



**А. В. ГАЛЯТИНА**

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)  
им. М. И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия  
ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru*

## **Русская балетная музыка последней четверти XIX – начала XX века: от Чайковского к Стравинскому**

В статье прослеживаются изменения ритмической организации музыки балета последней четверти XIX века. Определяются свойства танцевальной музыки до П. Чайковского и устанавливается основополагающее значение в ней метра. В балетной, дансатной музыке складывается функциональная метроритмическая система, где метр играет организующую роль. Возникают два типа взаимосвязи метра и ритма: с подчинением метру ритмического рисунка – основная (метрическая) функция, и с изменением метра посредством ритмических структур – переменная (неустойчивая) функция метра. Действие переменных метрических функций прослеживается в балетах П. Чайковского и А. Глазунова в одной из регламентированных форм – классической танцевальной сюите. В экспозиционных, срединных и заключительных построениях изменению подвергаются нижние слои музыкальной фактуры, тогда как в связующих построениях, предназначенных в хореографии для перехода танцовщика из одной точки сцены в другую, переменные метрические функции проявляются во всех слоях музыкальной фактуры. В балетной музыке Чайковского и Глазунова формируется ряд приёмов накопления метрической неустойчивости: от использования разнообразных ритмических групп, ритмического ускорения или замедления до смены метра (а также гемиолы, полиметрия). Тем самым устанавливается преемственность танцевальной музыки Чайковского и Глазунова с открытиями в балетной музыке Стравинского.

Ключевые слова: балетная музыка, ритм, дивертисмент, метрические функции, классический танцевальный цикл.

**ANNA V. GALYATINA**

*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia  
ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru*

## **Russian Ballet Music from the Last Quarter of the 19<sup>th</sup> Century to the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century: from Tchaikovsky to Stravinsky**

The article examines the changes of the rhythmical organization of ballet music from the last quarter of the 19<sup>th</sup> century. The features of dance music prior to Piotr Tchaikovsky are traced out, and the fundamental meaning of the metric principle is established in it. The ballet *dansante* music develops a functional metro-rhythmic system, in which meter plays an organizing role. Two types of interconnection of meter and rhythm emerge: with the subservience of rhythm to meter – the basic (metrical) function, as well as one involving a change of meter by means of rhythmic structures – the changing (unstable) metric function. The action of the changing metric functions may be traced in the ballets of Tchaikovsky and Glazunov in one of the regulated forms – the classical dance suite. In the expository, middle and conclusive sections the lower layers of musical texture are subject to alteration, whereas in the transitional sections, designated in choreography for the motion of the dancer from one point to another, the changing metric functions manifest themselves in all the layers of the musical texture. In Tchaikovsky's and Glazunov's ballet music a number of effects of accumulation of metric instability are formed: from the usage of various rhythmic groups, rhythmic acceleration or retardation to change of meter (as well as hemiolas and polymetry). Thereby, succession is established between the dance music of Tchaikovsky and Glazunov and the innovations in Stravinsky's ballet music.

Keywords: ballet music, rhythm, divertimento, metrical functions, the classical dance cycle.

Русская балетная музыка рубежа XIX–XX веков предстаёт явлением многогранным. В короткий промежуток времени между 1890 г. (постановка М. Петипа «Спящей красавицы» П. Чайковского) и 1908 г. (постановка М. Фокиным «Жар-Птицы» И. Стравинского) в истории русского балета произошёл переход от жанра академического большого балета к хореографической драме. Сменился тип танцевальной музыки: от канонизированной, со структурными и ритмическими границами, обуславливаемыми диктатом балетмейстера, до симфонической – со структурной и ритмической свободой, определяемой композитором.

В музыкознании и балетоведении произведения Чайковского и Глазунова с одной стороны и Стравинского с другой – рассматриваются отдельно: как явления поворотные, связанные со сменой парадигмы. Рубеж XIX и XX веков разделил балет на «старый» и «новый». Именно поэтому «жанровый и композиционный облик балетов Чайковского и Глазунова не имеет прямых соответствий в ранних балетных опусах Стравинского и Прокофьева» [5, с. 188].

Между тем уже в балетной музыке Чайковского и Глазунова можно обнаружить изменения традиционного строения балетных тем, о чём свидетельствует тот факт, что Петипа, заказавший музыку к «Спящей красавице», затруднялся с постановкой танцев, хотя композитор досконально выполнил его требования «в отношении размера, темпа и содержания отдельных номеров» [2, с. 179]. Несомненно, что «неудобства» музыки по отношению к танцевальным движениям были связаны с нарушением типовой ритмической организации.

В статье речь пойдёт о ритме балетной музыки Чайковского и Глазунова. Ритм – главный жанровый элемент танцевальной музыки и имеет определённые «нормы». Выступая дефиницией порядка, ритм «прочерчивает траекторию взгляда, знающего куда смотреть, где обнаруживать сходство и различие» [8, с. 210]. Отклонения от танцевального ритма позволяют «увидеть» изменения тематизма балетной музыки конца XIX века, а также объяснить причину преобразования ритма в балетных произведениях конца XIX – начала XX вв.

Определим особенности ритма в организации балетов первой половины XIX в. Боль-

шинство партитур того времени создавалось как комбинаторное варьирование «набора музыкальных формул: танцев, мелодий, ритмических рисунков, примеров оркестровки и фактуры» [6, с. 39]. В результате в балете откристаллизовался особый тип музыки – танцевальный, или дансантий<sup>1</sup>. Его основные жанровые свойства проявляются через метр и ритм. Метр выступает «опорной долей танца» [4, с. 39], ритм определяет акцентность и соизмеримость длительностей танцевальной музыки. Метр музыки оказывает существенное влияние на танец, так как благодаря размерности метрических единиц, а также их опорности-неопорности, соответственно упорядочиваются смены положений и движений человека – процесс «мышечного напряжения-расслабления».

Таким образом, вышеназванные характеристики дансантий музыки определяются зависимостью от метра. В результате здесь складывается функциональная метроритмическая система, где метр играет организующую роль. На высшем уровне – формы – метр определяет размеры масштабно-тематических структур, способствуя объединению малых структур в крупные построения, регулируя соизмеримость ритмических пропорций, тем самым создавая периодичную форму музыки танца. На низшем уровне метр подчиняет себе ритмический рисунок, определяя соразмерность акцентов. Такой тип взаимосвязей устанавливает *основную (устойчивую) метрическую функцию* (по теории Н. Афоной [1]), и её действие обнаруживается в дивертисментных сценах<sup>2</sup>. В пантомимах, имеющих свободную от танца организацию, складывается другой тип метроритмических отношений, при которых ритм может менять заданную структуру метра с помощью акцентов, формируя *переменные (неустойчивые) метрические функции* на фоне основных.

В научной литературе сложилось устойчивое мнение о традиционном ритмическом строении танцевальной музыки Чайковского и Глазунова. В частности, Е. Дулова пишет: «Чайковский наиболее близок традиции стереотипа в области ритма как необходимой основы танцевальной формы, её важнейшего и наиболее устойчивого элемента» [6, с. 54]. Так ли «традиционен» ритм в балетных произведениях Чайковского и Глазунова?



В балетах Чайковского и Глазунова переменные метрические функции начинают действовать в одной из самых регламентированных в музыке балетных форм – классическом танцевальном цикле. Рассмотрим в нём действие переменных метрических функций на нескольких уровнях: в экспозиционных, срединных и заключительных разделах, а также в связующих построениях.

Неустойчивая функция метра проступает уже в экспозиционных разделах формы танцев, а именно в оформлении музыкальной темы. В темах Адажио характерно преодоление метрической чёткости долей. В *Pas dex trios* из I действия «Лебединого озера» синкопы с задержанием на второй и третьей долях в трёхдольном размере, образуя квазиимпровизационный ритм, «растягивают» по времени затактовую структуру темы. Восприятие сильных долей также сглаживает ритм гармонических смен, как в Адажио из I действия «Спящей красавицы», где введение тонической гармонии на слабую долю такта, а далее и её «избегание», тональные отклонения наполняют медленный раздел танцевального цикла «певучестью», так необходимой для хореографии, основанной на статичных позах, поддержках и обводках.

В темах Вариаций нарушается традиционная повторность ритмических групп. В «Вариации Авроры» (Выход) из I действия «Спящей красавицы» основная тема состоит из пяти разных ритмических рисунков, что создаёт образ непостоянной, игривой, шаловливой героини. Соединение различных ритмов в темах Вариаций происходит по принципу вторгающихся каденций, где конец предыдущего фрагмента темы является началом следующего контрастного тематического новообразования. Тему первой Вариации Раймонды Глазунов организует из двух ритмических групп – ритма польки и преодолевающего её ритма «ровного бега» шестнадцатых, что способствует единству и слитности структуры темы.

В средних разделах танцевальных номеров функциональная переменность метра расширяется, что связано с привнесением в балетную музыку разработочных приёмов. Особенно они проступают в Адажио<sup>3</sup>, создавая эмоциональное напряжение. Основным развивающим приёмом становится ускорение ритмического пульса в сопровождении. В Адажио из III дей-

ствия «Спящей красавицы» ритмический пульс дробится с четверти до триолей, а в предыкте – до тридцать вторых, что образует ритмическую прогрессию, формирующую эффект неуклонного роста напряжения, постепенной подготовки к кульминации.

В Вариациях приём ритмического ускорения проводится от вступления к коде, что создаёт динамическую кульминацию к концу формы.

В балетах Чайковского смена ритмического рисунка отражает композицию номера. Например, в Вариации Авроры первый раздел организован на движении восьмыми длительностями, второй – шестнадцатыми. У Глазунова форма Вариаций «основана на “выращивании”, произрастании одного тематического образования из другого», что, как считает Е. Богатырёва, является «своеобразным пониманием Глазуновым процесса симфонизма» [3, с. 296]. В построении Вариаций создаётся ритм чередования разделов, своего рода прогрессия, где экспозиционный приём изложения и развития темы, взятый за основу, разворачивается в более крупные по масштабам построения. Так, в Вариации Раймонды из второго действия устанавливается тенденция к ритмическому ускорению за счёт постепенного, от раздела к разделу, уменьшению ритма сопровождения. Например, в первом разделе Вариации на фоне ритма польки появляются подголоски, во втором они ускоряются до «бега шестнадцатых», в коде номера мотивы объединяются.

В средних разделах танцев приёмами метрической неустойчивости также становятся метрические и темповые отклонения. В «Вариации Дезире» из балета «Спящая красавица» метр колеблется между двух- и трёхдольным, а размер меняется с  $\frac{6}{8}$  на  $\frac{3}{4}$ ; в коде Вариации кульминационный характер раздела подчеркнут ритмическим сжатием темы первого раздела (с  $\frac{6}{8}$  в размер  $\frac{2}{4}$ ) и темповым ускорением (от *Vivace* к *Prestissimo*). В «Вариации феи Сапфиры» по указаниям Петица использован нетрадиционный для балетной музыки размер  $\frac{5}{4}$ , композитор трактует его по-разному: как сумма размеров  $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$  и, наоборот,  $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ , соответственно выделяя первый и второй разделы танца. Переменность акцентов задаёт образу тон игривости, непостоянства, напоминая игру отблесков камня. Во втором разделе «Вариации Авроры» из I действия появляется полиметрия

в соотношении 3:2 (наложение ритма триолей на шестнадцатые).

В заключительных разделах танцевальных номеров переменность метра помогает созданию кульминации. Основными приёмами становятся: ритмическое увеличение темы, ритмическое ускорение пульса сопровождения (Адажио из балета «Щелкунчик»), введение новой более активной темы, акцентное варьирование мотивов (Адажио из II действия балета «Раймонда»), метрическая модуляция с тенденцией к ускорению (сокращение метрических долей в «Вариации Авроры» из I действия «Спящей красавицы»), выписанная смена метра, гемиола (женская вариация из II действия балета «Раймонда»).

Как видим, переменные метрические функции в основных разделах номеров классического танцевального цикла были связаны, главным образом, с нижними планами музыкальной фактуры. Изменение всех её слоёв задействуется в связующих построениях Адажио. Нарушение основных метрических функций в них стало возможным из-за нетанцевальной роли данных построений в хореографии, где они служат для preparation – подготовки танцовщика к какому-либо новому движению, перемещению из одной точки сцены к другой. Особенно насыщенными являются предкульминационные связующие построения в произведениях Чайковского – переходы от средней части к репризе, так называемые доминантовые предикты. По масштабам они приближаются к форме периода. В Адажио Одетты и Зигфрида из II действия связующее построение от первого раздела к середине формы длится 9 тактов, характерный ритм, появляющийся в данной структуре, повторяется и во всех следующих связках, сообщая форме сквозное развитие и значительно динамизируя танец. В предкульминационном разделе из «Адажио принца Оршада и Феи Драже» из II действия балета «Щелкунчик» Чайковский для развития использует усечённую тему второго раздела. При каждом проведении в ней акцентно варьируется мотив: он укорачивается от двух тактов звучания до полутакта, что создаёт дробление. В результате формируется характерный ритм пропорций:

мотивы сокращаются, образуя прогрессию 2:1:0,5 такта. Далее основная тема Адажио развивается секвентно, изменяется время звучания темы: вместо двух тактов она звучит один такт благодаря наложению второго звена секвенции на конец первого. Затем мотив секвенции ритмически сжимается (уменьшается): он проводится восьмыми длительностями, переходящими в конце в триоли из восьмых длительностей.

Особого внимания с точки зрения метрической неустойчивости заслуживает заключительный номер цикла – Кода. В балетах Чайковского и Глазунова она подверглась наибольшему ритмическому изменению, что связано с видением Коды как финального построения классического танцевального цикла. На это указывает репризное проведение ритмоформул и мелодических интонаций из предыдущих номеров сюиты. В Кодах из балетов Чайковского наблюдается приём ускорения ритмического пульса в сопровождении. В финальных номерах цикла балетов Глазунова создаётся моторность движения благодаря последовательному преобразованию разнообразных ритмоформул. В Коде из венгерской сюиты III действия «Раймонды» заданные в начале четыре типа активных ритмических рисунков с характерным постепенным уменьшением в них ритмических длительностей в дальнейшем видоизменяются, что способствует сквозному развитию тематического материала.

Таким образом, анализ метроритма в классических танцевальных циклах балетов Чайковского и Глазунова показал, что в номерах классической сюиты балета безусловное господство основных метрических функций поддерживается параллельным действием переменных метрических функций. Отсюда можно сделать вывод, что в балетной музыке последней четверти XIX века происходило расширение, развитие классической функциональной метроритмической системы, осуществлялось накопление приёмов и средств создания метрической неустойчивости. В начале XX века под влиянием Чайковского и Глазунова действие переменных метрических функций в балетной музыке Стравинского будет расширяться до полной свободы метра.

PRIMЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Дансантичность (определение В. Ванслово) – это «совокупность формальных качеств музыки, делающих её удобной для танца» [4, с. 536]. Имманентными свойствами дансантичной музыки являются: ясность метроритмической организации, которая проявляется в акцентуации сильных долей, квадратности и симметрии композиционной структуры; периодическая смена масштабно-тематических построений; наличие повторяющихся ритмоформул, определённая каденций [7].

<sup>2</sup> Классический танцевальный цикл (сюита, дивертисмент) – *Pas dex dex, Pas de trois, Pas de quatre, Grand pas* имеет чёткую, канонизировавшуюся со временем форму, состоящую из Адажио, Вариаций по количеству участников (женские и мужские) и Коды. Музыка в номерах сюиты строго упорядочена и подчинена определённым движениям классического танца, характерным для конкретного танца: позам в Адажио, лёгкому бегу на пуантах в женской вариации,

прыжкам в мужской. *Pas d'action* – действенный танец – отличается от структуры классической сюиты отсутствием коды. Данная форма имеет разомкнутую, незавершённую структуру, перетекающую в финальные сцены балетов. Прямо противоположна дивертисменту другая форма балета – пантомима. Она предназначена для развития сюжета, и её форма не имеет чёткости, образуя контрастно-составную структуру, зависящую от жестовых «высказываний» героев.

<sup>3</sup> В балетах начала XIX века средний раздел формы Адажио мало отличался от вступительного. Смена частей была подчеркнута гармоническими средствами (совершенной каденцией), генеральной паузой, появлением основной темы первого раздела в несколько изменённом варьированном виде. Использование выразительных средств в среднем разделе было направлено на выявление безмятежности Адажио, что подчёркивало лирический характер номера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афонина Н. Ю. Метрическая переменность и её формообразующее и выразительное значения (на материале классической и современной музыки): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983. 19 с.
2. Бахрушин Ю. А. История русского балета: учебное пособие для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ. М.: Просвещение, 1973. 255 с.
3. Богатырёва Е. З. Заметки о музыкальном стиле А. К. Глазунова // Вопросы музыкознания: ежегодник / под ред. А. С. Оголевца. М., 1954. Вып. 1. С. 285–301.
4. Ванслов В. В. Дансантичность // Русский балет: энциклопедия / ред. кол. Е. П. Белова и др.; предисл. В. М. Красовской и др. М., 1997. С. 536.
5. Вершинина И. Я. Балетная музыка // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. / ред. Д. В. Житомирский. М., 1976. Ч. 1, кн. 1. С. 187–221.
6. Гагарина О. А. Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1. С. 39–45.
7. Дулова Е. Н. Балеты П. И. Чайковского и жанровая стилистика балетной музыки XIX века: лекция по курсу «История русской музыки». Л.: Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1989. 60 с.
8. Савченкова Н. М., Мавринский И. И. Ритм и ритмическая структура: чередование дискурса и события // Теория и практика общественного развития. Краснодар, 2015. № 22. С. 209–211.
9. Braginskaya N. A. “Les traditions et les préceptes de Petipa ne sont point oubliés...” L'oeuvre de Marius Petipa dans la réception d'Igor Stravinsky // Slavica occitania. 2016. No. 43, pp. 313–325.
10. Bortnyk K. V. New interpretation of Tchaikovsky's “The Nutcracker” by R. Poklitaru // Культура України. 2015. No. 50, pp. 169–176.
11. Portnova T. V. Choreography sketches as a representational system of dance recording: from M. Petipa to M. Fokine // Indian Journal of Science and Technology. 2016. Vol. 9 (29), pp. 88740.
12. Järvinen H. Dancing Genius: the Stardom of Vaslav Nijinsky. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 325 p.

Об авторе:

**Галятина Анна Валерьевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1685-8469**, [agalatina@74.ru](mailto:agalatina@74.ru)



## REFERENCES

1. Afonina N. Yu. *Metricheskaya peremennost' i eyo formoobrazuyushchee i vyrazitel'noe znacheniya (na materiale klassicheskoy i sovremennoy muzyki): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Metric Variability and its Form-Generating and Expressive Significance (Based on Materials of Classical and Contemporary Music): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1983. 19 p.
2. Bakhrushin Yu. A. *Istoriya russkogo baleta: uchebnoe posobie dlya in-tov kul'tury, teatr., khoreogr. i kul't.-prosvet. uchilishch* [The History of the Russian Ballet: a Textbook for Institutions of Culture, Theater, Choreography and Cultural-Educational Colleges]. Moscow: Prosveshchenie, 1973. 255 p.
3. Bogatyreva E. Z. *Zametki o muzykal'nom stile A. K. Glazunova* [Notes about the Musical Style of Alexander Glazunov]. *Voprosy muzykoznaniiya: ezhegodnik* [Questions of Musicology: Yearbook]. Ed. by A. S. Ogolevets. Issue 1. Moscow, 1954, pp. 285–301.
4. Vanslov V. V. *Dansantnost'* [Dance]. *Russkiy balet: entsiklopediya* [Russian Ballet: an Encyclopedia]. Edited by E. P. Belova et al. Preface by V. M. Krasovskaya. Moscow, 1997, p. 536.
5. Vershinina I. Ya. *Baletnaya muzyka* [Ballet Music]. *Muzyka XX veka: ocherki: v 2 ch.* [Music of the 20<sup>th</sup> Century. Essays. In Two Parts]. Edited by D. V. Zhitomirsky. Part 1, book 1. Moscow, 1976, pp. 187–221.
6. Gagarina O. A. *Frantsuzskiy baletnyy teatr nachala XX veka: na puti k novomu sintezu* [The French Ballet Theater of the Early 20<sup>th</sup> Century: On the Path Towards a New Synthesis]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014. No. 1, pp. 39–45.
7. Dulova E. N. *Balety P. I. Tchaikovskogo i zhanrovaya stilistika baletnoy muzyki XIX veka: Lektsiya po kursu «Istoriya russkoy muzyki»* [The Ballets of P. I. Tchaikovsky and the Genre-Related Style of Ballet Music of the 19<sup>th</sup> Century: a Lecture for the Course of “History of Russian Music”]. Leningrad: Leningrad State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory, 1989. 60 p.
8. Savchenkova N. M., Mavrinskiy I. I. *Ritm i ritmicheskaya struktura: cheredovanie diskursa i sobytiya* [Rhythm and Rhythmic Structure: an Alternation of Discourse and Events]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. Krasnodar, 2015. No. 22, pp. 209–211.
9. Braginskaya N. A. “Les traditions et les préceptes de Petipa ne sont point oubliés...” L'oeuvre de Marius Petipa dans la réception d'Igor Stravinsky [“The Traditions and Precepts of Petipa are not Forgotten ...» The Work of Marius Petipa in the Reception of Igor Stravinsky]. *Slavica occitania*. 2016. No. 43, pp. 313–325.
10. Bortnyk K. V. *New interpretation of Tchaikovsky's “The Nutcracker” by R. Poklitaru*. *Kul'tura Ukrainy* [Culture of Ukraine]. 2015. No. 50, pp. 169–176.
11. Portnova T. V. *Choreography sketches as a representational system of dance recording: from M. Petipa to M. Fokine*. *Indian Journal of Science and Technology*. 2016. Vol. 9 (29), p. 88740.
12. Järvinen H. *Dancing Genius: the Stardom of Vaslav Nijinsky*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 325 p.

*About the author:*

**Anna V. Galyatina**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory and Music History, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1685-8469**, agalyatina@74.ru

