

7. Овчинников Е. Роль вариационности в ранних сонатах А. Н. Александрова / Е. Овчинников // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений : сб. трудов / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1976. – Вып. 20. – С. 177–188.

8. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / Вл. Пропп ; [сост. И. В. Пешкова]. – М. : Лабиринт, 1998. – 513 с.

9. Пропп В. Я. Русская сказка : [учеб. пособие] / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1984. – 335 с.

10. Тиунова Е. В. «Русская сказка» Н. К. Метнера в свете семиотической вариантности жанра сказки / Е. В. Тиунова // Теория, история, психология музыкального искусства : сб. ст. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Петрозавод. фил. – Петрозаводск, 1990. – С. 30–36.

УДК 78.071.1 : [782.91 : 78.081.2] “19”

Светлана Анфилова

БАЛЕТНОЕ ADAGIO И ТИПЫ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

Одна из важнейших музыкально-хореографических форм рассматривается на примере образцов из балетных сочинений – классики мировой хореографии. Выявление музыкально-композиционных особенностей прочтения *Adagio* различными композиторами позволяет проследить эволюцию формы, вершинным воплощением которой в XIX веке становится музыка П. Чайковского.

Ключевые слова: *Adagio*, *Pas de deux*, балет, форма.

Світлана Анфілова

БАЛЕТНЕ ADAGIO ТА ТИПИ ЙОГО ВТІЛЕННЯ В МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ XIX СТОЛІТТЯ. Одна з важливіших музично-хореографічних форм розглядається на прикладі зразків із балетних творів – класики світової хореографії. Виявлення музично-хореографічних особливостей прочитання *Adagio* різними композиторами дозволяє простежити еволюцію форми, найвищим відтворенням якої у XIX сторіччі стає музика П. Чайковського.

Ключові слова: *Adagio*, *Pas de deux*, балет, форма.



Svitlana Anfilova

THE BALLET ADAGIO AND THE TYPES OF ITS REALISATION AT THE MUSIC OF XIX CENTURY'S COMPOSERS. *There is considered one of the major musical-choreographic forms within an example of samples from ballet compositions – classics of the world choreography. Revealing of the musical-composite features of perusal Adagio by various composers allows to track the evolution of the form, which topmost embodiment is the music of P. Tchaikovsky in the XIX century.*

Keywords: *Adagio, Pas de deux, ballet, form.*

В практике классической хореографии балетное *Adagio* является одной из наиболее сложных форм, вызывающих неослабевающий интерес исследователей. Под этим термином понимается танцевальная композиция лирического характера, широко вводимая в балетные спектакли (дуэт с использованием поддержек) и в хореографические миниатюры, а также «основная часть сложных классических танцевальных форм (*pas de deux, grand pas, pas d'action* и др.), исполняемая в медленном темпе» [1, с. 13]. На сегодняшний день данный объект представляется достаточно изученным, о чём свидетельствуют сведения, содержащиеся в справочных изданиях, трудах по истории и теории хореографии таких авторов, как В. Красовская, Е. Суриц, П. Карп, Ю. Слонимский, В. Гаевский и др. Значительные подвижки произошли и в области музыкальной науки. В одной из первых работ на эту тему, статье В. Холоповой, дано следующее определение: «Адажио как музыкальная композиция – закруглённый номер с кантиленной мелодией, обычно в простой трёхчастной форме. Поскольку именно в этом танце воплощается развитие любовных чувств героев, характерным свойством адажио является нарастание интенсивности в середине и динамизированная реприза» [12, с. 62]. На сегодняшний день *Adagio* – как составная часть развёрнутых музыкально-хореографических форм – входит в реестр рассматриваемых явлений в учебник «Формы музыкальных произведений», что свидетельствует о негласном признании балетной музыки как области инструментализма, достойной внимания академической науки [13].



Казалось бы, объект обозначен весьма полно. Что же диктует необходимость вновь возвращаться к уже изученному вопросу? Что заставляет не довольствоваться закреплёнными в теории выводами? Констатируем – художественная практика, богатство неповторимых музыкальных решений, расцвечивающих эту каноническую форму, наполняющих её всякий раз новым смыслом. Примеры контрастных прочтений можно наблюдать в творчестве даже одного композитора, не говоря уже о разных авторах, разделённых хронологически, географически, стилевó. Отдавая должное заслуге В. Холоповой, первой предпринявшей попытку систематизации музыкальных свойств балетных форм, всё же укажем на неполноту раскрытия вопроса по двум причинам. Во-первых, нельзя до конца согласиться с точкой зрения автора, использующего понятие «классическая норма» в отношении музыкально-хореографических форм сочинений П. Чайковского, А. Глазунова, И. Стравинского с целью «сравнения с ними постклассических достижений, для выявления степени новаторства последующих этапов истории балета» [12, с. 58]. В действительности, русский балетный театр конца XIX века *не создавал* музыкально-хореографических форм, а довёл до совершенства схемы, *уже выработанные сценической практикой нескольких столетий, наполнил новым музыкальным содержанием действующие каноны, провоцируя их внутреннее обновление при внешней устойчивости структуры*. Поэтому представляется необходимым обратиться к анализу музыкальных образцов, созданных задолго до опытов П. Чайковского и представляющих собой ту академическую норму, традицию, на которую композитор опирался и преобразовывал в процессе индивидуального творчества.

Во-вторых, при наличии типологических особенностей, каждый образец балетного *Adagio* несёт на себе отпечаток целого комплекса свойств – жанровой природы хореографического спектакля, конкретной драматургической ситуации, степени симфоничности мышления автора, – невольно корректирующих каноническую структуру. Интересно, что и в балетном творчестве П. Чайковского понятие «нормы» вовсе не предполагало музыкального «трафарета», единственно возможного решения: каждое *Adagio* – при сохранении стилевых



и наиболее знаковых типологических черт – неповторимо по композиции и интонационно-драматургическому профилю. Каждый раз в условиях жёсткой схемы, диктуемой танцем, композитор словно творит новую реальность, свой «хрустальный дворец»¹. Почерк мастера раскрывается не только (уж не побоимся данного слова!) в красоте и гармоничности внешней звуковой формы, но и в захватывающе интересных процессах формы внутренней, обнажающихся при более пристальном к ним внимании. Остановимся подробнее на ряде *Adagio* из балетов П. Чайковского, предварительно коснувшись анализа ранних образцов подобных композиций из сочинений балетной классики.

Одним из первых опытов может считаться *Adagio* из вставного *Pas de deux* на музыку **Ф. Бургмюллера**² из картины «Сельский праздник» в балете А. Адана «Жизель» (I д., № 8). По утверждению исследователей [3; 9; 10], форма *Pas de deux* (как и *Adagio*, его центральный раздел) полностью откристаллизуются лишь к середине столетия. Но уже за десятилетие до этого в музыкальном сочинении Ф. Бургмюллера схема *Pas de deux* представлена в законченном виде, как последовательность частей: *entrée – adagio – вариации – кода*. За каждым из разделов закрепляется свой набор хореографических элементов и конкретный тип музыкальной выразительности, впоследствии удерживаемый в произведениях других авторов.

В центральном разделе *Pas de deux – Adagio* – в хореографии акцент делается на стройности и выразительности линий. Широко ис-

¹ Данная аллюзия с творчеством Дж. Баланчина возникла невольно, но представляется правомочной, учитывая присущее двум мастерам благоговейное отношение к классике (воплощением которой для П. Чайковского стал В. А. Моцарт, а для Дж. Баланчина – классический танец), как и совершенное владение формой, техникой письма. Не случайно поэтому, наиболее талантливо «Серенада для струнного оркестра» П. Чайковского «прозвучала» именно в хореографии Дж. Баланчина.

² В литературе нет указаний на то, присутствовал ли *Pas de deux*, сочинённый современником А. Адана Фридрихом Бургмюллером (1806–1874), в первоначальной редакции «Жизели» 1841 г., или он был введён М. Петипа в 1884 г. в переработанный вариант спектакля. Учитывая энциклопедические данные, согласно которым Ф. Бургмюллер после 1844 г. занимался только педагогической работой, можно предположить, что время создания им данного *Pas de deux* совпадает с годами премьеры «Жизели» [1, с. 97]. В любом случае номер может считаться одним из ранних образцов классического *Pas de deux*.

пользуются здесь поддержки, формы *releve* и *develope*, а также наиболее эффектные элементы – *attitude* и *arabesque*. Музыкально *Adagio* заявляет о себе кантиленной мелодией на фоне ритмических фигураций баса. (Аналогичный вариант фактурного решения темы с долей варьирования можно впоследствии наблюдать и у П. Чайковского в *Adagio* Авроры и Принца, *Adagio* Флорины и Синей птицы; Одетты и Зигфрида). В *Pas de deux* Жизели и Альберта (II д.) ритмическая фигурация экспозиции сменяется «разливами» баса в репризе. Гармоническая фигурация более типична для образцов, имеющих драматический подтекст, – *Adagio* Маши и Принца из «Щелкунчика», Никии и Солора из акта теней «Баядерки».

Романтически-лирический характер темы подчёркивается богатой орнаментикой: обилием в мелодии вводных тонов, опеваний, выдержанных звуков, передающих экспрессию чувства, усиленную тембрами струнных. Их ведущая роль в большинстве балетных *Adagio* очевидна. В дальнейшем стремление к заострённой передаче чувства, его персонификации с образом героя будет сопровождаться введением солирующих инструментов: скрипка и виолончель – дуэт Одетты и Зигфрида; флейта и кларнет – *Adagio* Флорины и Синей птицы и др. Размер 6/8 (а в других образцах и 9/8) в совокупности с типом сопровождения указывают на близость жанрам романса, баркаролы, сицилианы. Но главным танцевально-жанровым прообразом остаётся здесь вальсовость, хотя и вуалируемая фактурными преобразованиями. Увеличение вальсового такта в два и более раз наделяло мелодию широтой дыхания, усиливало её экспрессивность и создавало условия для развёртывания «певучих» хореографических тем.

Стадиям проживания чувства соответствуют и этапы музыкальной формы. Заявка любовной темы дана в экспозиции, в условиях устойчивости *однотонального периода повторного строения*. Рост эмоций, устремлённость к итогу объясняют возникновение развивающей середины и динамической репризы. Сокращение её масштабов вдвое в понимании автора, вероятно, более соответствовало идее процессуальности, равно как и *двухчастная репризная* форма была предпочтительней более уравновешенной трёхчастной:

Ф. Бургмюллер. *Adagio* из *Pas de deux*

1	4 + 4		4 + 4	+ 3
вст.	а а ₁		в а ₁	доп.
	период		период	

Данное наблюдение подтверждается анализом многих балетных *Adagio* как сценического, так и учебного репертуара: нередко **простая двухчастная репризная форма «подменяет» трёхчастную**, сохраняя для исполнителей акустическую иллюзию репризности и динамичности. Структурирующим началом в дуэте – единственной из всех дивертисментных форм, допускавшей открытое выражение эмоциональной чувственности, – выступают *репризность* и используемая в крайних частях форма *периода повторной квадратной структуры*.

Зрелым и потому наиболее академическим образцом в воплощении музыкально-хореографической природы *Pas de deux* считается **Дуэт Китри и Базиля** из III д. балета Л. Минкуса «Дон Кихот» (1869). Об этом свидетельствует его стройная композиция, складывающаяся из канонического последования частей с точным соблюдением их жанрово-танцевального амплуа: торжественно-парадный выход (*entrée*), лирически экспрессивное *Adagio*, *вариации* (прыжковая мужская и женская в стиле балетного *pizzicato*) и кульминация – *кода*, включающая 32 фуэте Китри и *grand pirouette* Базиля. Традиционные и преломляемые здесь ритмоформулы вальса (выход, вариация Базиля, вариации первой и второй солисток), польки (вариация Китри), галопа (кода). Закономерно и использование в *Adagio* закруглённой, симметричной трёхчастной формы с контрастной серединой и периодом повторного строения в крайних разделах. На уровне тематизма можно наблюдать полное подчинение музыки требованиям танца, что видно из подчёркнутой квадратности, периодичности, гармонической ясности периодов, интонационной рельефности мелодии. Таким образом, музыка *Adagio* (как и других разделов *Pas de deux*), заключая в себе систему сигнальных знаков для танцора, во многом «плакатна», будучи максимально удобной для запоминания. Обнаруженные

свойства будут удерживаться в *Pas de deux*, связанных с иным стилем, принадлежащих перу других мастеров и подчас разделённых в историческом пространстве. И хотя каждый автор давал свою интерпретацию этой ключевой формы, сохранённые черты могут считаться типологическими и отражающими процессы жанрообразования в балете. Тем более интересны случаи преобразования канонической формы вследствие подчинения её логике сюжетного развития. Один из примеров столь редкого явления в романтическом балетном репертуаре – *Pas de deux Жизели и Альберта*³ (А. Адан, «Жизель», II д., № 15), где особый интерес вызывает сердцевина всей формы – *Adagio*.

Музыкально данный фрагмент организован по законам *сложной двухчастной формы*, распадающейся на два раздела – *Larghetto* (простая трёхчастная) и *Andantino* (куплетная структура). Хореографическая структура *Adagio* являет собой пример «отражённой формы», развиваясь по модели большого классического *Pas de deux*, а именно: *Larghetto* – дуэтный танец Альберта и Жизели – подобен *Adagio*; *Andantino* – сольные эпизоды Жизели и Альберта – «квазивариациям»; последний период *Andantino* – краткое воссоединение героев – условной коде. Таким образом, композиция всего номера проецируется на один из его разделов, создавая в рамках *Adagio* вариант «малого *Pas de deux*». Его танцевальная форма к тому же усложнена вкраплениями мимических фрагментов: краткие музыкальные построения, не превышающие восьми тактов, выполняют роль переходов; в сценическом действии они связаны с обращением Жизели к виллисам с просьбой отпустить Альберта. В музыке вторжение «пластического» в дивертисментную структуру сопровождается нарушением регулярности, хроматическим движением в мелодии, опорой на неустойчивый тип изложения материала:

³ Признаки обновления заявляют о себе в отказе от *entrée*, традиционно привнесшего в *Pas de deux* характер праздничности, являясь своеобразным парадом исполнителей. В условиях конфликтного противостояния Альберта и Жизели виллисам подобный торжественный выход героев был бы неуместен. Последовательность остальных разделов (*Adagio* – *вариация Жизели* – *вариация Альберта* – *кода*) соответствует схеме *Pas de deux*.



II д., № 15 «Снова вместе»
Pas de deux Жизели и Альберта
Adagio

	Дуэт		Соло		Соло		Дуэт		Вариация Жизели	Вариация Альберта	Вариация Жизели (вставная) на музыку Л. Минкуса	Кода Жизель, Альберт, виллисы
Вст.	Жизели и Альберта		Жизели		Альберта		Жизели и Альберта					
			«малое <i>Pas de deux</i> »									
5+1	<i>Adagio</i>		«Вариация»		«Вариация»		Кода					
	А В А		С		С ₁		С					
	Пр.		Куплетно-вариант.									
	трёхчаст. с доп.											
	<i>Larghetto</i>		<i>Andantino</i>									
			Сложная двухчастная									

По прошествии без малого двух столетий с момента рождения спектакля трудно восстановить творческий процесс создания «Жизели». Можно предполагать, что столь сложная форма, в которой музыка и хореография повышено внимательны друг к другу, возникла при условии совместной работы балетмейстера и композитора. Ж. Перро, известный стремлением к синтезу танца и пантомимы, создает в *Pas de deux* Жизели и Альберта оригинальный *Pas*, подчинённый сюжетной ситуации. Этим объясняется и увеличение количества сольных эпизодов, и роль мимических связей. Музыка также гибко следует за изменениями в танцевальном действии. Лишь в одном *Adagio* («малом *Pas de deux*») присутствуют четыре разных тематических образования. Создаваемая этим процессуальность музыкального движения выступает для балетного жанра дополнительным знаком раскрепощённости. Подобное внедрение развития в устойчивую композицию *Adagio* (в хореографическом и музыкальном тексте) тайло в себе опасность «коррекции» жанра. Вероятно поэтому, Ж. Перро

усиливает каркас формы, проецируя схему всего лирического дуэта на его сердцевину – *Adagio*.

Весьма переосмысленным предстает привычный лирический дуэт и в «Коппелии» Л. Делиба (1870). В первой картине его роль берёт на себя отчасти «Баллада о колоске»⁴, в музыке которой воспроизводятся все признаки балетного *Adagio*: медленный темп, соло скрипки, насыщенная опеваниями кантилена, двухчастная репризная форма с дополнением, основывающаяся на квадратности, периодичности. Опираясь на общие типологические принципы, Л. Делиб вносит и элемент индивидуального прочтения. Им становится «венгерский оборот» в кадансе темы, чем предвосхищено возникновение в будущем подлинно «венгерской» по мелосу вариации Раймонды в балете А. Глазунова. Появление национально-обозначенного мотива – следствие развитости в «Коппелии» характерного танцевального элемента, что было новаторским даже для XIX века. Благодаря усилиям А. Сен-Леона эта сфера заняла в балетном спектакле место, равное по положению с классической, породив традицию развернутых характерных дивертисментов М. Петипа в балетах П. Чайковского и А. Глазунова. В сближении этих видов реализовала себя идея «пластического» в области хореографии – классический танец обогащался эмоциональностью характерного, заимствовал его лексику. Поэтому «Балладу о колоске» можно рассматривать как обновлённый вариант балетного *Adagio*, настолько органичен в ней сплав танца и сцены, движеческой грациозности и мимической игры. При раскрепощённости хореографического прочтения именно музыка данного номера, в большей степени сохраняющая типологию сердцевины лирического дуэта, выступает знаком стабильности жанра, удержания его классических основ, залогом «танцевального».

Сходный пример соотнесённости музыкальной и танцевальной сторон, своеобразной «игры» с хореографической моделью являет собой *Andante* из сцены очеловечивания куклы («Коппелия», № 15). Лирический эпизод, возникающий в этой малой сюите вариаций

⁴ Согласно сюжету, Сванильда участвует в игре подруг – гаданиях на колоске: прислушиваясь к нему, она пытается узнать, верен ли ей Франк.



Сванильды-«куклы», совпадает в сценарном действии с моментом осознания «куклой» своей женственной природы. В хореографическом смысле – это образец «бесконтактного» дуэта с элементами мимического действия. Дуэты, в которых монолог героини доминировал, были известны романтическому балету со времен М. Тальони, впервые продемонстрировавшей в «Сильфиде» образец *Adagio* без поддержек партнера. Отголоски этого приёма ощутимы и в дуэте Жизели и Альберта (упоминавшееся *Pas de deux* из II д.), открывающемся монологом балерины. В «Коппелии» намёк на раннеромантическую традицию получает к тому же и комическое прочтение. Коппелиус, всеми усилиями добывающий внимания девушки, не пара Сванильде. Тщетно пытаясь заменить её партнера, он выступает в качестве живой пародии на амплу героя-любовника⁵. Скерцозно-ироничная подоплёка хореографического прочтения эпизода, сочетающего живость мимического действия с чертами танца, сопряжена с «серьёзностью» музыкальной трактовки этого *Adagio*. Несколько не соответствует каноническим образцам музыкальная форма: воздействие лирической сцены сказывается в преобладании *развивающей функции*, подтверждением чему становится *сочетание* черт *периода и сквозной формы*. Многократный варьированный повтор четырёхтактного предложения-темы наводит на мысль о присутствии вторым планом *вариационной формы*.

Данный фрагмент, хотя и в миниатюре, отражает те процессы обновления канона, которые отличают музыкальную сторону балета Л. Делиба, в частности, переосмысление функций мимических сцен и дивертисментов, преодоление их строгой разграниченности. В отличие от своего современника Л. Минкуса Л. Делиб не противопоставляет ярко выраженным законам «танцевального» в дивертисментах подчеркнуто «пластическое» в музыке сцен. Проникновение живого сценического действия, игры, сюжетности в строгую структуру клас-

⁵ Признаки пародии в сценарной драматургии «Коппелии» отмечает и С. Шапиро. По мнению исследователя, противопоставление живых юношеских чувств и естественной общности поселян бесплодной погруженности мастера в дебри утопических мечтаний приводит к переосмыслению образов балета в сторону усиления юмора [11, с. 25].

сического *Pas* (как указывалось выше) преобразовывало и его музыку, провоцируя взаимовлияние двух типов высказывания, встречное взаимообогащение сцены и дивертисмента. Так, периодичность, регулярная акцентность, квадратность – черты скрытой танцевальности – присутствуют и в эпизодах мимического действия, реализуясь на уровне хореографической лексики не столько в системе условных жестов, сколько в танцевальной (ритмизованной) пантомиме. Наоборот, повышенная характеристичность мотивов, различные приемы развития (гармонический план, полифонические приёмы, тембровое, фактурное варьирование), оставаясь знаками сцены, расцветчивают музыку дивертисмента, освобождая его от интонационно-ритмического однообразия.

Сближением сцены и танца Л. Делиб продолжает традицию, идущую от «Жизели» А. Адана, предвосхищая близкие по времени опыты П. Чайковского, а в дальнейшем и С. Прокофьева. Это создавало необходимую *однородность и цельность* стиля произведения: введение мимических речитативов уже не останавливало хореографического действия в балете, как и не раскалывало музыкальную партитуру спектакля на две стихии – близкую к симфоническому типу высказывания в сценах и подчеркнуто-прикладную в дивертисментах. Неспешно, но закономерно балетный жанр приближался к решению главной задачи – разворачивать максимально «отанцованное» (даже в сценах!) действие; выражать драматическую коллизию языком бессюжетного классического *Pas*. Подлинным прорывом в этом устремлении стала музыка П. Чайковского.

В общей сложности перу композитора принадлежит около двух десятков балетных *Adagio*, в том числе шесть лирических дуэтов из *Pas de deux*, а также медленных фрагментов в ансамблях и инструментальных антрактах. Преобладающее количество указанных форм содержится в «Спящей красавице» – почти две трети от указанного числа⁶.

⁶ Такой интерес композитора к данной форме был предопределён не только романтической эпохой, жанровыми условностями балета и особенностями творческого дарования П. Чайковского. Немаловажную роль сыграла и фигура М. Петипа,



В классическом балете *Adagio* – лирические дуэты – всегда являлись кульминационными моментами развития сюжетного и танцевального действия, нередко располагаясь в финальной части спектакля, в точке золотого сечения. Данный принцип выдерживается и в балетах П. Чайковского⁷. Каждый из них, будучи сгустком лирического высказывания, знаменует вершину драматургии акта. Наследуя опыт прошлого, композитор создаёт индивидуальные в каждом конкретном случае композиции. Между тем, анализ названных примеров позволяет вывести их типологические закономерности в трактовке П. Чайковского. Композитор отдаёт предпочтение *динамизированной трёхчастности крещендирующего типа*, при этом, весьма разнообразно выстраивает экспозиции лирических дуэтов, словно всячески избегая шаблона – квадратного периода повторного строения, показательного для крайних разделов классических *Adagio*. Так, в «Спящей красавице» это *модулирующий период из двух предложений* (по 14 тактов) (*C-dur* – *E-dur*); в *Adagio* Одетты и Зигфрида – *монолитный период из трёх предложений* (по 8 тактов), каждое из которых условно сопоставимо с экспозицией – серединой – репризой. В *дуэте* Одиллии и Зигфрида (*Andante* по клавиру)⁸ – дважды повторяется *период, визуально распадающийся на фразы*, но музыкально

«творившего» в 70-х годах XIX ст. новый, блистательный миф русского имперского балета. Мастер ансамблевых форм, он создал на музыку П. Чайковского подлинные шедевры хореографического искусства. «А “сны” Петипа – “сны”-паузы, “сны”-остановки, “сны” сосредоточенной работы души, и их смысл раскрывается в главных частях, которые идут в медленном темпе, в темпе адажио. Никто не сочинял таких длительных, таких сложных и таких виртуозных кордебалетных адажио, как Петипа. Ни у кого этот темп не получил такого развития, таких художественных полномочий. И никогда еще этот строгий темп не носил в себе столько скрытой радости: адажио Петипа — хореографическая формула счастья» [4, с. 41].

⁷ В «Спящей красавице» и «Щелкунчике» *Pas de deux* героев помещены в заключительные акты. В «Лебедином озере» подобных фрагментов два, что продиктовано самой сюжетной ситуацией: дуэт Одетты и Зигфрида (II д.), и дуэт Одиллии и Зигфрида (III д.).

⁸ Напомним, что обозначение *Adagio* не всегда распространяется на темп эпизода: встречаются и *Andante*, и *Andante maestoso*, и *Adagio maestoso*. Выставляемые в партитуре, они не меняют сути хореографического дуэта – балетного *Adagio* – по определению и семантике.

решённый как *единая структура*. Нередко *отсутствие повторности в самой теме компенсируется у П. Чайковского повтором целой структуры*. Это значительно раздвигает рамки формы и к тому же выявляет периодичность высшего порядка.

Показательно отсутствие ярко выраженной квадратности. Опираясь на четырёх- и восьмитактовые построения, композитор их всячески вуалирует, вводя эпизоды вступления и дополнения к теме, увеличивающие её масштабы (*Adagio* Авроры и Принца, Одиллии и Зигфрида, Феи Драже и Принца Оршада). Прикладной характер музыки коренным образом переосмысливается за счёт повышенной роли развития как в мелодике темы, где очевидно прорастание тематического зерна, так и в форме. Уже в экспозиции тема претерпевает тембровые, фактурные изменения, обрастает подголосками. Встречается приём *quasi-crescendo* («Щелкунчик»). Отдельные обороты подвергаются многократному секвенцированию, провоцирующему накопление эмоционального напряжения. Способствует этому и гибкость гармонического плана. Композитор избегает разрешений, неожиданно вводит субдоминантовые гармонии после доминант к параллельной тональности. Цепь проходящих отклонений, переменность гармонических функций⁹, надолго отодвигающие устойчивое поле основной тональности, высвечивают эмоциональное богатство темы, создают интенцию к последующей драматизации музыкальных событий. Выстраивая кульминационное восхождение в середине, П. Чайковский прибегает к испытанным приёмам своего оркестрового письма. Доминантовый органый пункт в совокупности с ритмическим *ostinato* аккордов чаще всего становится фоном для кульминационного нарастания. В репризе, призванной уравновесить композицию целого, разыгрывается заключительный этап этой квазидрамы. Максимальная плотность фактуры, оркестровое *tutti*, *fortissimo* придают теме оттенок апофеозности, устойчивости. Сжатие её структуры (в «Спящей красавице» – 10 тактов, вместо начальных 14-ти; в «Щелкунчике» –

⁹ В лирическом дуэте Маши и Щелкунчика (II д.) – это переменность *G-dur* и *e-moll*, заявленная во вступлении и реализуемая в консеквентности предложений начального периода; в *Adagio* Авроры и Принца (III д.) – «мерцание» *C-dur* и *E-dur*.



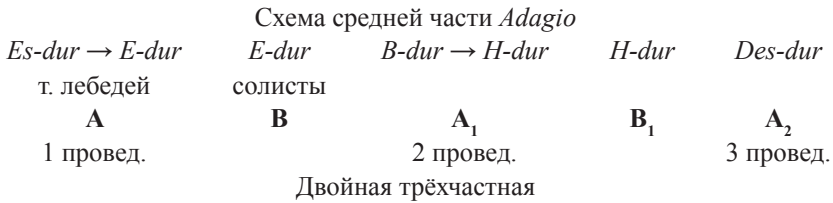
изъято второе предложение) выступает знаком процессуальности. Обогащение мелодической линии при повторе форшлагами, трелями, фигурациями, наконец, учащение ритмической пульсации значительно преобразуют первоначальный вид темы, сообщая ей оттенок концертного – стиля. Ещё более это впечатление усиливается в репризе, являющейся кульминационной зоной всей композиции.

Продолжение начатого в экспозиции варьирования указывает на признаки *вариационной формы в рамках трёхчастной структуры*, при этом 1-й вариационный цикл может распространяться на экспозицию и репризу, а 2-й возникать в рамках середины (*Pas de deux* Одиллии и Зигфрида). Принцип вариационности значительно обогатил музыкальную сторону *Adagio*, открыв богатые возможности перед последующими композиторами. В частности, вариантный повтор периодов и присутствие вариационной формы в качестве формы второго плана станет основополагающей чертой балетных сочинений С. Прокофьева. Заложённая в периодичной повторности тенденция статичности формы преодолевается изменениями на фактурном, регистровом, ритмическом уровнях. Кроме того, преобразование одних и тех же элементов, создающее одно интонационное пространство, придаёт единство композиции, способствует спаянности её частей.

Традиционная форма настолько насыщается действием, что подчас возникает вполне обоснованная ассоциация с драматическим диалогом, особенно явно выраженная в *Adagio* Одетты и Зигфрида¹⁰ («Лебединое озеро», II д.). Об этом свидетельствует насыщенно-устремлённый гармонический план среднего раздела номера, потребовавший для визуально-сценической материализации музыкальной темы-связки (тема лебедей по схеме) введения хореографической темы кордебалета, своеобразного «хора»-комментатора событий, камертона душевного состояния Одетты¹¹:

¹⁰ Так как достаточно подробный анализ этого фрагмента содержится в статье автора, посвящённой диалогу танцевального и пластического в балетах П. Чайковского [8], приведём здесь лишь схему номера.

¹¹ Интересную мысль высказывает А. Демидов, сравнивающий этот дуэт с арией. По его мнению, Л. Иванов, создавший «лебединую сюиту», уловил вокальную характерность мелодии и специфическую широту дыхания. «Хореограф поставил дуэт



Интересный пример многоуровневой формы представлен в «Щелкунчике», в *Adagio* из *Pas de deux* Феи Драже и Принца Оршада (II д.)¹². В его основе лежит **сложная трёхчастная форма, варьирующаяся в сторону усиления асимметричности и разомкнутости разделов**. Неоднозначность формальной структуры возникает уже в экспозиционном разделе. С одной стороны, можно говорить о существовании *двух периодов четырнадцати- и восьмитаكتов* (4–17 и 18–25 т.т. соответственно). При внешних признаках тематического сходства они различны структурно. Первый складывается из трех предложений (4+4+6), где первые два абсолютно идентичны по тематизму, фактуре и гармоническому плану: $\Pi_5^6 - D_7 - T_3$, что позволяет ввести понятие консеквентности. Начальное дано в *G-dur*; а последующее – в *e-moll*, то есть развиваются заложенные во вступлении соотношения переменных тоник.

Наиболее интересным оказывается третье предложение, в котором использован прием *quasi-сmpетты*. Его структура расширена – 6 тактов вместо 4, что может считаться первым признаком асимметричности формы. На макроуровне этот принцип усилен контрастом структур двух периодов экспозиции *Adagio*: периодов из трех и двух предложений. Однако неуровненность масштабов этих крупных построений входит в противоречие с выверенной структурой классического танца. Поэтому, с другой стороны, уместнее говорить о возникновении

в чрезвычайно жёстких пространственных рамках; это танец на одном месте – в ограниченном, замкнутом пространстве сцены, так в операх исполняют арию, обращаясь в зал и отчасти к партеру, без каких-либо перемещений в пространстве» [6, с. 192].

¹² По традиции партию Феи Драже исполняет Маша, а Принца Оршада – Принц Щелкунчик.



в рамках экспозиции *Adagio* формы второго плана – **простой трёхчастной**. Её крайние разделы идентичны, представляя периоды из двух предложений (*G-dur–e-moll*, 4–11 т.т. – экспозиция; 18–25 т.т. – реприза). Функцию середины выполняет промежуточное предложение (12–17 т.т.), где использованы различные приёмы варьирования: уже указанная *quasi-mpremma*, сжатие фрагментов темы, перенос её в другой тембр, октавная дублировка, обогащение баса фигурационным движением.

Наряду с внутренне усложнёнными композициями нередки у П. Чайковского и образцы простых форм. Так, пример необычайно стройной структуры являет *Adagio* из *Pas de deux* Принца и Авроры из последнего акта «**Спящей красавицы**». Примечательно, что данный номер был заказан П. Чайковскому именно как классическое *Pas de deux*, что, по-видимому, и сказалось в выборе формы – простой трёхчастной, с серединой развивающего типа.

Создается впечатление, что в выверенности масштабов, гармоничной уравновешенности разделов номера воплотился тот дух академизма, каким пронизан весь балет. Интересную аналогию предлагает Е. Константинова: «Па-де-де Авроры и Дезире – это как бы дворец во дворце, это святая святых балета <...>. Несмотря на строжайшее соблюдение всех канонов классического танца, позы здесь живые <...> это непрерывно льющийся танец, в котором чередование чётко фиксируемых поз должно быть естественно, как чередование архитектурных элементов в совершенном здании, где каждая деталь имеет конструктивное значение и изъять или испортить её – значит обречь на гибель всё строение» [7, с. 116]. По мнению В. Гаевского, данное творение М. Петипа – идеально: «“Спящая красавица” – апофеоз творчества, опирающегося на формальный закон. Но это ещё и анализ творчества, подчинившего себя формальным законам» [5, с. 19]

Таким образом, традиционная музыкальная форма балетного *Adagio* предстает у П. Чайковского переосмысленной в сторону усиления динамизации и гибкости структуры, наполненности её сквозным током музыкальной мысли, на что направлены все средства выразительности. Уравновешивают эти проявления «пластического»

повторность (точная, варьирующая, секвенцированная) и скрытая квадратность (четырёх-, восьмитакт), удерживающие генетическую память танцевального жанра. Реализуя идею процессуальности, – выстраивая композицию по принципу *crescendo* от экспонирования темы в её «очищенном от всего случайного» виде, через ряд преобразований к драматической кульминации, – П. Чайковский мыслил *Adagio* не просто одним из разделов дивертисментной структуры *Pas de deux*, но его смысловой кульминацией. «Внутренний рост – суть больших адажио в балетах Чайковского <...>, их сюжет, их метафорическая и даже метафизическая основа. Внутренний рост – одна из главных, если не главная тема классического русского балета» [5, с. 27]. Чутко уловив устремления хореографической мысли, композитор создал совершенные в музыкальном отношении образцы, представив целый спектр разнообразных решений типовой формы, среди которых драматические и лирические дуэты; дуэты-дивертисменты и дуэты-сцены; сольные и ансамблевые композиции.

Список использованной литературы

1. Балет : Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Блок В. М. Метод творческой работы С. Прокофьева : Исследование / В. М. Блок. – М. : Музыка, 1979. – 143 с.
3. Блок Л. Классический танец: история и современность / Л. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 554 с.
4. Гаевский В. М. Дивертисмент: Судьбы классического балета / В. М. Гаевский. – М. : Искусство, 1981. – 383 с.
5. Гаевский В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с.
6. Демидов А. «Лебединое озеро» / А. Демидов. – М. : Искусство, 1985. – 367 с.
7. Константинова М. Е. «Спящая красавица» / М. Е. Константинова. – М. : Искусство, 1990. – 239 с.
8. Лепилина С. Г. Диалог танцевального и пластического в балетах П. И. Чайковского / С. Г. Лепилина // «Спадщина П. І. Чайковського на шляху у ХХІ століття». Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. – Вип. 14. – С. 153–163.



9. Слонимский Ю. И. *Драматургия балетного театра XIX века: очерки, либретто, сценарии* / Ю. И. Слонимский. – М. : «Искусство», 1977. – 343 с.
10. Слонимский Ю. И. *Мастера балета: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа* / Ю. И. Слонимский. – Л. : Искусство, 1937. – 285 с.
11. Шапиро С. *Балеты Делиба* / С. Шапиро. – М. : Музыка, 2001. – 149 с.
12. Холопова В. Н. *Музыкально-хореографические формы русского классического балета* / В. Н. Холопова // *Музыка и хореография современного балета*. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 4. – С. 57–71.
13. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд. испр.* / В. Н. Холопова. – СПб. : Издательство «Лань», 2001. – 496 с.

УДК 78.03 : 008

Наталья Антипова

ОРИЕНТАЛИЗМ И ЯНЫЧАРСКАЯ МУЗЫКА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена феномену «янычарской музыки», её истории и проникновению в пространство европейской культурной традиции XVII–XVIII веков. Автор пишет о музыкальной специфике турецкого военного оркестра «Мехтеран» и характерной для него символике, анализирует произведения Люлли, Глюка, Моцарта в контексте ориентальной тематики, популярной в Европе XVII–XVIII веков. Среди них: «Армида» и музыка «Турецкой церемонии» Люлли, созданная для комедии Мольера «Мещанин во дворянстве», «Ифигения в Тавриде» и «Непредвиденная встреча» Глюка, а также сингипили Моцарта «Заида» и «Похищение из сераля».

Ключевые слова: янычарская музыка, символика, сюжет, опера, аллюзия.

Наталія Антіпова

ОРИЄНТАЛІЗМ ТА ЯНИЧАРСЬКА МУЗИКА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ. *Стаття присвячена феномену «яничарської музики», її історії та проникненню у простір європейської культурної традиції XVII–XVIII сторіч. Автор пише про музичну специфіку турецького військового оркестру «Мехтеран» та характерну для нього символіку, аналізує твори Люллі, Глюка, Моцарта у контексті орієнтальної тематики, популярної у Європі XVII–XVIII сторіч. Серед них: «Арміда» і музика «Турецької церемонії» Люллі, створена для комедії Мольєра «Міщанин у дворянстві», «Іфігенія в Таврді»*