – Захарова поставлены на музыку 4 акта Минкуса, а именно с № 1 [13, р. 127] по № 5 [Ibidem, р. 141]. Так как в оригинальной партитуре вставные вариации отсутствовали, то в клавире 1982 года есть вариация Дриад [5, с. 108] на музыку А. Симона и Вариация Дульсины – Китри на музыку Р. Дриго [Там же, с. 111]. Музыкальный материал третьего акта Горского – Захарова представляет собой компиляцию музыки Минкуса из 5 акта с № 1 [13, р. 146] до конца акта. Добавлен № 42 Марш, сочиненный капельмейстером А. Г. Гербером [5, с. 118], № 43 Болеро (музыкальный материал Ц. Пуни из балета «Мраморная красавица») [Там же, с. 124], № 46 Фанданго (Э. Ф. Направник) [Там же, с. 135], Вариация III Китри (Минкус, отрывок из балета «Зорайя, мавританка в Испании»), Вариация IV – вторая солистка (Р. Дриго, вариация из балета «Пробуждение Флоры») [Там же, с. 150] и № 48 – «Финал», авторство которого не принадлежит Минкусу и не указано в примечаниях имя композитора заключительного номера.

Подводя итоги сравнительного анализа, можно выявить следующее: тринадцать номеров из клавира 1892 года без изменений вошли в партитуру редакции балета «Дон Кихот» Большого театра в Москве Горского – Захарова (большинство музыкального оригинального материала Минкуса сохранилось в I действии новой редакции), тридцать номеров подверглись изменениям музыкального материала, двенадцать были поставлены на музыку других композиторов, у десяти музыкальных фрагментов авторство не выявлено.

Список источников

1. **Вазем Е. О.** Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра 1867-1884. СПб.: Планета музыки, 2009. 448 с.
2. **Гаевский В. М.** Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
3. **Красовская В. И.** Русский балетный театр второй половины XIX века. Л. – М.: Искусство, 1963. 551 с.
4. **Левинсон А. Я.** Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань, 2008. 560 с.
5. **Минкус Л.** Дон Кихот. Клавір для фортепьяно. М.: Музыка, 1982. 158 с.
6. **Мовшенсон А.** Дон Кихот на эскизе Боке 1768 года // Сервантес: статьи и материалы / отв. ред. М. П. Алексеева. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета, 1948. С. 180-185.
7. **Негеатрал.** Театральная хроника // Всеобщая газета. 1869. № 109. 16 декабря.
8. **Петипа М. И.** Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
9. **Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману** / предисл., сост., коммент. И. Д. Гликмана. СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
10. **Старый знакомый** // Вечерняя газета. 1871. № 311. 16 ноября.
11. **Суриц Е. Я.** Московская редакция балета «Дон Кихот» // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей / сост. О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин. СПб.: Фолиант, 2006. С. 45-61.
12. **Театральные новости** // Новости. 1871. № 194. 11 ноября.
13. **Mincous L.** Don Quichotte: ballet en cinq actes. Piano score. M.: A. Gutheil, 1892. 166 p.

THE BALLET “DON QUIXOTE”. COMPARATIVE CHARACTERISTICS OF PUBLISHED CLAVIERS OF “DON QUIXOTE”. THE PROBLEM OF AUTHOR’S BELONGING OF MUSICAL MATERIAL OF THE BALLET FRAGMENTS IN DIFFERENT EDITIONS

Panova Elena Vladimirovna

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
len_pan@mail.ru

The article deals with the history of the creation of the famous ballet “Don Quixote”, which is included in the classical repertoire of the theaters of Russia and abroad. In addition, the question of author’s belonging of the music of modern performances of Don Quixote, namely the edition that is on the stage of the Bolshoi Theater in Moscow, is considered for the first time. The comparative characteristics of the claviars of the XIX and XX centuries are given, and earlier unknown facts about author’s belonging of individual items are revealed.

Key words and phrases: Ludwig Minkus; Marius Petipa; ballet “Don Quixote”; music in ballet; musical life in Russia in the second half of the XIX century; musical theatre.