

*А.П. Груцынова*

## **РОЛЬ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ФРАГМЕНТОВ В БАЛЕТАХ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Балетные партитуры XIX века традиционно считаются чрезвычайно простыми и наивными. Указывая на их отличительные особенности, авторы, прежде всего, останавливаются на мелодике и так называемой «дансантиности», которая воспринимается как неотъемлемая черта подобных сочинений указанной эпохи. Однако строение партитуры романтического балета и, конечно же, балета более позднего времени (конца XIX — начала XX века) вынуждает признать, что подобный взгляд на них — это, скорее, попытка свести многостороннее явление к простому и односложному определению.

При подробном анализе музыки хореографического спектакля той эпохи оказывается, что она имеет свои особенности музыкальной драматургии, присущие только ей и постепенно сформировавшиеся на протяжении первой половины XIX века. В целом, балетные партитуры представляют собой сочетание устойчивых музыкально-хореографических форм (таких как *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* и др.), танцевальных сцен (чаще всего это жанровые танцы, столь любимые авторами балетов: вальсы, чардаши, мазурки, полонезы и пр.) и так называемых действенных сцен.

Наиболее мобильны среди вышеперечисленных действенные сцены. Они чаще всего сочетают в себе несколько фрагментов, отличающихся друг от друга музыкальными образами и настроением. Построены такие сцены свободно, гибко следуя за сюжетом, легко и непринужденно переходя от краткого танцевального эпизода к пантомимному повествованию и обратно, от строго оформленного фрагмента (например, дуэтного танца) к построению, напоминающему симфоническую вариацию на заданную тему, где «темой» оказывается текст либретто балета. Именно в таких свободно построенных действенных сценах чаще всего и можно встретить полифонические фрагменты.

Следует уточнить, что такого рода примеры в балетах (а тем более — в балетах первой половины XIX века) довольно редки. Объясняется это очень просто: строго организованная полифоническая форма чрезвычайно неохотно вписывается в изначально мобильную и, как правило, полностью зависящую от сюжета структуру музыкально-сценического произведения, каким является балет. Именно поэтому встречающиеся в них примеры подобных фрагментов чаще всего представляют собой не последовательно примененную полную форму фуги, а имитационное изложение конкретной темы или фугато. Такого рода композиторский прием не может быть не связан с определенными творческими задачами, а потому возникает в располагающих к тому сценических ситуациях. Среди обнаруженных нами примеров чаще можно встретить изложенные имитационно темы, реже — фугато.

В балете Ц. Пуни «Катарина, дочь разбойника» (1846) в качестве локальной повторяющейся темы, присутствующей только в одном действии, мы встречаем лейтмотив тюремного надзирателя. Эта четырехтактная тема наподобие марша выписана композитором в виде небольшой трехголосной имитации.

1 Ц. Пуни. «Катарина, дочь разбойника»



Вероятно, подобное изложение внутри сравнительно простой балетной партитуры должно символизировать не столько замкнутость характера конкретного персонажа, сколько место действия: пространство внутри башни. Одной из ярких особенностей этой темы является то обстоятельство, что вне полифонического изложения тема в балете не появляется. Это говорит о том, что композитор мыслил ее именно в рамках полифонического изложения. Тема тюремного надзирателя на протяжении четвертого акта звучит несколько раз, причем, в последний раз — в увеличении.

Интересный образец применения полифонического изложения темы для лучшего раскрытия сюжета можно найти в балете К. Мёллера «Из Сибири в Москву», поставленном в Датском Королевском театре в 1876 году. Либретто этого балета основыва-

лось на известной (прежде всего — в первой половине XIX века) истории о Прасковье Луполовой, дочери разжалованного дворянина, сосланного вместе со своей семьей в деревню близ Ишима. В 1803 году Прасковья отправилась в Петербург, чтобы просить у Александра I милости для своего отца, и — что самое удивительное — получила ее. Ее отец и семейство сумели вернуться из ссылки в родные места. Этот почти фантастический по своей невероятности эпизод лег в основу многочисленных произведений разных видов искусств и разнообразных жанров (повести М.-С. Коттен «Елизавета Л\*\*\*, или Сибирские изгнанники» и «Юная сибирячка» Кс. де Местра, пьесы Н. Полевого «Параша-сибирячка» и Р.-Ш.-Г. де Пиксерекура «Дочь ссыльного», оперы Д. Струйского «Параша-сибирячка» и Г. Доницетти «Восемь месяцев за два часа, или Ссылные в Сибири», балет Г. Джойи «Сибирские изгнанники» и пр.).

А. Бурнонвиль, ставивший этот балет, отличался стремлением к точности в любой составляющей спектакля. Вероятно, именно поэтому в партитуре балета появляется тема «Марсельезы». Это самый простой способ указать на причины ссылки отца героини: революционные идеи не покидают его и в далеком Ишиме, где начинается действие. Данная тема появляется в балете несколько раз. Но в первом, наиболее масштабном своем проведении, она звучит в виде трехголосной имитации на первые два такта мелодии песни. Она постепенно «накапливается» в оркестровом звучании и поднимается от басов к сопрано. Именно в верхнем голосе тема «Марсельезы» наиболее ясно слышится узнаваемым начальным четырехтактом.

2 К. Мёллер. «Из Сибири в Москву»

Tempo di marcia

The image shows a piano score for a piece titled "Из Сибири в Москву" by K. Möller. The tempo is marked "Tempo di marcia". The score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked "p dolce" and the second system is marked "fz". The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a march. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

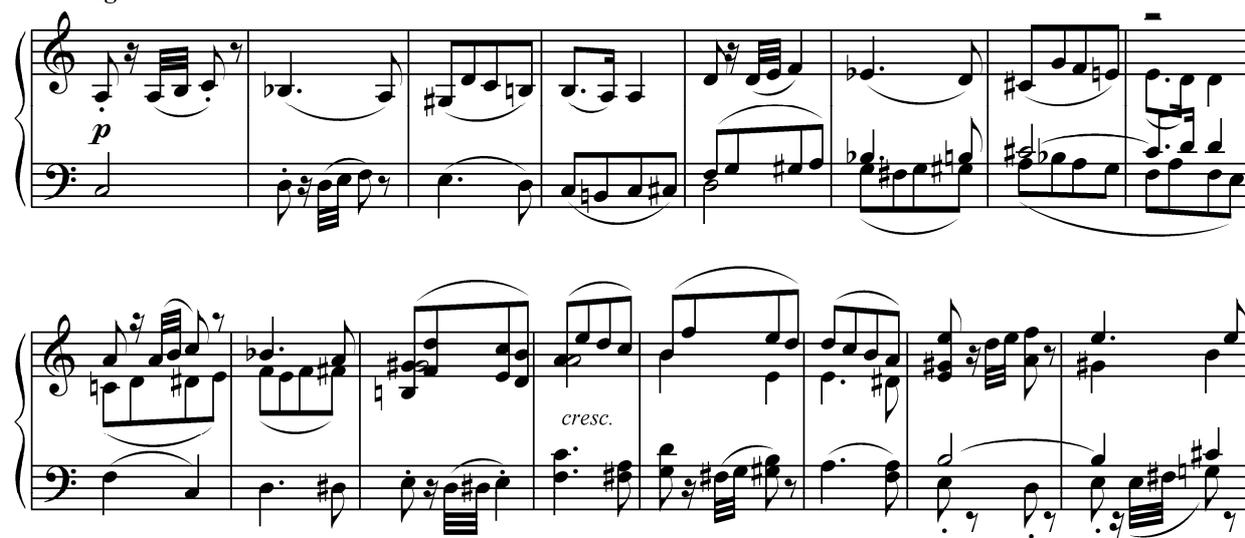


Следует упомянуть и то обстоятельство, что имитируемая тема-цитата искусно вплетена в симфоническую ткань. Она возникает в ней исподволь, затем быстро охватывает все голоса и незаметно переходит в дальнейшее музыкальное повествование. Эта особенность, разумеется, прямого отношения к полифоническому изложению не имеет, но чрезвычайно важна для балета в целом.

Использование полифонических приемов при построении отдельных эпизодов действенных сцен может быть связано и с определенной сценической ситуацией. Один из наиболее простых примеров встречается в одноактном балете-дивертисменте И. Брюлла «Сказка о шампанском» (1896). В нем имитационное проведение темы является точным отражением сопровождающих фрагмент ремарок. Пытаясь понять причину охватившей короля черной меланхолии и предложить средство от нее, «доктора советуются между собой, дискутируют, спорят все сильнее». Именно эти бесконечные споры и получают свое отражение в виде полифонического проведения узнаваемой темы.

### 3 И. Брюлл. «Сказка о шампанском»

*Allegro moderato*



Более протяженные полифонические фрагменты можно встретить в двух наиболее известных балетах А. Адана. И в «Жизели», и в «Корсаре» они возникают, строго обу-

словленные сценическим действием. Подобный эпизод наделяется в «Жизели» (1841) символическим значением.

Во втором акте (№14, *Scène des Wilis*) фугато возникает как некая кульминация «фантастики ужаса». Виллисы, которые только что до смерти затанцевали несчастного Иллариона, хотят увлечь в свой смертельный хоровод и попавшегося им на глаза Альберта, пришедшего на могилу Жизели. Однако та, чтобы спасти любимого, отводит его в тень креста. Пока юноша находится там, виллисы, как духи тьмы, не имеют над ним власти. Осознав это, смертельно прекрасные мстительницы устраивают вокруг Альберта дьявольский хоровод, стараясь выманить жертву. Возникающая в это время в оркестре полифоническая форма должна символизировать именно это неукротимое, но безуспешное кружение виллис вокруг креста, приблизиться к которому они не в силах. Особой функции, которую исполняет этот фрагмент в партитуре балета, не мешает даже то обстоятельство, что фугато написано в мажоре (G-dur).

Данный пример представляется одним из наиболее строго следующих структуре полифонической формы и одним из самых протяженных подобных фрагментов в балетах XIX века. В этом «адском фугато» (которое иногда с долей допущения называют «фугой») присутствует четырехголосная экспозиция, разработка (скорее симфоническая, чем полифоническая, но подобное «ослабление» формы представляется естественным в рамках балетной партитуры) и реприза-кода, в которой звучит единственное отчетливо слышное проведение темы в верхнем регистре, причем, в увеличении.

#### 4 А. Адан. «Жизель». Четырехголосная экспозиция фугато

Allegro

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system shows the initial four-voice entry with a forte (ff) dynamic marking. The second system continues the development, featuring trills (tr) and a melodic line in the upper register.

Точные причины, по которым Адан в столь мрачный момент сюжета обратился к форме фугато, разумеется, мы указать не можем (о своем балетном творчестве он мало говорил и почти ничего не писал). Но подобный выбор кажется не случайным, если вспомнить о произведении другого французского композитора. Введение фугато во второе действие «Жизели» кажется балетным «отсветом» финала «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, в котором тоже присутствует хоровод нечистой силы.

К сожалению, столь яркий эпизод данного балета сейчас можно услышать только в редчайших симфонических записях его музыки. При многочисленных постановках спектакля на сцене он постоянно пропускается, видимо, как незначительный.

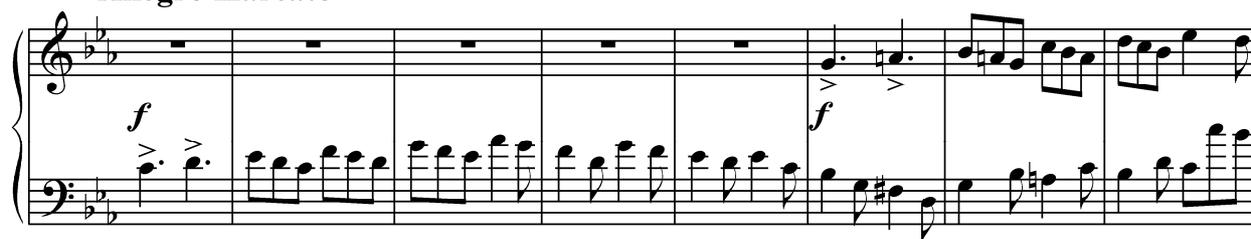
Сходное сценическое положение занимает фугато в «Корсаре» (1856) Адана. Впрочем, нельзя говорить о полной идентичности ситуации и побуждающих мотивов. Так как этот балет в сценическом плане сугубо реалистичен, то в данном случае ясно слышимый в нем полифонический фрагмент лишен всякого мистического налета. Впрочем, как и в «Жизели», он сюжетно обусловлен. Начало второй картины первого действия, где и звучит фугато, — это небольшая характерная сценка, рисующая появление корсаров в гроте, который служит им убежищем. Так как выходят они по очереди, то и форма фугато в данном случае оказалась как нельзя более кстати.

Тема здесь строгая, напоминающая графический росчерк. Ее отличительной особенностью становится пятитактное строение, бережно сохраняемое Аданом при дальнейшем развитии формы. Тем самым ломается уже сложившееся ощущение «квадратности», сопутствующее всем предыдущим номерам. Впрочем, постоянную «игру» в неквадратные построения именно в творчестве данного композитора можно считать некой отличительной чертой.

В отличие от фугато из «Жизели», в «Корсаре» композитор использует эту форму более свободно. Именно поэтому фугато в «Корсаре» не выходит за пределы основной тональности, а полифоническое движение время от времени прерывается гомофонным изложением.

5 А. Адан. «Корсар»

**Allegro marcato**





Однако кульминацией этого эпизода становится короткая, но выразительная стретта. Для ее создания Адану пришлось значительно изменить исходную тему, но это не лишает ее узнаваемости.

6 А. Адан. «Корсар»



Вероятно, подобные примеры сравнительно развернутых фугато в творчестве Адана можно объяснить тем, что композитор во время своего обучения в Парижской консерватории изучал контрапункт в классе Ф. Рейхи.

Традиция применения в балетных партитурах более или менее протяженных полифонических фрагментов будет продолжена в произведениях более позднего времени. Это, например, балет Р. Дриго «Очарованный лес», где в № 9 звучит фугато. Оно здесь сюжетно необходимо, так как рисует появление в лесу юноши Йоси, который вместе с друзьями приходит сюда искать свою невесту Ильку. В этом фугато есть четырехголосная экспозиция и разработка, в которой полифоническое изложение сочетается с симфоническим развитием. Репризы же в нем нет, так как в балете сценическое действие продолжается.

## 7 Р. Дриго. «Очарованный лес»



Начало XX века принесло самый интересный и пока еще не повторенный пример балета с большой ролью полифонических форм. Это одноактная «Лукавая Флорента» Б. Асафьева, написанная вероятнее всего в 1912 году и ставшая его третьим сочинением в указанном жанре. Согласно либретто, в нем действуют четыре персонажа (художник Ломбарди, его натурщица Флорента, безымянные Кардинал и Прелат) и изложить сюжетную интригу можно в нескольких словах. Находящийся в отчаянном положении художник Ломбарди принимает предложение натурщицы Флоренты, придумавшей как в секунду создать живописный шедевр. Накинув на плечи леопардовую шкуру, она занимает место в пустой раме. Эту «картину» покупают Кардинал и Прелат, но «портрет» их смущает, начиная двигаться, а затем и танцевать. В финале балета ошеломленным покупателям остается лишь наблюдать за бегством «шедевра» вместе с его «автором».

У каждого из героев балета Асафьева — свой музыкальный язык и свой симфонический фрагмент, являющийся оркестровым «двойником» персонажа. В силу протяженности и свободы использования, назвать такие фрагменты лейтмотивами нельзя, однако, они играют в этом «экспериментальном» балете аналогичную роль. Художник Ломбарди представлен одним музыкальным «портретом», Кардинал и Прелат — общей характеристикой, а «лукавая» красавица Флорента — тремя. Первый оказывается ее «реальным» портретом, второй относится к созданному «шедевр» (это «тема выдумки»), а третий — танец шалуньи Флоренты, вышедшей из рамы. В балете нет ни одного такта, не связанного так или иначе с пятью перечисленными эпизодами.

Но «Лукавая Флорента» — не просто элементарное сопоставление пяти эпизодов в разных тональностях и разных соотношениях. Ее особенностью является то, что они образуют между собой абсолютно небалетные связи. В целом можно сказать, что это две последовательности прелюдий и фуг (более или менее завершенных), которые с долей допущения можно назвать двумя «малыми циклами», и фрагмент, по стилю и строению разительно отличающийся от них и играющий роль интерлюдии.

Первый «малый цикл» составляют две темы, начинающие балет, — темы художника Ломбарди и натурщицы Флоренты. Тему Ломбарди (первую «прелюдию») Асафьев пишет как стилизацию сарабанды. Даже в ней слышатся имитационные переключки голосов, в первых трех тактах повторяющих один восходящий мотив.

8 Б. Асафьев. «Лукавая Флорента»

Andante assai  
tempo di Sarabanda

Тема Флоренты (первая «фуга») служит жизнерадостным A-dur'ным продолжением d-moll'ной прелюдии. Она не сложна и до завершенной формы фуги не дорастает, строго выдерживая только трехголосную экспозицию. Следующая далее разработка не тональная, а тематическая, а реприза обостряет полифоническое изложение, вводя намек на канон, но размыкается переходом к следующему номеру.

9 Б. Асафьев. «Лукавая Флорента»

**Allegro**

Второй «малый цикл» рассредоточен во времени и сценическом пространстве. Вторая «прелюдия» — общий музыкальный портрет Прелата и Кардинала. Эта прелюдия лирическая, даже почти пасторальная. Но, как и в первой прелюдии, в ней так же Асафьев использует намек на имитационную переключку в разных голосах.

10 Б. Асафьев. «Лукавая Флорента»

**Andantino**

Фуга, составляющая с этой прелюдией второй малый цикл, появится лишь во второй картине (тогда как прелюдия звучит в первой). Однако их связь несомненна. Как и в первом малом цикле, главная его особенность — контраст. Умиротворение и благост-

ность прелюдии уравнивается пританцовывающей фугой, абсолютно не желающей считаться с размером и сильными долями такта (это сцена танца вышедшей из картинной рамы Флоренты). Связь именно с образом Флоренты проявляется и в самой теме, рождающейся из темы первой фуги (ср. с примером 9).

11 Б. Асафьев. «Лукавая Флорента»

*Allegro assai*

Здесь мы тоже имеем дело с трехголосной экспозицией, тематической разработкой и репризой, разомкнутой переходом к следующему эпизоду.

Таким образом, оказывается, что полифоническая форма в «Лукавой Флоренте» (в данном случае форма фуги с определенными допущениями) является не краской или сюжетно необходимым элементом балета как музыкального произведения, а непосредственно введенной в партитуру формой. Однако стоит повторить, что второй подобный пример построения балетной партитуры нам не известен.

Полифонические фрагменты в балетах XIX–XX веков имеют различное значение и возникают в разные моменты действия. Чаще всего это музыкальная иллюстрация некой ситуации постепенного собирания персонажей или их поочередного появления на сцене. Но можно встретить и уникальные примеры, создающие впечатление «игры ума» композитора и являющиеся своеобразным экспериментом по «скрещиванию» балета и полифонических форм.