

*Светлана Анфилова*

**БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА  
В. А. МОЦАРТА И Л. ван БЕТХОВЕНА**



*Анфілова Світлана Геннадіївна – кандидат мистецтвознавства (2005), з 2010 – доцент кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Читає курси «Історія світової музичної культури» (російська музика, музика ХХ століття), «Сучасна музика», «Музична критика та журналістика».*

*Випускниця ХМУ ім. Б. Лятошинського (1993) та ХДІМ ім. І. П. Котляревського (1998) за спеціальністю «Музикознавство». Тема кандидатської дисертації «Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету» (наук. керівник – кандидат мистецтвознавства, професор ХНУМ Мізітова А. А.).*

*Автор наукових статей у фахових виданнях. Здійснює підготовку дипломних і магістерських робіт (з 2008 р. під її керівництвом захищено 20 робіт).*

Классицизм предстает широко изученным явлением в искусствоведческой литературе. Дана высокая оценка обогащающей, значимой роли данного периода и в музыке, и в хореографии. Вместе с тем балетная музыка, возникшая на их пересечении, продолжает пребывать в тени симфонии и оперы – жанров, по сложившемуся мнению, главенствовавших в музыкальном пространстве указанного времени. В действительности, балет соперничал с оперой по популярности, а в отдельных странах (например, во Франции) даже превосходил ее. Актуальность танцевальной музыки для указанного времени и музыкальной культуры в целом подтверждается, в частности, и фактом обращения к дивертисменту представителей австро-немецкой композиторской школы (К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Л. В. Бетховен). Учитывая недостаточную освещенность данного вопроса в музыковедческой литературе, представляется необходимым представить панорамный обзор балетных сочи-

нений венских классиков с *целью* выявления их стабилизирующей и обновляющей роли в истории музыкально-хореографического искусства.

*Объектом* исследования избрана балетная музыка В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена; *предметом* – особенности музыкального решения танцевально-сценических форм в аспекте соотношения «танцевального» и «пластического».

Вопрос о соотношении «танцевального» и «пластического» в балете возник задолго до рассматриваемого периода. С момента рождения и до утверждения на сцене, танец мыслился как средство объединения массы. На это были нацелены и вырабатываемые правила единого исполнения, уже действовавшие в античных танцах. Кристаллизации ритмической формульности, акцентности в немалой степени способствовала и текстовая основа средневековых танцевальных шансон и баллад. А чем, по сути, питалась сценическая хореография барокко, как не хореографией придворной, чьи корни уходят в городскую народную танцевальную культуру, для которой фактор объединения, массовости был показателен? Иными словами, на стадии формирования балетные постановки, объединявшие множество участников, подчинялись законам «танцевального», реализовывавшегося в сюитности и масштабности композиций («балет с выходами»). В противовес этому опыты свободной пластики всегда являлись продуктом индивидуального творчества, несшего отпечаток субъективного. Здесь уже не существовало раз и навсегда установленных правил. А само понимание свободы танцевально-сценического выражения было неразрывно связано с пантомимой и производными от нее явлениями, сюжетностью и ослаблением утилитарно-прикладной функции музыки. Не затрагивая подробно вопроса хореографических новаций, сопровождавших развитие этого искусства в XVII–XVIII вв., укажем лишь, что в рассматриваемую эпоху были созданы все предпосылки для будущего классического танца, а также намечены и пути его дальнейшего обновления. Процесс канонизации и дестабилизации жанра отразился в возникновении жанровых антиномий, таких как «балет с выходами» и «пластическая драма». Расцвет первого произошел в творчестве Ж. Б. Люлли и хореографа П. Бошана; вторая была связана с именами К. В. Глюка и хореографов-реформато-

ров Ф. Хильфердинга<sup>1</sup>, Ж. Ж. Новера,<sup>2</sup> Г. Анджолини<sup>3</sup>, ратовавших за обновление танцевальной лексики спектакля средствами пантомимы. Со времен Люлли, основоположника балетного академизма, многоактность и масштабность композиции стали верными спутниками дивертисментности, перейдя в разряд архетипных свойств балетных композиций. Даже в условиях творческого эксперимента, каким являлась для середины XVIII века «пластическая драма» Глюка<sup>4</sup>, законы

---

<sup>1</sup> **Франц Хильфердинг** (1710–1768) – австрийский артист и балетмейстер. «Один из виднейших балетмейстеров эпохи Просвещения, предшественник Анджолини и Новера в создании балетного спектакля, в котором сюжет воплощается средствами самостоятельного балетного действия. Стремился к слиянию танца и пантомимы в единое целое. Эмоциональная насыщенность его балетов потребовала обновления танцевальной техники и большего внимания к мимике» [8]. В 1758–1764 годах был балетмейстером петербургской балетной труппы.

<sup>2</sup> **Жан Жорж Новер** (1727–1810) – французский артист, хореограф и теоретик балета, создатель балетных реформ. «В знаменитых “Письмах о танце и балетах” Новер изложил свои взгляды на балет как самостоятельный спектакль с крепкой сюжетной интригой, логично и последовательно развитым действием, с героями – носителями сильных страстей. <...> Преклоняясь перед авторитетами Вольтера, Дидро, насаждал на балетной сцене идеи высокого долга и глубоких чувств. <...> На почве музыки Новер упорядочил и развил структурные формы академического балетного танца – сольного и ансамблевого» [7, с. 373]. Ввел новый балетный термин *pas d'action* – *действенный балет*. Отменив театральные маски у танцоров, способствовал большей выразительности танца и понимания его у зрителя. Признан основоположником современного балета.

<sup>3</sup> **Гаспаро Анджолини** (1731–1803) – итальянский балетмейстер, артист, либреттист и композитор. Ученик и последователь Ф. Хильфердинга. Наравне с Ж. Ж. Новером – крупнейший мастер и теоретик театрального классицизма («Письма Гаспаро Анджолини к господину Новеру о балетах-пантомимах»). В своём творчестве смог раздвинуть рамки балетной эстетики в сфере героической и трагической хореодрамы. Был заинтересованным в первую очередь в развитии драматических возможностей танца. Будучи приверженцем классицизма, вслед за своим учителем Хильфердингом Анджолини, отвергал всяческую буффонаду и приёмы комедии дель арте, «жесты и движения, осуждаемые стыдливостью, подражание испорченной природе, действия, тяготеющие к дурным обычаям, гримасы и обезьяньи ужимки марионеток, всегда далёкие и от искусства, и от природы — словом, все балаганные выходки ярмарочных акробатов» [5, с. 260]. Был против того, чтобы музыка приспособлялась к танцевальному действию и изображаемым эмоциям, к требуемым танцевальным движениям [по мат. 3].

<sup>4</sup> Наиболее известен «Дон Жуан, или Каменный гость» (1761), а также «Семирамида» (1765), «Александр» (1765). Все созданы в сотрудничестве с Г. Анджолини.

«танцевального» и сюитности продолжали играть роль фундамента всей композиции.

Таким образом, первоначально параллельное, нейтральное сосуществование этих категорий переходит в эпоху классицизма в стадию активного «диалога», особенно усиливавшегося в контексте поисков идейной, сюжетной целостности спектакля, что привело к формированию разнонаправленных тенденций в системе жанра. Если совершенствование музыкально-хореографической лексики упрочивало связь с традицией, все более выявляя *типологические* черты жанра, то развитие пластического начала, стимулируемое достижениями инструментальной культуры, открывало путь к обогащению балетной партитуры приемами *симфонического* письма.

Показательно в этом смысле творчество *В. А. Моцарта*. Хотя композитор написал немало танцев для балов-маскарадов (особенно в период с 1788 по 1791 годы), балет как жанр не стал определяющим для его стиля. Ему принадлежит лишь одно сочинение подобного рода – балет «*Безделушки*», возникший в результате неосуществившегося оперного проекта с Ж. Ж. Новером. В нем Моцарт наследует традиции сценической танцевальной музыки, что обнаруживает себя в ряде признаков. Определяющим среди них становится контраст, на основе чего девять различных в темповом, тональном и тематическом отношении номеров образуют сюиту. Прикладная направленность музыки раскрывается в опоре на жанр *гавота* (№ 3, 5, 8) и использовании уравновешенных симметричных форм, преимущественно трехчастных (простая трехчастная с дополнением – № 3, 4; трехпятнадцатая – № 7; сложная трехчастная – № 5, 6; контрастно-составная форма в № 2, 8<sup>5</sup>).

Преобладание 4-х и 8-тактных структур привносит в музыку дополнительную симметрию, четкость членения и периодичность, – типичные свойства сочинения «прикладного» характера. В то же время интонационная щедрость моцартовских мелодий и рождающаяся вследствие этого неповторимая индивидуальность каждого номера выгодно отличает «Безделушки» от аналогичных музыкально-сценических опусов других авторов. При всей танцевальности музыки

---

<sup>5</sup> В № 8 контрастно-составная форма указывает на черты *контрданса*, популярного в ту эпоху жанра, особенно в финальных разделах.


структурные признаки здесь не доминируют. Они сокрыты за изяществом и выразительностью мелодий, необычайно песенных по своей природе. Заявленная как балетная, эта музыка перерастает свою прикладную функцию, поскольку одновременно воспринимается образцом оркестрового инструментализма, свободного от конкретной хореографической программы. Здесь следует говорить о двойственной трактовке понятия «дивертисмент», принятой во второй половине XVIII века: в хореографии – это танцевальная сюита, в музыке – оркестровая циклическая пьеса<sup>6</sup>.

Существование музыки отдельно от балетной сцены указывает на ее обновленную, «пластическую» природу и может служить критерием оценки таланта и мастерства композитора, универсализма его дарования. Подтверждение тому – балетные сюиты П. Чайковского, А. Глазунова, И. Стравинского, С. Прокофьева и других, снискавшие популярность и в концертной практике. Оставаясь в рамках традиционного жанра балетной сюиты, Моцарт сумел наполнить привычную форму новым звучанием оригинальной, только ему присущей манерой подачи музыкального материала. Данная особенность показательна и для трактовки композитором танца в *оперных сочинениях*. Еще раз подчеркнем, что Моцарт не был приверженцем балета, поэтому дивертисмент в его операх – явление редкое. Лишь в «*Идомеене*» имеется образец традиционной балетной сюиты. Расположенная в конце оперы, по законам *Grand ballet*, она представляет собой последовательность шести контрастных фрагментов, исполняемых поочередно дуэтом танцоров и кордебалетом: **Чакона** (*Allegro*,  $\frac{3}{4}$ ) – **Larghetto** ( $\frac{3}{4}$ ) – **Чакона** (*Allegro*,  $\frac{3}{4}$ ) – **Largo** – **Allegretto** – **Piu Allegro**. Показательны симметричность и стройность композиции в целом: две весьма подвижные чаконы (*Allegro*) уравниваются двумя медленными фрагментами (*Larghetto* и *Largo*).

Признаком четкого структурирования становится многократный повтор в первой Чакоме темы кордебалета, выступающей своеобраз-

---

<sup>6</sup> Нередко новый дивертисмент мог складываться из фрагментов балетной музыки разных сочинений одного или нескольких авторов. Произведения такого типа получали определение «сюит-пастиччо». Данный процесс, частично начатый Ж. Б. Люлли, был продолжен в творчестве К. В. Глюка.

ным рефреном в рондальной структуре целого. Интересно также использование в Чаконах быстрого темпа и пунктирного ритма  (1-й эпизод), вносящего в музыку маршевый характер, что подтверждает трактовку Моцартом чаконы как сугубо танцевального жанра, а не вариаций на гармоническую вертикаль. Последнее заставляет вспомнить об аналогичном приеме у Ж. Б. Люлли и К. В. Глюка. Г. Аберт даже усматривает интонационное родство между темой моцартовской Чаконы (*D-dur*) и Чаконы Глюка из «Ифигении в Авлиде» [1, с. 348].

Помимо Чаконы, композитор отказывается от ориентации на другие танцевальные жанры, придерживаясь сюитного принципа контраста характеров и типов движения, что способствует формированию обобщенной танцевальности. Последняя обнаруживает себя в преобладании трехдольности, в опоре на 4- и 8-тактные структуры, в повторе в быстрых эпизодах ритмических рисунков (*Allegro* – ритмическое *ostinato* восьмых; *Allegretto* – фигура баса в сочетании с движением шестнадцатых в верхнем голосе; *Piu Allegro* – ритмическая фигурация триолями в верхнем голосе). В то же время эти признаки отступают на задний план перед нетанцевальностью мелодики, в которой регулярность и акцентность музыкального ритма, рождающие инерцию поступательного движения, необходимую для танца, нарушаются введением пауз, частой сменой разнообразных ритмических групп.

С другой стороны, подобная «усложненность» мелодики танцев не становится признаком их интонационной «индивидуальности». Исключение составляет тема *Larghetto* – типичный пример моцартовской кантилены. Хотя Г. Аберт и подчеркивает многообразие характеров и «очарование грациозности и тонкости чувств» музыки данного балета [1, с. 349], все же отметим, что в темах здесь нет той пластичности и интонационной гибкости, которые присущи мелодике вокальных и инструментальных сочинений Моцарта: в большинстве эпизодов доминируют общие формы движения по звукам основных гармонических функций.

Встречаются в операх Моцарта и примеры одиночных танцевальных номеров: *фанданго* в «Свадьбе Фигаро» (III д., сцена XIV, финал) и *менуэт* в «Дон Жуане» (I д., финал). Здесь танец перерастает значение традиционного балетного эпизода, как обозначающего локаль-

ный колорит. Включенный в сюжетное действие в решающие сценические моменты, он, создавая внешний антураж картины, становится выразителем внутренне динамичных событий, что и определяет его положение в финалах, являющихся по законам моцартовской композиции средоточием основных драматургических узлов. В «Свадьбе Фигаро» фанданго исполняется в сцене «вручения женихам их невест» – Фигаро и Сюзанна танцуют в знак благодарности, прославляя благородство графа.

Внешний план выглядит безупречным и вполне традиционным, если бы не было известно, что совершаемое действо — на самом деле игра, уловка умного слуги, избобличающего двуличность хозяина. Одновременно свою игру ведут и другие участники танца-сцены: так, Граф читает письмо, переданное ему Сюзанной. Именно через танец вскрывается сложный драматургический подтекст всей сцены. Танец предстает условной маской, вуалирующей подлинные чувства героев, прорывающиеся в их репликах. Значимость момента предопределила и более сложное, в сравнении с традиционным, решение танца: четырежды варьировано проводится начальная 8-тактовая тема. Изменения затрагивают в первую очередь ее структуру, которая предстает расширенной, то в середине (2-е проведение: 12 тактов), то в кадансовой зоне (3-е проведение – 10 тактов). Преобразовывается и интонационная сторона. Ее «расцветивание» можно рассмотреть как результат изменений, происходящих в танцевальном тексте фанданго, смены одного «колена» другим. Несмотря на то, что каждое проведение темы структурно четко оформлено и разделено последующим кадансом, создается ощущение непрерывности движения. Это достигается за счет ряда интересных деталей. В частности, бас и средние голоса освобождаются от привычной в таких случаях функции сопровождения и насыщаются певучим мелодизмом. В результате вся фактура предстает «интонационно» подвижной, наполненной подголосками.

Как это ни парадоксально, но импульс к последующему движению рождается в фанданго в кадансовой зоне. Поэтому преобладающие здесь совершенные кадансы не становятся итогом предшествующего развития. Достоин внимания и тональный план фанданго. Первые два проведения темы, данные в соотношении **T** и **D** (*a-moll* и *e-moll*) уравниваются последующими двумя вариантами, выдержанны-

ми в основной тональности — *a-moll*, что наводит на мысль о скрытых здесь признаках одностеменной старинной сонатной формы. Такая продуманность музыкальной логики и ее зависимость от сценической ситуации раскрывают «пластическую» природу номера. Талант Моцарта-драматурга обнаруживает себя *в преодолении нейтральной функции хореографических номеров, в наделинии их способностью участвовать в развитии сюжета и являться активными носителями действия в момент, когда внешнее движение коллизии приостанавливается.*

Оригинально решена и сцена бала в «Дон Жуане». По мнению Г. Аберга, подробно анализирующего данный фрагмент, «...моцартовский бал не превзойден ни в драматургическом, ни в музыкальном отношении. <...> Моцарт, объединяя все три танца<sup>7</sup>, сразу же тесно связывает музыкальную и драматургическую задачи. <...> Уже одна только комбинация трех танцев, по характеру и ритму совершенно различных, составляет контрапунктический шедевр» [2, с. 71]. Данный пример, являясь одним из первых образцов «полифонии пластов», ведущего приема музыкального письма XX века, вызывает восхищение не только полифоническим мастерством Моцарта, но и новой трактовкой прикладной музыки, искусным объединением «танцевального» и «пластического». С одной стороны, композитор в каждом из танцев воссоздает музыкальными средствами их жанровые признаки, что можно расценивать как сохранение определенных стереотипов, условно обозначаемых нами категорией «танцевального». С другой – каждый танец, метроритмически и структурно обособленный, – музыкальная маска, персонификация пары героев. Контрапункт тем – момент театрализации, сжатия по вертикали того, что в «балете с выходами» всегда представляло в линейном развороте: выход нового персонажа, сопровождаемый новой музыкальной темой. *Насыщение дивертисментного номера функциями сцены вскрывало событийность, осуществляемую музыкальными средствами, переводило «танцевальное» в «пластическое», предугадывая сложную многоплановую партитуру балетов XX века.* Таким образом, не про-

---

<sup>7</sup> Гости исполняют менуэт, Дон Жуан и Церлина – контрданс, Лепорелло и Мазетто пляшут немецкий танец.



изведа радикальных изменений в области балета, Моцарт в то же время значительно видоизменил танцевальную музыку. Рассматривая ее в качестве составной оркестровой музыки, он преодолел ее утилитарный характер, вписал в контекст сценарного действия и сделал носительницей сложной драматургической функции. Это сыграло свою историческую роль. Открытия Моцарта, применившего к музыке дивертисмента опыт инструментализма и оперной практики, стали очередным шагом **на пути к раскрепощению музыкальной логики в балете** и объединению всех драматургий в единое целое. Результаты данного процесса не замедлили сказаться уже в ближайшем будущем – в балете *Л. Бетховена «Творения Прометея»*.

«Творения Прометея» (1801) – первая и единственная работа композитора в жанре балетного спектакля<sup>8</sup>. Произведение это продолжает традицию, идущую от «пластической драмы» Глюка и потому дает богатую пищу для размышлений о путях взаимодействия «танцевального» и «пластического». В новизне сочинения существенна заслуга хореографа, выступившего в творческом союзе с Бетховеном. Сальватор Вигано – выдающийся танцовщик, ученик Ж. Ж. Новера, был приверженцем идеи хореодрамы. Он дважды обращался к музыке Бетховена (в 1801 г. – премьера и в 1813 г. – редакция для «Ля Скалла»)<sup>9</sup>. Однако в не меньшей степени новизна «Прометея» была обусловлена природой дарования самого Бетховена, чей талант симфониста раскрылся здесь в полной мере.

Обратимся к анализу первой редакции балета, созданной композитором для Вены. Балет состоит из интродукции, шестнадцати номеров и делится на два акта: I (№ 1–3); II (4–16). По свидетельству отечественных и зарубежных балетоведов<sup>10</sup>, в первом акте, сюжетно связанном с моментом создания Прометеем своих «творений», преобладала драматизированная пантомима. Во втором, действие кото-

---

<sup>8</sup> Сведения о балетном сочинении Л. Бетховена немногочисленны. Они исчерпываются очерками В. Красовской [5; 6] и статьей А. Климовицкого, помещенной в предисловии к клавиру балета [4, с. 2–5].

<sup>9</sup> Во второй редакции балета – «большом» трехактном «Прометее» – сделан, по словам В. Красовской, ряд открытий. Среди них вольность композиции, сложная игра масс, ритмизованные эволюции групп [5, с. 238].

<sup>10</sup> На зарубежные источники ссылается, в частности, В. Красовская [5; 6].

рого происходило на Парнасе, проступают черты «балета с выходами» [5; 6]. Данное замечание позволяет сделать вывод, что уже на уровне композиции всего балета в противопоставлении формы актов (I д. – «сюжетный балет», II д. – «балет с выходами»), танцевального языка (драматизированная пантомима – танец, дивертисмент) заметно сочетание традиционных и новаторских черт. Их сложный симбиоз можно проследить и во внутренней структуре сочинения.

Бетховен традиционен в выборе музыкально-хореографических форм. Хотя жанровые обозначения номеров и не выставлены, в «Прометее» можно выделить три разновидности музыкально-хореографических форм: дивертисмент, отдельные танцы и пластические сцены. Не нарушает автор и сложившихся канонов в расположении избранных форм в общей композиции. Преемником *Grand ballet* становится заключительный дивертисмент (№ 10–16), в котором участвуют (опять же по традиции) мифологические герои – обитатели Парнаса. Примечательно, что в данном дивертисменте, который можно рассматривать своеобразным «малым балетом с выходами» в рамках «большого» (всего II акта) намечена схема будущего классического *Grand Pas*. Так, № 10 «Пастораль», можно трактовать как *entree* женских персонажей; № 11 – Появление сатиров – «мужское» *entrée*; № 12 и № 13 – действенная сердцевина *Grand Pas*; № 14 и № 15 – две вариации («женская» и «мужская» соответственно). Каждая из вариаций строится по схеме малого *Pas de deux*. Например, в женском соло (№ 14) торжественное *Andante* выполняет функцию вступления; *Adagio*,  $\frac{3}{8}$  – лирического центра, с типичной в таких случаях мелодикой, насыщенной опеваниями, фигурациями, вводными тонами; *Allegro* – преддыкта к заключительному *Allegretto*, выступающему в роли коды, на что указывает и жанровая природа контрданса. Те же разделы можно выделить и в соло танцовщика (№ 15): *Andantino* – *entrée*, *Adagio* и кода, по особенному танцевальная. Наконец, № 16 контрданс является кодой как дивертисмента, так и всего балета.

Законы сценического танца предопределили и особенности музыкального решения номеров. Прикладная функция музыки выражена в четком структурировании как целого (масштабная сюита), так и его частей (контрастно-составная форма). Преобладают устойчивые формы с элементами вариационного развития (№ 10, 14, 15, «Ada-

gio») – *трехчастные* в ряде номеров, *пондо* (№ 15, *Allegretto*, № 16). На уровне масштабно-тематических структур ведущим оказывается *восемь такт*. Прочитывается ориентация на жанры *марша* (№ 12, *Maestoso*), *контрданса* (№ 14, *Allegretto*; № 16), *полонеза* (№ 15, *Allegro*), *сицилианы* (№ 10). Динамика движения раскрывается в активности ритмической природы музыки, преобладании силлабики, акцентности, регулярности, четко прослушиваемой метрической сетки. Так данный дивертисмент на музыкальном и хореографическом уровнях стал средоточием «*танцевального*» в «Прометее». По тем же принципам решены и отдельные дивертисментные номера (№ 3, 6, 8).

Сцены, к этому времени утвердившиеся в балетной практике, сохраняют значение узловых моментов сюжетного действия и чередуются с отдельными танцевальными номерами, для которых выступают *пластическим комментарием*. Особенностью бетховенского балета становится расположение сцены *после* танца в качестве послесловия, позволяя говорить о своеобразной «*инверсии*» танцевального – пластического. Ряд таких «цепочек» возникает в следующих моментах: **№ 6** – *танец* Терпсихоры, исполняемый богиней с целью пробудить в «творениях» грациозность, подвижность, изящество; **№ 7** – *сцена* (реакция «творений» на танец. Они «осознают» свершившиеся в них перемены). **№ 8** – массовый *танец*, в котором участвует ряд богов. Танец – испытание «творений» почестью, славой, добываемых через насилие. **№ 9** – *сцена*: Мельпомена, обвиняя Прометея в несовершенстве «творений», поражает его мечом.

На музыкальном уровне сценарная событийность реализуется в раздробленности целого на контрастные тематические образования, в закреплённости за персонажами своего рода лейтхарактеристик, удерживаемых на протяжении балета. Сцены отличает повышенная выразительность мелодики, преобладание речитативного склада, тремоло, унисонов, использование полифонических приемов, а также преимущественно медленных темпов (*Adagio*). Показательна и структура номеров-сцен, где преодолена запрограммированность на повтор и квадратность, действующие в дивертисментных эпизодах.

Рассмотрим № 1 (Прометей создает «творения» и пытается вдохнуть в них жизнь). Каждый из участников охарактеризован собственной темой. Неустойчивые, робкие шаги «творений» переданы цепью

аккордов (*Poco adagio, piano, staccato*, струнные, 1–15 т.). Контрастом им выступает тема Прометея (*Allegro con brio*, 16–29 т.), чей умеренно-активный характер раскрывается в движении по звукам трезвучия, восходящем беге шестнадцатых. В противовес структурной дробности темы «творений», в теме Прометея преобладает периодичность, нарушаемая лишь к концу многократным повторением мотива-форшлага (25–28 т.). Мимический «диалог» Прометея и «творений» в музыке выстраивается как чередование тем-характеристик. При этом бесчувственность «творений» воплощается в неизменности их темы, а смена настроений Прометея (мольба, перерастающая в отчаяние) отражается на мелодическом уровне темы проникновением в нее интонаций вопроса (восходящая секунда и нисходящая кварта). По мере роста напряжения («творения» остаются глухи к мольбам их создателя) доминирующей оказывается тема Прометея – она словно «поглощает» тему «творений». Кульминация «диалога» наступает в момент контрапунктического проведения обеих тем (73–79 т.).

Иной прием передачи сценической событийности использует Бетховен в № 2. После медленного вступления, основанного на тиратах, в новом разделе (*Allegro*) устанавливается единая эмоциональная сфера, связанная с образом Прометея. В рамках тематической однородности носителем неустойчивости становится гармоническое развитие и, в частности, цепь доминант (*Allegro con brio*, начальный период, второе предложение, секвенция из четырех звеньев: тт. 18–27). В результате период оказывается разомкнутым, плавно подводя ко второму этапу развития, который отличает проведение начального оборота в имитации (тональное движение – *b-moll, c-moll, d-moll*). Так, на смену заявленной в начале однородности и экспозиционности приходит разрабоченность, которая и становится знаком «пластического» начала.

Итак, *сцена* и *танец*, «пластическое» и «танцевальное» на театральном, музыкальном, хореографическом уровнях разграничены достаточно ясно. Однако назвать музыку «Прометея» типично балетной даже в дивертисментных эпизодах было бы неверно, так как здесь срабатывает скрытый механизм взаимодействия «пластического» и «танцевального». Свободными элементами, корректирующими структуру, становятся приемы развития материала. Даже в условиях музыки прикладного значения, композитор мыслит как *симфонист*, выстраивая

процесс поступательного движения. Развитие преобладает над экспонированием. Эта логика, как уже отмечалось, явственнее всего проступает в сценах, в которых потенция к развитию заложена изначально. Конечно, композитор не отказывается от принципов «лоскутной» формы и музыкальной иллюстрации мимических диалогов. Однако у Бетховена развитие нередко основывается на разработке одного мотива, интонационного ядра, что приводит к замене «сюитности» – *процессуальностью*, контрастно-составной формы – *сквозной*. Показательным становится данный принцип и для дивертисментных эпизодов.

Обобщим ряд композиторских приемов: 1) в большинстве экспозиционных периодов, складывающихся из двух равных предложений, второе – не повторного, а *развивающего*, нередко даже разработочно-го плана; 2) Бетховен избегает полных совершенных кадансов, по традиции выступающих в дансатной музыке знаками членения целого;

3) традиционная гармоническая сетка *T–S–D–T* усложнена внутритональными отклонениями, модуляциями и другими приемами гармонического развития;

4) активное использование приемов полифонического развития (имитаций, контрапункта) лишает музыку прикладного характера, переводя ее подчеркнута дансатную природу в область чистого инструментализма;

5) значительно обогащена фактура, представляющая как сплетение ритмически самостоятельных пластов. Даже традиционные ритмоформулы – явление достаточно редкое в «Прометее» – в процессе развития усложняются благодаря подключению дополнительных ритмических линий.

Данные особенности способствуют преодолению инерции движения – периодичности высшего порядка, действующей в традиционной танцевальной музыке. Усиливающаяся в результате текучесть, процессуальность формы свидетельствует о кристаллизации в танцах признаков сцены, «пластического» в рамках «танцевального», что закономерно провоцировало и рождение *действенного танца*.

В сочинении Л. Бетховена разработанность сценарной стороны повлекла за собой и раскрепощенность музыкальной логики. В спектакле, насыщенном коллизиями и лишенном слова, именно музыка взяла на себя функцию литературных комментариев, став главным

проводником действия. Создание контрастных музыкальных характеристик, «проращение» образных сфер, кристаллизация лейттем, преобладание развития над экспонированием свидетельствовали не только о подчиненности музыки сценарному действию, выработки ею собственной драматургии, но и симфонизации балетного жанра. Это дает право рассматривать «Творения Прометея» первым образцом *симфонизированной балетной партитуры*, новым этапом осмысления «пластического» в хореографическом спектакле, поиском той совершенной модели музыкально-танцевального представления, в котором бы все стороны находились в гармоничном равновесии.

**Выводы.** На примере балетов Моцарта и Бетховена можно убедиться в формировании интонационно-ритмического комплекса прикладной музыки, подчиняемого задачам хореографии. На взаимозависимость этих начал указывает и избираемый музыкантами того времени метод работы: тесный союз с балетмейстером. Данная практика (взятая на вооружение последующими веками) позволила выработать комплекс единых требований к танцу и его звуковому оформлению, что привело к созданию первоначальных музыкально-хореографических форм – предшественников будущих *Pas de deux*, *Grand pas* и пр.

Обозначен круг музыкальных форм, наиболее отвечающих задачам дивертисмента. Периодичные, рондальные, устойчиво-симметричные структуры, преобладавшие у Люлли, дополняются двух- и трехчастными структурами. По мере вытеснения барочной стилистики гомофонией в прикладной музыке начинает преобладать простая 3-частная форма, гомофонная фактура, ясность гармонического языка, ограниченного сферой  $T-S-D$ , что объяснимо усложнением танцевальной техники, потребовавшей известной нейтрализации средств музыкальной выразительности ради эффектности танца.

Доминирующее положение танцевального начала в спектаклях XVII–XVIII веков, его функция регулятора между музыкой и хореографией выдвигает *«танцевальное»* в разряд категорий, отражающих специфику жанрового канона. Отчетливо сформулированы и законы *«пластического»*, вкрапления которых в упорядоченную дивертисментную модель влекло изменения в жанровой системе спектакля. Следует указать и на две разновидности *«пластического»*. Чаще других заявляет о себе *«пластическое»*, возникающее вследствие те-

атральной ситуации, когда музыкальная «событийность» выступает реакцией на событийность сюжетную, что реализуется в подчеркнутой характеристичности мелодии, контрастности ее мотивов, дробности внутренней структуры, а в хореографии воплощается преимущественно в пантомиме. Примеры подобной «театральности» в музыке многочисленны, в частности, в «Творениях Прометея» Бетховена они отражены в наименовании «сцена».

«Пластическое» другого типа, управляемое законами собственно музыкального развития, обнаруживает себя в рамках *дивертисментных эпизодов*. В операх Моцарта («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан») оно реализуется в тех танцевальных фрагментах, где «игра» с масштабами темы, гармонический профиль танца, приемы контрапункта выступают музыкальными проводниками конфликтности при отсутствии внешней событийности. Сама музыка становится здесь сюжетом. В этом предвосхищен один из путей новации балета в XIX–XX веках, а именно – обновление канона через высвобождение музыкальной логики. Перенесение акцента с сюжетной драматургии в драматургию музыкальную ставило и более сложные задачи перед хореографией, которая могла обновляться не только театральными средствами, призывая в помощь себе пантомиму, но совершенствуя сам классический танец, обнажая его смысл. В этом заключались предпосылки различных путей жанровой эволюции: усиление позиций хореодрамы и создание абстрактного балета, балета-симфонии.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт Ч. I, кн. 2. 1775–1782 / Герман Аберт [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 608 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт Ч. II, кн. 2. 1787–1791 / Герман Аберт [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1990. — 560 с.
3. Анджолини Гаспаро [Электронный ресурс] / Гаспаро Анджолини. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/>. — загл. с экрана.
4. Бетховен Л. Творения Прометея. Балет [Клавиш] / Л. Бетховен. — Л. : Музыка, 1988.
5. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. Красовская. — Л. : Искусство, 1979. — 295 с.

6. Красовская В. «Прометей» балетный / В. Красовская // Музыка и хореография современного балета : Сб. статей. — Л. : Музыка, 1974. — С. 235–243.

7. Красовская В. Новер Жан Жорж / В. Красовская // Балет : Энциклопедия [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — С. 373–374.

8. Майнице В. Хильфердинг Франц / В. Майнице // Балет : Энциклопедия [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — С. 561.

**АНФИЛОВА С. БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА В. А. МОЦАРТА И Л. БЕТХОВЕНА.** Рассматривается балетная музыка эпохи классицизма на примере сочинений В. Моцарта и Л. Бетховена, не считающихся реформаторами в этой области. Просветительские идеи, вызвавшие коренные изменения в хореографии и драматургии, закономерно повлияли и на музыкальную сторону спектакля, еще раз подтвердив неразрывную связь всех начал. Привнесенные композиторами из оперной, симфонической музыки иные, нетипичные для традиционного дивертисмента принципы музыкальной организации, обновили жанр изнутри, предвосхитив пути его развития в будущем. Ключом к пониманию становится соотношение «танцевального» и «пластического» – двух равнозначных и разнонаправленных тенденций в системе жанра.

**Ключевые слова:** балетная музыка, классицизм, хореография, музыкальная драматургия, дивертисмент, «танцевальное», «пластическое».

**АНФІЛОВА С. БАЛЕТНА МУЗИКА В. А. МОЦАРТА ТА Л. БЕТХОВЕНА.** Розглядається балетна музика доби класицизму на прикладі творів В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, які не вважаються реформаторами у цій галузі. Просвітницькі ідеї, що спричинили докорінні зміни у хореографії та драматургії, закономірно вплинули й на музичну складову вистави, знову підтвердивши нерозривний зв'язок усіх засад. Невластиві для традиційного дивертисменту принципи музичної організації, привнесені композиторами з оперної та симфонічної музики, поновили жанр зсередини, випередивши шляхи його розвитку у майбутньому. Ключем до розуміння стає співвідношення «танцювального» та «пластичного» – двох рівнозначних та рівнонаправлених тенденцій у системі жанру.

**Ключові слова:** балетна музика, класицизм, хореографія, музична драматургія, дивертисмент, «танцювальне», «пластичне».



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

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

УДК 78.01 : 793. 38

*Ирина Ефремова*

## **РЕАЛИЗАЦИЯ БАЛЬНОЙ ТЕМЫ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ РОССИИ XIX ВЕКА**



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

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

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