

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 782.91+ 78.085.5

КАК УСЛЫШАТЬ ХОРЕОГРАФИЮ:
«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНЦИПИТ» В ИСКУССТВЕ БАЛЕТА

Г. А. Безуглая¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2. Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья раскрывает особенности идентификации хореографических произведений малых форм по «музыкальному инципиту» — начальной фразе музыкального текста, позволяющей опознавать танцевальный текст без непосредственного показа движений.

Изучение вопросов музыкально-хореографического взаимодействия осуществляется в русле историко-типологического и интертекстуального методов исследования. Отмечается результативность применения идентификации с помощью музыки при распознавании вставных вариаций, взятых из забытых или малоизвестных балетных партитур. Выявляются характерные особенности межтекстового взаимодействия, позволяющие указывать на ту или иную хореографию (или ее элемент) с помощью музыкального текста. Раскрываются особенности функционального применения «музыкального инципита» в качестве модели для интерпретации и композиторской работы (Ц. Пуни – Л. Минкус, П. Чайковский – Н. Черепнин, Ф. Бургмюллер – А. Крейн, С. Прокофьев). Выявление свойств интертекстуальной связи позволяет глубже осознавать преемственность и богатство сфер взаимодействия музыки и искусства в балетном искусстве.

Ключевые слова: музыка балета, «музыкальный инципит», лейтдвижение, музыкальный текст балета, вариация, М. Петипа, Ф. Бургмюллер, С. Прокофьев.

HOW TO HEAR CHOREOGRAPHY:
«MUSICAL INCIPIT» IN THE ART OF BALLET

Galina A. Bezuglaia¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article reveals the peculiarities of choreographic works of small forms based on «musical incipit», which gives a possibility to identify a dance text without showing the movements.

The study of issues of musical and choreographic interaction occurs in line of historical-typological and intertextual research. It is noted that the result was applied with the help of music in the recognition of inserted variations taken from forgotten or not well-known ballet scores. The characteristic features of intertextual interaction are revealed, allowing to point on a particular choreography (or its element) by using a musical text. The features of the functional use of «musical incipit» as model for interpretation and composition are revealed (C. Pagni – L. Minkus, P. Tchaikovsky – N. Cherepnin, F. Burgmüller–A. Krein, S. Prokofiev). Identification of the properties of intertextual communication allows us to realize more deeply the continuity and richness of the mutual influence of music and art of ballet.

Keywords: ballet music, «musical incipit», musical text of the ballet, leith movement, variation, M. Petipa, F. Burgmüller, S. Prokofiev, intertextual interaction.

В музыкальном искусстве достаточно широко применяется прием идентификации музыкальных произведений по инципиту¹ – начальным словам словесного текста, служащим для идентификации произведения, а также и выполняющим функцию его названия (заголовка). Многие популярные произведения вокальной музыки в концертно-исполнительском обиходе именуется по первым словам запева (например, «Casta Diva» или «Nessun dorma»).

Музыкальная источниковедческая практика применяет прием идентификации по инципиту и при отсутствии словесного текста в работе с произведениями инструментальной музыки. В подобных случаях опусы в тематических каталогах сочинений композиторов опознаются по «музыкальному инципиту»² – нотному изложению начальной музыкальной фразы или первого раздела формы. «Музыкальный инципит» является обязательным элементом тематического каталога произведений любого крупного композитора прошлого³

¹ Инципит (лат. incipit – начинается, личная форма глагола incipere), «начальные слова текста» [1].

² «“Музыкальный инципит” является фрагментом начальных тактов музыки, используемым в мелодическом указателе или тематическом каталоге» [1].

³ Крупнейшая энциклопедия MGG предоставляет каталоги произведений ста пяти композиторов, представленных «музыкальными инципитами» [2].

(например, баховского BWV [3, с. 12, 4] или моцартовского каталога Кёхеля [5, с. 3]).

Искусство балета в своем театральном и концертно-исполнительском обиходе тоже использует прием упрощенного именовании произведений с применением «музыкальных инципитов», но только в устной форме. Благодаря синтетической природе танцевального искусства, неразрывно связанного с музыкой, узнавание хореографии часто осуществляется с помощью музыкального ряда: упоминая о том или ином произведении классического балетного наследия, мастера балета напевают его начальную мелодическую фразу. Звучание первых тактов музыки во многих случаях ясно указывает на то или иное известное произведение классического балетного наследия.

Подобную практику иллюстрирует эпизод из воспоминаний Тамары Карсавиной, в котором выдающаяся балерина описывает свои «отчеты о каждом па»⁴, представлявшиеся наставнице Е. П. Соколовой в тех случаях, когда последняя не присутствовала на спектакле и не могла видеть исполнения: «мы понимали друг друга очень хорошо, напевая мелодию и отбивая такт пальцами по столу, таким образом воспроизводили самые сложные па» [6, с. 163]. Применение пения для идентификации того или иного фрагмента танца обеспечивало возможность профессионального обсуждения деталей исполнения даже в ситуации, когда участники диалога не могли видеть танцевальные движения: «Порой она звонила мне и спрашивала: “Как ты сделала это?..” — и напевала мелодию. “С этим все в порядке, но я не вполне понимаю этот фрагмент”, — пела теперь я на другом конце провода. Телефонная служба хоть и недавно возникла в Петербурге, но работала исправно: мы могли таким образом пройти пять актов» [6, с. 163].

Идентификация с помощью пения нередко применяется в танцевальном обиходе и при упоминании об определенном хореографическом элементе. Музыкальный мотив, сопутствующий тому или иному па, напевают в тех случаях, когда движение является ключевым в данном танце, оригинальным и хорошо узнаваемым. Примером «музыкального инципита па» являются, например, начальные такты вариации Никии из «Баядерки» Л. Минкуса в постановке М. Петипа (Танец с шарфом из «Теней»), указывающие на сопутствующее им *Grand fouette* из позы *effacée* в позу *effacée* [7, с. 158] (см.: пример 1).

⁴ Евгения Павловна Соколова (1850–1925), ведущая танцовщица, педагог и репетитор Мариинского театра. Вместе с ней Карсавина в 1909 году работала над партиями в «Лебедином озере» и «Корсаре».



Прим. 1. Фрагмент вариации Никии из «Баядерки» Л. Минкуса

Выявление свойств межтекстового взаимодействия, проявляющегося в форме «музыкального инципита», представляет актуальный интерес в современном контексте изучения вопросов музыкально-хореографического синтеза.

Балетная традиция XIX — XX столетий располагает довольно обширным сводом узнаваемых па, элементов хореографии классического наследия выдающихся мастеров прошлого. Их множество составляет содержательную основу лексики, тезаурус классического танца, который является динамичной семантической системой, включающей в себя «массу текстов» культурной памяти балетного искусства, подобную «фондам текстов» (С. Мальцев)⁵ импровизационных культур. Многие из элементов этой системы в балетном обиходе именуют как по словесным французским названиям, так и с помощью пропеваемой музыки. Подобно па из Танца с шарфом, они образуют с музыкой устойчивые синтетические сочетания.

Выдающиеся мастера отечественного балетного искусства, размышляя о путях становления хореографического симфонизма, уделяли особое внимание вопросам взаимодействия интонационно-выразительных средств музыки и хореографической лексики. В своих теоретических высказываниях такие хореографы, как Ф. Лопухов, К. Сергеев, И. Бельский указывали на тонкую взаимосвязь, образующуюся между музыкальными лейттемами, и лейт-движениями главных персонажей балетных спектаклей классического наследия [9, с. 84; 10, с. 10; 11, с. 16].

Яркими проявлениями такой связи являются, например, *pas ballonne* Жизели и сопутствующий ему мотив в 1-м акте «Жизели» А. Адана в постановке Ж. Коралли и Ж. Перро. Или начальные такты скрипичного соло, воплощенные пластически в виде цепочки движений *pas glissade — arabesque — pas failli*, исполняемых принцессой Авророй в начале ее вариации из 1-го акта «Спящей красавицы» П. Чайковского — М. Петипа (см.: пример 2).

⁵ «Всякая импровизационная культура строится на фонде текстов, хорошо известных не только авторам, но даже слушателям... Обучение импровизации обычно начинается с заучивания на память этого общего фонда текстов». [8, с. 35].



Прим. 2. Фрагмент вариации Авроры из 1-го акта
«Спящей красавицы» П. Чайковского

Характеризуя пластический образ персонажа, музыкальный запев указывает на присущие данному сценическому характеру танцевальные движения, «пропевает» их. Так, начальные такты вариации первой солистки из Трио одалисок («Корсар» А. Адана — Ц. Пуни в постановке М. Петипа), отсылают к открывающим эту вариацию *pas brisé*. Тема Выхода Драгоценных камней в «Спящей красавице» П. Чайковского (хореография М. Петипа) мелодически и ритмически спаяна с *pas de poisson*. Запев вариации Одетты из Белого акта «Лебединого озера» П. Чайковского (хореография Л. Иванова) указывает на исполняемый балериной *double rond* на пальцах (см.: пример 3).



Прим. 3. Фрагмент вариации Одетты
из «Лебединого озера» П. Чайковского

Семантически наиболее значимый танцевальный элемент может быть расположен не в самом начале вариации, а в середине, как, например, сочетание *glissade — grand jete* из средней части вставной женской вариации на музыку А. Адана [12, с. 24] из Крестьянского па-де-де 1-го акта «Жизели». Или в конце, как, например, двойные туры

в воздухе в последней части вариации солиста в *Pas de trois* из 1-го акта балета «Пахита» Э. Дельдевеза и Л. Минкуса⁶.

Как показывает практика, узнавание определенного танцевального движения с помощью сопутствующей ему музыкальной темы наиболее часто применяется при работе с танцевальными произведениями малых форм — вариациями. Особенно результативным подобный способ идентификации становится при работе со вставными номерами, взятыми из забытых балетов, расставшимися со своей первоначальной принадлежностью к исходной постановке и авторской партитуре. К таким произведениям относятся, к примеру, сольные вариации, добавленные в *Grand Pas* из балета «Пахита» Э. Дельдевеза и Л. Минкуса на протяжении долгой сценической жизни этого спектакля⁷. Практика показывает, что даже весьма подробное музыкально-хореографическое словесное описание вариаций, включенных в состав этого *Grand Pas*, (например, данное в воспоминаниях Ф. Лопухова)⁸, оставляет поле для всевозможных предположений. Уточнение же с помощью пропеваемой мелодии обычно является вполне конкретизирующим.

Описанный способ «говорить и мыслить музыкой» рельефно выявляет особое свойство музыкально-хореографического взаимодействия вызывать/активизировать знание, относящееся к другой модальности. Способность хореографии «обрастая музыкой», обращаться с ее помощью к своей собственной знаковой семантической системе, является ярким проявлением интертекстуальной связи⁹ музыки и пластики. Благодаря тесной связи с текстом музыкальным, выполняющим роль «проводника в другие тесты» [16, с. 31], текст хореографического произведения обретает многомерную структуру, раскрывающуюся

⁶ Музыка этой вставной вариации была взята из партитуры балета «Черт на четырех» А. Адана [13, с. 83].

⁷ Сольные вариации были добавлены в процессе постановки М. Петипа в 1881 году, а также, позднее другими хореографами: «Увеличилось число женских вариаций: у Петипа их было четыре; сегодня принято исполнять семь» [14, с. 75].

⁸ «Первая вариация, под соло скрипки, была драматически-волевой; ее хорошо исполняла А. Ваганова; Т. Карсавина танцевала эту вариацию также хорошо, но более женственно. Вторую — лирическую, под аккомпанемент арфы, — прекрасно исполняла Л. Егорова и третью — комедийную, тер-а-терную, своего рода хореографическое скерцино, — превосходно исполняла Э. Виль» [9, с. 60].

⁹ «Интерпретация кажущейся простой ссылки требует больше, чем знание лишь семантического содержания. Необходимо знание массы текстов, которые составляют определенную концептуальную систему знаний в пределах той или иной культуры. Интертекстуальная связь является сильной в том смысле, что она активизирует знание и концептуальные системы знаний, которые находятся непосредственно за пределами текста» [15, с. 64].

во всей полноте в измерениях двух родственных искусств. Слияние танцевальной лексики с музыкой, позволяющее «произносить» хореографию с помощью присущих ей мелодий, способствовало применению «музыкальных инципитов» в работе балетмейстера с композитором. В процессе создания спектакля хореограф, описывая задуманное им танцевальное движение, вместо разъяснений, уточняющих характер музыки, мог просто «спеть» ему мотив конкретного па.

История применения тех или иных музыкальных цитат (известных танцевальных мелодий, сопутствующих па определенного танца), включаемых по указанию хореографа в текст балетной партитуры, восходит к барочной французской танцевальной практике. «При создании балетных партитур композиторы Люлли и Рамо, Йомелли и Глюк нередко использовали ритмы и мелодии бытовых танцев» [17, 5]. Известно, что парижский театральный композитор Жан-Фери Ребель (1666–1747), работая в содружестве с Мари Салле, в своих сочинениях, предназначенных для хореографических постановок, применял по ее указаниям мелодии популярных танцев¹⁰. В эпоху Ж.-Ж. Новерра, сконцентрировавшую внимание хореографов на драматургической стороне спектакля *ballet d'action*, интерес к применению музыкальных цитат, указывающих на тот или иной танцевальный элемент, сменился вниманием к музыкально-драматургическим возможностям музыки. Практика применения цитат трансформировалась, и теперь они чаще отсылали к нарративу, сюжету¹¹.

Однако во второй половине XIX столетия (в творчестве таких балетмейстеров как А. Сен-Леон, М. Петипа), а позднее, и в хореографии XX столетия прием обращения к музыкальному тексту, спаянному водино с танцевальным движением, был снова взят на вооружение. Мемуарная литература эпохи расцвета классического балета подтверждает, что хореографы нередко предлагали композитору ту или иную музыкальную тему для разработки: «Мне не раз приходилось наблюдать, как Сен-Леон, склонившись над присяжным балетным композитором Минкусом, насвистывал ему какой-нибудь мотив, а тот лихорадочно переводил его на нотные знаки» [20, с. 68–69].

Исследователи и историки балетного искусства имеют основания предполагать, что применение музыкальных тем нередко было обусловлено их сопряженностью с теми или иными движениями: «В разных балетах Сен-Леона иногда встречаются одни и те же музыкальные

¹⁰ См. статью автора о жанре хореографических симфоний [18, с. 44].

¹¹ Вопрос о драматургическом значении цитат в музыке конца XVIII столетия раскрывается в статье Безуглой [19, с. 6].

темы, что заставляет сделать вывод о том, что хореограф нередко сам предлагал композитору отдельные музыкальные эпизоды», — отмечает А. Свешникова [21, с. 269]. «Не потому ли музыка Grand Pas так прочно спаяна с движениями танца, что кажется написанной под диктовку Петипа?», — вопрошает О. Розанова [22, с. 57].

К вариациям, созданным на основе исходной модели, воплощающей то или иное музыкально-пластическое содержание, можно отнести, например, первую вариацию из трио «Теней» («Баядерка» в постановке М. Петипа), сочиненную Л. Минкусом на основе знакомства с вариацией солистки из балета «Метеора» в постановке А. Сен-Леона, построенной на мелких ажурных движениях на пальцах, а также легких маленьких прыжках. Вариация Минкуса воспроизводит ритмическую основу, тональность и интонационные очертания оригинала (сочиненного, возможно, и самим Сен-Леоном¹²) (см.: примеры 4; 5).



Прим. 4. Фрагмент вариации солистки из «Метеоры» А. Сен-Леона, С. Пинто и Ц. Пуни



Прим. 5. Трио. Фрагмент вариации № 1 из балета Л. Минкуса «Баядерка»

Разработкой музыкальной модели можно смело назвать и популярное Па-де-де П. Чайковского, созданное для третьего акта «Лебединого озера» по образцу и подобию Па-де-де на музыку Л. Минкуса,

¹² «Партитура балета «Метеора», поставленного А. Сен-Леоном, принадлежала перу трех композиторов: ***, С. Пинто и Ц. Пуни. Считается, что астроним *** скрывал авторство самого балетмейстера. Допустимо и предположение о том, что на мысль обратиться к музыке «Метеоры» мог натолкнуть Минкуса сам Петипа», — отмечает А. Свешникова [21, с. 121].

поставленного М. Петипа для Анны Собещанской¹³. Это сочинение вошло в состав партитуры «Лебединого озера» в 1877 году в качестве Па-де-де Зигфрида и Одиллии [24, с. 334–387].

Отметить, что методы работы того или иного композитора с моделью могли быть различны. В партитурах балетов классического наследия можно обнаружить легко узнаваемые копии, воспроизводящие и интонационно-ритмический рисунок, и другие особенности оригинала. Среди подобных «плагиат-вариаций» можно назвать, к примеру, вариацию Фрондосо [25, с. 166] (на большие полетные прыжки) из «Лауренсии А. Крейна, воспроизводящую тему второй солистки из Трио Теней из «Баядерки» Л. Минкуса. Композитор придал теме Минкуса более яркое, броское гармоническое и тембровое изложение.

Назовем также вариацию двух кавалеров из этого же балета [25, с. 160], почти точно повторяющую вариацию солиста из «Крестьянского па-де-де на музыку Ф. Бургмюллера, исполняемую в 1-м акте «Жизели» А. Адана [26, с. 32].

Встречаются и более плодотворные примеры композиторской интерпретации, как, например, вариация солистки из «Павильона Армиды» Н. Черепнина, созданная на основе знакомства с вариацией «Феи Драже» из «Щелкунчика» П. Чайковского. Здесь композитор увлекает слушателя в «игру-узнавание»: воспроизводя ритмический и фактурный рисунок вступления, в тональности (ми минор) и оркестровке (пиццикато струнных) оригинала. Вместо темы Чайковского, он неожиданно предлагает слушателю свою оригинальную тему. Использование «фирменного» тембра челесты (снова отсылающего к вариации Феи Драже) дополняет композиторскую полистилистическую палитру, как нельзя более созвучную всему эклектичному замыслу «Павильона Армиды», сплавившему воедино античную легенду и анекдот галантной эпохи, образность Т. Готье и эстетику «Мира искусства» А. Бенуа и С. Дягилева (см.: примеры 6; 7).

Рассмотрим еще один интересный пример оригинальной интерпретации. Исходная модель — все та же вариация солиста из Крестьянского па-де-де на музыку Ф. Бургмюллера¹⁴, ставшая прообразом не только для ремесленной копии А. Крейна, но и для замечательной по

¹³ «Чайковский наотрез отказался включать в свой балет музыку другого композитора, предлагая написать свою собственную. Однако балерина не желала изменять танца, поставленного для нее в Петербурге. В конце концов, недоразумение было улажено: Чайковский согласился написать свою музыку для этого номера, такт в такт совпадающую с музыкой Минкуса» [23, с. 143].

¹⁴ Исполняется в 1-м акте «Жизели» А. Адана [26, с. 32].



Прим. 6. Фрагмент вариации солистки
из «Павильона Армиды» Н. Черепнина



Прим. 7. Фрагмент вариации Феи Драже
из балета «Щелкунчик» П. Чайковского

своей образности, яркости и лаконизму Вариации четырех сверстников принца из «Золушки» С. Прокофьева [27, с. 76]. Двукратное обращение разных композиторов именно к этому материалу объясняется, вероятно, его точным соответствием запросам хореографа-постановщика¹⁵ – Вахтанга Чабукиани. Известно, что первоначальная работа С. Прокофьева над музыкой для «Золушки» осуществлялась весьма своеобразно – хореограф пел и танцевал для композитора¹⁶. Выбор музыкального источника здесь, по всей видимости, определялся набором танцевальных движений, удобных и выигрышных для исполнения ансамблем мужчин-корифеев¹⁷ (см.: примеры 8; 9; 10).

¹⁵ Вахтанг Чабукиани был первым постановщиком «Лауренсии» А. Крейна (1939).

¹⁶ Либреттист «Золушки» Н. Волков вспоминал: «Когда кончился обед, Прокофьев, подойдя к пианино, положил секундомер и сказал Чабукиани: “Теперь извольте протанцевать весь второй акт. И помните только одно — пока я не написал музыку, можете менять какие угодно хореографические рисунки, но когда я музыку напишу, то по переделаю ни одной ноты”. <...> И Чабукиани начал танцевать, и действительно протанцевал весь второй акт» (цит. по: [28, с. 451]).

¹⁷ В оригинале у Бургмюллера — это вариация на средние и большие прыжки для «второго солиста».



Прим. 8. Вставная вариация солиста из Крестьянского па-де-де.
Ф. Бургмюллер, 1-й акт «Жизели» А. Адана



Прим. 9. Фрагмент вариации двух кавалеров
из «Лауренсии» А. Крейна



Прим. 10. Фрагмент вариации четырех сверстников принца
из «Золушки» С. Прокофьева

Структурные, ритмические, интонационные особенности вариации Ф. Бургмюллера, создающие одновременно и маршеобразно-энергичный, и полетный образы, С. Прокофьев интегрировал в русло собственного стиля, воплощенного в «Золушке» в разлетающихся на несколько октав мелодиях, раскачивающихся, пульсирующих синкопах, регистровых и тембровых контрастах. Таким образом, ритмопластическая основа, заключенная в музыке старинной вариации, возродилась в новых интерпретациях: сначала — хореографической, затем — музыкальной.

Выявление свойств интертекстуальной связи, проявляющейся в динамическом взаимодействии замысла хореографа и композитора, в многомерности смыслов, раскрывающихся в музыкальных и хореографических модальностях, позволяет глубже осознать преемственность и богатство сфер взаимовлияния музыки и балетного искусства; осознать силу воздействия хореографического замысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Grove Music Online. Incipit. «Melodic incipit» or «musical incipit» [Электронный ресурс] URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=incipit&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 16.02.2019).
2. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) [Электронный ресурс] URL: <https://www.mgg-online.com/search?s=1&n=20&q=incipit§ionRestrains=all&collectionRestrains=all> (дата обращения: 02.02.2019).
3. *Schmieder W.* Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Ausgabe, Wiesbaden, 1990, Breitkopf & Härtel; 1014 p.
4. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) [Электронный ресурс] URL: <http://www.jsbach.org/bwvlist.html> (дата обращения: 01.01.2019).
5. Köchel L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1862, 586 s. [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/chronologischth01kcgooog/page/n10> (дата обращения: 16.02.2019).
6. *Карсавина Т.* Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 247 с.
7. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца: учебник. Л.: Искусство, 1980. 192 с.

8. *Мальцев С. М.* Психология музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 88 с.
9. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1971. 215 с.
10. *Сергеев К.* «Лебединое озеро». Лекция курса «Хореографическое наследие» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 7–13.
11. *Бельский И.* О хореографическом симфонизме в балетах классического наследия » // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 14–18.
12. Танцевальная музыка из классических балетов // сост. Л. Лыскина., И. Кацельник. М.: Музыка, 1966. 92 с.
13. *Минкус Л. Ф., Петина М. И.* Большое Классическое Па из балета «Пахита» с приложением 14 вариаций и Pas des trois / сост. Г. Н. Прибылов. М.: Планетум, 2000. 215 с.
14. *Бурлака Ю. П.* Grand pas из балета «Пахита» и grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 69–79.
15. *Зотов Ю. П.* Диалогика текста как бесконечномерное смысловое пространство. Саранск: МГПИ им. М. Е. Евсевьева. 2000. 220 с.
16. *Денисов А. В.* Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. Musicus. 2009. № 5 (18). С. 28–33.
17. *Эльяш Н.* Историко-бытовой танец и его теория / вступ. ст. Васильева — Рождественская М.: Историко-бытовой танец: Учеб. пос.— 2 изд. М.: Искусство, 1987. 382 с.
18. *Безуглая Г. А.* Хореографическая симфония: К истории музыкально-театрального жанра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1 (54). С. 42–50.
19. *Безуглая Г. А.* О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «Airs parlants» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 6–17.
20. *Вальц К. Ф.* Шестьдесят пять лет в театре. СПб.: Лань, 2011. 352 с.
21. *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские Сезоны, 2008. 424 с.
22. *Розанова О.* «Пахита» // Танцуй, Испания: буклет. М. — Л.: Госконцерт СССР, 1990. 280 с.

23. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Сов. Россия, 1965. 227 с.
24. Чайковский, Петр Ильич (1840–1893). Полн. собр. соч. Лебединое озеро: Балет в 4-х действиях: [Либретто В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера]: Соч. 20: Партитура / комп. П. И. Чайковский; общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1957. 411 с.
25. Крейн А. Лауренсия. Балет в 3-х действиях, 4-х картинах. Клавир. М.: Сов. композитор, 1961. 217 с.
26. Адан А. Жизель. Балет-пантомима в двух действиях. Переложение для двух фортепиано. М.: Музыка, 1985. 183 с.
27. Прокофьев С. Золушка. Балет в трех действиях. Соч. 87. Клавир. Переложение для фортепиано Л. Атовмьяна. СПб.: Композитор, 2004. 163 с.
28. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 713 с.

REFERENCES

1. Grove Music Online. Incipit. «Melodic incipit» or «musical incipit». [Электронный ресурс] (Data obrashcheniya: 16.02.2019). <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=incipit&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
2. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) [Электронный ресурс] <https://www.mgg-online.com/search?s=1&n=20&q=incipit&ionRestrains=all&collectionRestrains=all> (Data obrashcheniya: 02.02.2019).
3. Schmieder W. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Ausgabe, Wiesbaden, 1990, Breitkopf & Härtel, 1014 p.
4. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). [Электронный ресурс] <http://www.jsbach.org/bwvlist.html> (Data obrashcheniya: 01.01.2019).
5. Köchel L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1862, 586 s. [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/chronologischth01kcgooog/page/n10> (Data obrashcheniya: 16.02.2019).
6. Karsavina T. Teatral'naya ulica. L: Iskusstvo, 1971. 247 s.
7. Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tanca: uchebник. L: Iskusstvo. 1980. 192 s.
8. Mal'cev S. M. Psihologiya muzykal'noj improvizacii. M.: Muzyka, 1991. 88 s.

9. *Lopuhov F. V.* Horeograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1971. 215 s.
10. *Sergeev K.* «Lebedinoe ozero». Lekciya kursa «Horeograficheskoe nasledie» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 1993. № 2. S. 7–13.
11. *Bel'skij I.* O horeograficheskom simfonizme v baletah klassicheskogo naslediya » // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 1993. № 2. S. 14–18.
12. Tanceval'naya muzyka iz klassicheskikh baletov. Sost. L. Lyskina., I. Kacel'nik. M.: Muzyka, 1966. 92 s.
13. *Minkus L F., Petipa M. I.* Bol'shoe Klassicheskoe Pa iz baleta «Pakhita» s prilozheniem 14 variacij i Pas des trois / sost. G. N. Pribylov. M.: Planetum, 2000. 215 s.
14. *Burlaka Yu. P.* Grand pas iz baleta «Pakhita» i grand pas «Ozhivlennyj sad» iz baleta «Korsar»: Sravnitel'nyj analiz // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2017. № 2 (49). S. 69–79.
15. *Zotov Yu. P.* Dialogika teksta kak beskonechnomernoe smyslovoe prostranstvo. Saransk: MGPI im. M. E. Evsev'eva. 2000. 220 s.
16. *Denisov A. V.* Fenomen muzykal'noj citaty – problemy issledovaniya. Musicus. 2009. № 5 (18). S. 28–33.
17. *Ehl'yash N.* Istoriko-bytovoj tanec i ego teoriya / vstup. st. Vasil'eva – Rozhdestvenskaya M.: Istoriko-bytovoj tanec: Ucheb. pos. – 2 izd. M.: Iskusstvo, 1987. 382 s.
18. *Bezuglaja G. A.* Khoreograficheskaya simfoniya: K istorii muzykal'no-teatral'nogo zhanra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 1 (54). S. 42–50.
19. *Bezuglaja G. A.* O dramaturgicheskoy roli citat v muzyke baletov pervoj poloviny XIX veka: «Airs parlants» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 6–17.
20. *Val'c K. F.* Shest'desyat pyat' let v teatre. SPb.: Lan', 2011. 352 s.
21. *Sveshnikova A. L.* Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870). SPb.: Baltijskie Sezony, 2008. 424 s.
22. *Rozanova O.* «Pakhita» // Tancuj, Ispaniya: buklet. M. – L.: Goskoncert SSSR, 1990. 280 s.
23. *Bakhrushin Yu. A.* Istoriya russkogo baleta. M.: Sov. Rossiya, 1965. 227 s.
24. Chajkovskij, Petr Il'ich (1840–1893). Poln. sobr. soch. Lebedinoe Xozero: Balet v 4-kh dejstviyakh: [Libretto V. P. Begiche-

- va i V. F. Gel'cera]: Soch. 20: Partitura / komp. P. I. Chajkovskij; obshch. red. B. V. Asaf'eva. M.: Muzgiz, 1957. 411 s.
25. *Krejn A. Laurensiya*. Balet v 3-kh dejstviyakh, 4-kh kartinakh. Klavir. M.: Sov. kompozitor, 1961. 217 s.
26. *Adan A. Zhizel'*. Balet-pantomima v dvukh dejstviyakh. Perelozhenie dlya dvukh fortepiano. M.: Muzyka, 1985. 183 s.
27. *Prokofev S. Zolushka*. Balet v trekh dejstviyakh. Soch. 87. Klavir. Perelozhenie dlya fortepiano L. Atovm'yana. SPb.: Kompozitor, 2004. 163 s.
28. *Nest'ev I. Zhizn' Sergeya Prokof'eva*. M.: Sov. kompozitor, 1973. 713 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Г. А. Безуглая — канд. искусствоведения, доц.;
bezuglaya@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Galina A. Bezuglaya — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.;
bezuglaya@inbox.ru