

УДК 781.5

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФОВ

*В. В. Лелеко*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб. 2, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье рассматриваются особенности преподавания курса «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» в рамках магистерской программы «Теория и практика руководства хореографическим любительским коллективом» направления подготовки 51.04.02 «Народная художественная культура». Подчеркивается важность введения в содержание учебной дисциплины темы взаимосвязи музыкальной формы и хореографической композиции. Разрабатывается алгоритм ее раскрытия путем анализа музыкального материала на слух и работы с нотами, разбора особенностей хореографического воплощения музыкальной формы. Дается аналитический обзор музыкального материала учебников по анализу формы музыкальных произведений. Рассматривается специфика подбора музыкального материала для анализа музыкальных форм студентами-хореографами. В качестве предмета анализа рекомендуется балет П. И. Чайковского «Щелкунчик», отличающийся разнообразием музыкальных форм. На примере «Вальса снежных хлопьев» предлагается изучение таких музыкальных форм, как: период, простая трехчастная форма, сложная трехчастная форма, сонатная форма; подробно анализируется взаимосвязь музыкальной формы и танца в постановке Дж. Баланчина, приводятся схемы сравнения музыкальной формы и хореографической композиции. Разрабатывается методика работы, призванная способствовать выработке у студентов-хореографов навыка выстраивания музыкально-хореографического синтеза.

Ключевые слова: музыкальная форма, хореографическая композиция, музыка и танец, «Щелкунчик», П. И. Чайковский, Дж. Баланчин, «Вальс снежных хлопьев»

ANALYSIS OF MUSICAL FORMS IN THE PROCESS OF CHOREOGRAPHERS TRAINING

*Vera V. Leleko*¹

¹ Saint Petersburg State Institute of Culture, 2, Dvortsovaya nab. (embankment), Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article deals with the features of teaching the course “analysis of musical

forms in Amateur choreographic work” in the framework of the master's program “Theory and practice of management of choreographic Amateur group” areas of training 51.04.02 “Folk art culture”. The importance of the introduction of the theme of the relationship of musical form and choreographic composition into the content of the discipline is emphasized. The algorithm of its disclosure is developed by analyzing the musical material by ear and working with notes, analyzing the features of the choreographic embodiment of the musical form. An analytical review of the musical material of textbooks on the analysis of the form of musical works is given. The specificity of the selection of musical material for the analysis of musical forms by students-choreographers. The subject of analysis is Tchaikovsky's ballet “The Nutcracker”, characterized by a variety of musical forms. On the example of “Snow flakes Waltz” the author offers the study of such musical forms as: period, simple three-part form, complex three-part form, sonata form; the interrelation of musical form and dance in the production of J. Balanchine, provides a comparison scheme of musical form and choreographic composition. The method of work is developed, designed to promote the development of students-choreographers skill of building musical and choreographic synthesis.

Keywords: musical form, choreographic composition, music and dance, *Nutcracker*, P. I. Tchaikovsky, J. Balanchine, *The waltz of snow flakes*

Курс «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» в рамках направления подготовки 51.04.02 «Народная художественная культура» (магистерская программа «Теория и практика руководства хореографическим любительским коллективом») преподается в Санкт-Петербургском государственном институте культуры в течение одного семестра. Этот курс весьма специфичен и требует особой методики преподавания, отличающейся от методики «Анализа музыкальных форм», который традиционно изучается студентами-музыкантами. Прежде всего, необходимо учитывать, что студенты-хореографы в большинстве своем не имеют специального музыкального образования, но для своей будущей профессии они должны обрести навык подбора соответствующего музыкального материала для танцевальных номеров. Подобный навык предполагает умение ориентироваться в форме-структуре музыкального произведения. Это ставит перед преподавателем курса «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» задачу подбирать к теоретическому материалу такие музыкальные иллюстрации, которые будут максимально приближены к специализации студентов.

Для студентов-хореографов очень важна связь музыки с движением, танцем. Хореографам недостаточно в рамках изучения музыкальных форм анализировать форму, глядя в ноты, слышать звучание музыки. Им необходимо, по возможности, увидеть, как визуализируется, превращается в танец та или иная

музыкальная форма. Поэтому алгоритм работы со студентами-хореографами в рамках данной дисциплины предполагает более широкий спектр методических приемов. В процессе прохождения курса анализа музыкальных форм хореографы должны научиться работать с нотами, анализировать музыкальные примеры на слух, проследить взаимосвязь музыкальной формы и хореографии, видеть, как музыкальная форма отражается или взаимодействует со структурой и содержанием хореографических номеров.

Из сказанного становится ясным, что для будущих хореографов требуется специальный подбор материала, который позволит сделать более эффективным изучение музыкальных форм. Необходимо, чтобы эти музыкальные формы были связаны, прежде всего, с хореографией. Здесь неоценимым источником материала для анализа может стать балетная музыка. Между тем, учебники по «Анализу музыкальных форм» не ориентированы на хореографов и предлагают в качестве материала для анализа в основном фрагменты сонат классиков, фортепианные миниатюры романтиков и русских композиторов XIX и XX века. Так, в учебниках Л. Мазеля, В. Цуккермана, И. В. Способина, Ю. Тюлина, Т. Бершадской, И. Пустыльника, Е. Ручьевской, Г. В. Абдуллиной и др. авторов [1, 2, 3, 4, 5, 6] в заданиях для анализа музыкальных форм представлены преимущественно инструментальные сочинения классиков и романтиков (чаще всего – Бетховена и Шопена), но полностью отсутствует балетная музыка. Лишь в изданиях последних лет можно встретить немногочисленные примеры балетной музыки. Так, в учебнике Г. В. Заднепровской встречаются два номера из балетов П. И. Чайковского («Вальс» из I действия «Спящей красавицы» и «Марш» из I действия «Щелкунчика») [7]. В Программе-конспекте дисциплины «Анализ музыкальных произведений» Московской консерватории среди традиционных образцов для анализа встречаются фрагменты балетной музыки И. Стравинского и С. Прокофьева («Русская» из балета «Петрушка» и пять пьес из балета в переложении для скрипки и фортепиано) [8]. Учебник В. Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений» уделяет балетной музыке особое внимание: здесь впервые вводится глава о музыкальных формах балета [9, с. 384–400]. Однако этот учебник вряд ли может быть использован в процессе обучения студентов-хореографов. Учебник ориентирован, прежде всего, на специалистов-музыковедов. Балетная музыка введена в него для максимально широкой демонстрации исторической логики развития музыкальных форм.

Уникальный опыт создания авторских учебных курсов для хореографов существует в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Здесь в программу обучения хореографов включены такие дисциплины как «Анализ танцевальной и балетной музыки» (автор Г. А. Безуглая) и «Анализ партитуры и клавира» (автор А. В. Горн) [см.: 10; 11; 12]. Общей задачей этих курсов является «углубление и систематизация музыкально-теоретических позна-

ний, приобретенных в процессе изучения курсов истории и теории музыки» (11, с. 6). Собственно проблематика анализа музыкальных форм составляет лишь часть этих дисциплин, весьма емких по своему содержанию. Для преподавателя дисциплины «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» особый интерес представляют такие разделы учебного пособия Г. А. Безуглой как «Взаимосвязь выразительных средств музыки и танца» и «Музыкально-танцевальное взаимодействие и музыкально-хореографический анализ» [11]. В этих разделах хореографический аспект тесно переплетен с музыкальными составляющими, что задает четкую профилизацию в изучении музыкально-теоретического материала.

Кажется логичным, что специфика преподавания предмета «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» состоит в том, что студенты-хореографы должны изучать музыкальные формы в основном на примерах танцевальной музыки. Можно провести аналогию с преподаванием «Анализа музыкальных форм» для дирижеров-хоровиков и для музыкантов-исполнителей. Если обратиться к программе дисциплины «Анализ музыкальных произведений» для дирижеров академическим хором, мы увидим, что рассмотрение форм осуществляется на основе хорового жанра: начиная от периода и кончая оперными формами, они изучаются на примерах произведений вокально-хорового репертуара» [13, с. 3]. Важность именно вокальной музыки для дирижеров-хоровиков наглядно иллюстрирует количество часов, отведенных на темы «Сонатная форма» (8 час.) и «Формы вокальной музыки» (16 час.).

Стремление учитывать профессиональную ориентацию обучающихся накладывает отпечаток на методику преподавания дисциплины «Анализ музыкальных произведений», заставляет искать особые методические приемы работы с музыкальным материалом. Так, в программе-конспекте по анализу для исполнителей-инструменталистов, разработанной в Московской консерватории, приведен следующий алгоритм работы: в связи с тем, что для студентов-исполнителей чрезвычайно важным является умение делать выводы об особенностях исполнительских интерпретаций, некоторые из рассматриваемых сочинений рекомендуется прослушивать в классе (в звукозаписи) в двух-трех различных исполнительских трактовках [14, с. 3].

Очевиден вывод, что в процессе преподавания дисциплины «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» нужно отталкиваться от специализации студентов, и студентам-хореографам необходимо преподавать эту дисциплину в непосредственной связи с танцем, с их ежедневной практикой.

Неоценимым и еще невостребованным в должной мере материалом для анализа является балетная музыка. Использование балетной музыки в процессе изучения музыкальных форм студентами-хореографами означает не только смену дидакти-

ческого материала, но и изменение самой методики работы с этим материалом. Как и в случае с вышеупомянутым приемом включения различных исполнительских интерпретаций в анализ музыкальной формы при работе с музыкантами-исполнителями, изучение хореографами законов строения музыкальных произведений должно подкрепляться «визуализацией» музыкальной формы — примерами хореографического прочтения того или иного музыкального произведения. Такое приближение к профессиональным интересам хореографов, несомненно, послужит хорошей мотивацией для освоения непростого и, на первый взгляд, отвлеченного от непосредственной профессиональной задачи (создания хореографического произведения) музыкального материала. Хореограф должен постичь тайну взаимодействия музыки и хореографии, и в этом немалую услугу может оказать именно курс анализа музыкальной формы. Для этого, повторим, необходимы и смена дидактического материала, и подхода к работе с ним.

Прекрасным материалом для изучения форм студентами-хореографами является музыка балетов П. И. Чайковского, в частности, балета «Щелкунчик». Здесь можно увидеть богатое разнообразие форм. На уровне отдельных номеров можно изучать: простые трехчастные формы («Чай. Китайский танец» и «Трепак. Русский танец» из Дивертисмента второго действия, а также восьмая сцена второй картины); сложные трехчастные формы («Марш» из первого действия, «Танец пастушков», «Мамаша Жигонь и паяцы», «Вальс цветов», «Па-де-де» и «Финальный вальс» из второго действия); простую двухчастную форму («Шоколад. Испанский танец» из второго действия); сложную двухчастную форму («Вариация II для танцовщицы» из второго действия). Крупные номера имеют в своём составе более мелкие формы, отличающиеся разнообразием. Например, в третьем номере, («Детский галоп и выход родителей») мы встречаем две простые трехчастные формы, а в последнем фрагменте номера также и тройную трехчастную форму (abababa). Последняя форма встречается в балете еще один раз — в «Арабском танце. Кофе». В четвертом номере — три простые трехчастные формы («Выход Дроссельмейстера», «Мазурка. Танец заводных кукол», «Вальс»), а также вариационная форма в демоническом вихре «Галопа». Последняя форма также присутствует в начале шестой сцены — в колыбельной.

Самой распространенной формой в балете «Щелкунчик» является период. Практически всегда это нормативный, квадратный период, отличающийся только количеством тактов: малый период (два предложения по 4 такта в начале шестой и десятой сцен, Арабском и Китайском танцах); большой период (два предложения по 8 тактов в Марше, Польке и Гросфатере из I действия, восьмой сцене, «Мамаше Жигонь и паяцах», «Апофеозе» из II действия); увеличенный период (два предложения по 16 тактов в «Вальсе цветов» и Финальном вальсе); сложный период (четыре предложения по 8 тактов в «Украшении и зажигании ёлки», «Вальсе снежных хлопьев»).

Кроме упомянутых форм, в «Щелкунчике» можно найти такое относительно редкое явление, как сонатная форма без разработки. В строгой форме лаконичной сонатины без разработки написана увертюра. В. М. Богданов-Березовский в статье «Музыкальная драматургия балетов П. И. Чайковского» усматривает в этом «страстный культ музыки Моцарта» [15, с. 279].

Балет «Щелкунчик» является замечательным материалом для изучения музыкальных форм со студентами-хореографами еще и потому, что в нем, как и в остальных балетах Чайковского, воплощено особое, новаторское сочетание музыки и хореографии. Ю. Бахрушин не случайно пишет в своей «Истории русского балета» о появлении в балетах Чайковского «новой формы хореографии, выражающей содержание музыки» [16, с. 183].

Среди наиболее удачных номеров балета, принадлежавших его первому постановщику Льву Иванову, исследователи отмечают «Вальс снежных хлопьев» из второй картины I акта. В постановке этого номера Иванов, идя вслед за музыкальными образами П. Чайковского, делал акцент на иллюстративное и, вместе с тем, эмоциональное воспроизведение метели. Характер движений прекрасно изображал снегопад с «пушистыми, мягкими снежинками, мечущимися по воздуху» [17, с. 272]. Хореографическое решение Иванова вдохновляло впоследствии и других хореографов, например Дж. Баланчина.

Именно «Вальс снежных хлопьев», или, как поэтически назвал этот номер Б. Асафьев, «Вальс падающего снега» [18, с. 105] может стать предметом анализа на занятиях со студентами-хореографами. Вальс является прекрасным материалом для анализа не только по эстетическим критериям, но и по критериям методической целесообразности. По своей музыкальной форме этот номер — один из самых сложных и необычных в балете. Это позволяет использовать его при изучении разных тем в рамках курса «Анализ музыкальных форм» (от формы периода и простых форм до сложных форм и даже сонатной формы), периодически возвращаясь к уже знакомому или частично знакомому материалу.

Алгоритм работы с музыкальным материалом (и Вальса в целом, и отдельных его частей) можно представить следующим образом. Сначала студентам предлагается прослушать музыкальный фрагмент. Цель работы — выработка у студентов-хореографов навыков слышания образующих форму тематических контрастов, улавливания возвращения уже звучавшего ранее материала: повторение предложений в периоде, реприз в простых и сложных формах и т. п. При втором прослушивании перед студентами ставится задача подтвердить свои слуховые впечатления и визуально закрепить то, что было услышано. Для этого они изучают ноты, считают такты, рисуют схемы. При третьем прослушивании музыкального отрывка студенты разбирают его структуру, глядя на составленную схему, которая помогает им соотнести и систематизировать слуховые и зрительные аналитические данные.

Форма периода может быть проиллюстрирована главной темой «Вальса снежных хлопьев», который написан в форме сложного периода. Этот период состоит из четырех предложений повторного строения с небольшими вариантами концовок. Здесь можно обратить внимание студентов на ритмическую неповторимость и мелодическое своеобразие темы: ее основные фразы возникают как бы с опозданием на одну восьмую длительность, отчего совсем исчезает акцент первой сильной доли вальса. Трехдольность метра нарушается также двухдольным пульсом аккордов и баса. Мелодия каждый раз «падает» сверху вниз, будто «колышется» в терцовых и кварттовых интонациях.

Аналогичная форма периода использована Чайковским и в трио Вальса. Прослушивание фрагмента трио позволит закрепить форму сложного периода и одновременно даст возможность познакомиться с важнейшим тематически контрастом, на котором строится весь Вальс. Первая часть Вальса носит беспокойный «ночной» характер. Средняя же часть овеяна лучами светлой мечты (детский хор за сценой) [19, с. 95]. Яркая отличительная тембровая окраска трио — введение хора мальчиков, который поет а capella за сценой. Это уже само по себе необычно и вносит «дополнительный пространственно-акустический эффект “ангельского” храмового пения» [20, с. 55]. Как считает Ю. А. Розанова, «хоровой тембр лишь усиливает холодноватый, призрачный, фантастический характер всего вальса» [21, с. 130]. Сравнение двух периодов (главной темы и трио) облегчит впоследствии освоение всей музыкальной формы Вальса. Попутно можно обратить внимание студентов на вариационный принцип развития, проникающий в сложный период. Здесь можно говорить о тембровых вариациях, так как каждое предложение периода по-разному оркестровано.

Начиная с простой трехчастной формы, в которой написаны начальный и средний раздел Вальса, уместно подключить к вышеизложенным методам анализа просмотр видеоряда, добавляя к анализу музыкальной формы изучение хореографической композиции. Для этого рекомендуется обратиться к постановочной версии Дж. Баланчина. Выбор именно этого балетмейстера неслучаен. Джордж Баланчин — сын известного грузинского композитора Мелитона Баланчивадзе, помимо профессионального хореографического, получил музыкальное образование в Петроградской консерватории (в том числе и по классу композиции). Большинство источников говорят об удивительной музыкальности хореографии Баланчина. Об органическом единстве музыки и танца в творчестве Баланчина пишет С. Сливинская: «Танец не иллюстрирует музыку, не “раскрывает” её, не ограничивается передачей заключённых в ней эмоций, а взаимодействует с музыкой» [22]. Е. Я. Суриц дает следующую характеристику балетам Баланчина: «Баланчин создал новый тип балетного спектакля, содержание которого — танцевальный образ, вырастающий из образа музыкального, взаимодействующий с музыкой через детально прорисованные танцевальные формы, сочетания

движущихся тел» [23]. Сам Баланчин считал именно музыку главным помощником танца, отказываясь нередко даже от декораций в своих постановках: танец должен выражать «всё с помощью только лишь музыки» [24, с. 162]. Об уникальном качестве взаимодействия с музыкальным материалом, определяющем творческий метод хореографа, пишет и С. Наборщикова [25, с. 21]. Проследить эту уникальную взаимосвязь музыки и хореографии на примере творчества Баланчина поможет анализ видеозаписи «Вальса снежных хлопьев».

Для наглядности соотнесения музыкальной формы и хореографической композиции преподавателю совместно со студентами-хореографами необходимо сделать схематический композиционный анализ. Анализируя хореографию Баланчина, нетрудно сразу же почувствовать теснейшую связь хореографической драматургии с музыкальным развитием. Все грани музыкальной формы четко отражены в хореографии. Смена музыкальных образов влечет за собой смену образов пластических. Эти образы, как и части музыкальной формы, могут быть обозначены латинскими буквами.

Так, схемы простых трехчастных форм, используемых в Вальсе (в первой части Вальса и в его трио), могут выглядеть следующим образом:

1) Простая трехчастная форма в первой части:

Музыка	a Первая часть (сложный период)	b b₁ Средняя часть (простая двухчаст. форма)	a Реприза сокращенная (период)
Количество тактов	8+8+8+8	8+8 8+8	8+8
Танец	a зарождение b	b b₁	a₁

2) Простая трехчастная форма в трио:

Музыка	c Первая часть (сложный период)	d Средняя часть (два предложения)	c₁ Реприза варьированная (сложный период)
Количество тактов	8+8+8+8	8+8	8+8+8+8
Танец	c b₂	b₃ d	d₁

Сопоставляя обе схемы, нетрудно обнаружить, что в первом варианте танец и музыка сосуществуют практически синхронно, буквенные обозначения совпадают, хореография как бы следует за музыкой (за небольшим исключением — предвосхищением хореографического тематизма средней части). В трио, при сохранении структурной синхронности, картина выглядит иначе: хореографическая пластика меняется интенсивнее, чем музыкальный материал. Если в простой трехчастной форме первой части Вальса балетмейстер реагирует на возвращение музыкального материала в репризе, создавая и хореографическую репризу, то в репризе трио нет возвращения танцевальных движений — репризность преодолевается поступательным развитием хореографического материала. Перед нами явно разные типы соотношения музыки и танца: в одном случае — полное или частичное слияние, в другом — относительная самостоятельность. За выявлением различий должно последовать и объяснение этих различий. В данном случае прослеживается следующая закономерность: где музыкальный материал яркий, там хореография следует за музыкой, а где музыкальный образ не отличается яркостью, там хореография выступает на первый план и получает самостоятельное развитие. Так, например, музыка начала первой части (а) несет в себе звукопись снежного кружения. Это самый яркий образ всего Вальса, и балетмейстер ищет ему эквивалент в танцевальных движениях, тоже воспроизводящих вихревые кружения (*sissonne tombé*). Средняя часть трио (d) не столь выразительна, и хореография «отрывается» от музыки, выстраивая собственную драматургическую линию.

После прохождения простых форм работа с Вальсом может быть временно приостановлена. Для того чтобы освоить целостную форму этой небольшой, но достаточно сложно организованной музыкальной композиции, требуется ознакомиться с такими темами, как сложные формы, вариационность, сонатная форма. Лишь после этого можно вернуться к Вальсу. В этом случае он может послужить основой для проверки знаний, полученных студентами по анализу как простых, так и сложных (включая сонатную) форм.

«Вальс снежных хлопьев» написан в сложной трехчастной форме с элементами сонатной формы. Это наглядно видно на следующей схеме:

Вступление	Основная тема вальса	Трио	Кода		
			Реприза	разработка главной темы	развитие темы трио
зарождение основной темы вальса			с элементами разработки		
e-moll	e-moll	G-dur	e-moll	e-moll	E-dur

Следует обратить внимание студентов на то, что признаки сонатной формы проявляются не только в соотношении тональностей (намек на побочную партию), но и в симфонизации всего Вальса, в наличии вступления (в котором зарождается главная тема) и разработочных моментов в репризе. Завершается Вальс обширной кодой с двумя контрастными разделами, что тоже более характерно для сонатной формы.

«Вальс снежных хлопьев» открывается большим вступлением помпезного характера, во время которого происходит постепенное формирование темы. Как пишет Ю. А. Розанова в своём исследовании «Симфонические принципы балетов Чайковского», «впервые это сделано по оперно-симфоническому принципу, без отклонений в “дансантизм”» [21, с. 128]. Эту же мысль уже относительно всего балета «Щелкунчик» подчеркивает и Б. Асафьев, который утверждает, что композитор преодолел здесь традиционную балетную «безделушечность», ибо всюду, где было можно, «контрабандой проводил линию симфонического развития» [26, с. 107]. Симфонизированное вступление Вальса поддержано хореографическим решением Баланчина: в хаотичном «мелькании» танцовщиц-снежинок словно зарождается танец.

Симфонизм ярко проявляется в генеральной кульминации Вальса, которая располагается в репризе (213–264 такты), где у тромбонов появляется восходящий подголосок, который пронизывает звучность всей партитуры и одновременно с нисходящей темой «кружения» создает контрапункт противодвижения двух образов. Такое противопоставление двух начал, которое встречается и в других сочинениях П. И. Чайковского, позволяет говорить о симфонизации балета и проникновении разработочности в различные формы балетной музыки. Это не могло не отразиться и на танце. Здесь уместно обсудить со студентами-хореографами, какие особенности сонатной разработочности проявляются в танцевальном развитии.

При рассмотрении коды Вальса нельзя не обратить внимания на ее значительность по масштабам и необычность строения. Здесь звучит, будто сжатая, основная тема вальса в темпе *presto* и в двухдольном размере. Вальс превращается в галоп. Богданов-Березовский находит эту двухдольную коду оригинальной, «с ее вихреобразным движением и верно схваченной динамикой зимней метели» [15, с. 281]. Этот галоп мастерски трансформирован Баланчиным в хореографическую пластику.

Наглядно продемонстрировать композиционное соотношение танца и музыки в постановке Дж. Баланчина поможет следующая схема, которую преподаватель составляет вместе со студентами:

	Вступление	А (Первая часть)			В (Трио)		
Музыка		a	b, b₁	a₁	c	d	c₁
		(сложный период)	(простая 2-х част. форма)	(сокр. реприза)	(сложный период)	(два предположения)	(реприза)
Количество тактов		8+8+8+8	8+8+ 8+8	8+8	8+8+8+8	8+8	8+8+8+8
Танец		a зарожд. b	b b₁	a₁	c b₂	c b₂	d₁

	А (Сокращ. реприза)	A _R (Разработка)	Кода			
			I раздел (Продолж. разработки)			II раздел
Музыка	a (период)	a_r	a_r	a_r c	a_r	c₁
Количество тактов	8+8	52	34	18	26	66
Танец	a₂	b_r	d_r	d_r	d_r b_r a_r	c₁

Схема показывает, что Чайковский выбирает для разработки и коды два музыкальных образа — *a* и *c* (это главная тема и тема трио); при этом *a* явно преобладает. Баланчин же использует все танцевальные образы, подвергая их разработочному развитию. И это не случайно. Вспомним, что хореография в целом ряде случаев «компенсировала» отсутствие яркого музыкального материала и выходила на первый план. Поэтому в разработке принимает участие практически весь пластический тематизм. Но в то же время грани музыкальной формы и танцевальной композиции четко обозначены и совпадают: начало нового раздела музыкальной формы обязательно отмечается в танце сменой движений. Трудно не согласиться с характеристикой творческого метода Баланчина, данной исследователем проблем музыкально-хореографического синтеза Ю. Б. Абдоковым: «уникальность этого таланта в том, что музыкальная образность осмысливается им с позиций глубокого проникновения в сам процесс музыкального становления и стремления реализовать этот многомерный процесс пластическими

средствами на балетной сцене» [27, с. 34-35]. Поэтому ознакомление студентов-хореографов с методом Баланчина целесообразно не только в рамках их специальных дисциплин, но и в рамках дисциплины «Анализ музыкальных форм», поскольку наследие Баланчина «и теперь остается предельно высокой точкой, с позиций которой еще долго будут определять критерии совершенства музыкально-хореографического синтеза» [27, с. 35].

Углубленная аналитическая работа с музыкальным материалом и соединение этой работы с анализом хореографии позволяют профилировать изучение музыкальной формы, приблизить курс «Анализ музыкальных форм» к профессиональным интересам студентов-хореографов. В процессе такого обучения студенты обретают мотивировку к изучению музыкальной формы, осознавая необходимость получаемых знаний для дальнейшей хореографической деятельности. Курс «Анализ музыкальных форм» призван помочь студентам-хореографам понять важность взаимосвязи музыкальной формы и хореографии, способствовать выработке навыка выстраивания музыкально-хореографического синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. Ч. 1. 752 с.
2. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1980. 296 с.
3. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986. 528 с.
4. Способин И. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1980. 400 с.
5. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 2004. 299 с.
6. Абдуллина Г. В. Конспекты по анализу музыкальных форм. СПб.: Композитор, 2013. 115 с.
7. Заднепровская Г. В. Анализ музыкальных произведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 271 с.
8. Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект дисциплины: учеб.-метод. пос. по муз. образ. / ред. А. С. Казурова, сост. Г. В. Григорьева, М. С. Скребкова-Филатова. М.: [б.и.], 2003. 86 с.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 490 с.
10. Безуглая Г. А. Анализ балетной и танцевальной музыки: учеб. пос. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2009. 176 с.
11. Безуглая Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа: учеб. пос. СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. 272 с.
12. Горн А. В. Учебное пособие по анализу партитуры и клавира. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 44 с.
13. Анализ музыкальных произведений: спец. № 051100 «Дирижирование. Дирижирование академическим хором» пример. прогр. дисц. / ред. А. С. Казурова; сост. Г. В. Григорьева. М.: Рос. акад. муз., 2002. 38 с.
14. Анализ музыкальных произведений: программа-конспект дисциплины: учеб.-метод. пос. по муз. образ. / ред. А. С. Казурова, сост. Г. В. Григорьева, М. С. Скребкова-Филатова. М.: Рос. акад. музыки, 2003. 86 с.

15. *Богданов-Березовский В. М.* Музыкальная драматургия балетов П. И. Чайковского // Чайковский на сцене театра оперы и балета им. Кирова. Л.: Лен. гос. академ. театр оперы и балета, 1941. 449 с.
16. *Бахрушин Ю.* История русского балета. М.: Сов. Рос., 1973. 255 с.
17. *Слонимский Ю. П.* Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
18. *Асафьев Б. В.* Тридцатилетие «Щелкунчика» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. 296 с.
19. *Житомирский Д.* Балеты Чайковского. М.: Музгиз, 1957. 120 с.
20. *Скворцова И. А.* Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики: учеб. пос. М.: Науч.- изд. центр «Мос. консерватория», 2011. 65 с.
21. *Розанова Ю. А.* Симфонические принципы балетов Чайковского: исследование. М.: Музыка, 1976. 160 с.
22. *Сливинская С.* Драгоценность мировой хореографии [Электронный ресурс] // Ballet Art. 2014. № 1(48). URL: <http://www.balletart.ru/rus/news/2014/0218.htm> (дата обращения: 01.02.2018).
23. *Суриц Е. Я.* Баланчин [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1847118 (дата обращения: 01.02.2018).
24. *Волков С.* Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Эксмо, 2001. 224 с.
25. *Наборщикова С. В.* Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. 344 с.
26. *Асафьев Б. В.* Избранные труды. М.: АН СССР, 1955. Т. IV. 438 с.
27. *Абдоков Ю. Б.* Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: МГАХ; РАТИ-ГИТИС, 2009. 270 с.

REFERENCES

1. *Mazel L. A., Zuckerman V. A.* Analysis of musical works. M.: Muzyka, 1967. Part 1. 752 p.
2. *Zuckerman V.* Analysis of musical works. M: Muzyka, 1980. 296 p.
3. *Mazel L.* Structure of musical works. M: Muzyka, 1986. 528 p.
4. *Sposobin I. V.* Musical form. M: Muzyka, 1980. 400 p.
5. *Ruchievskaya E.* Classical musical form. SPb.: Compositor, 2004. 299 p.
6. *Abdullina G. V.* Notes on the analysis of musical forms. SPb.: Compositor, 2013. 115 p.
7. *Zadneprovskaya G. V.* Analysis of musical works. M.: VLADOS, 2003. 271 p.
8. Analysis of musical works. Program-summary of the discipline: studies.-method. village of muses. image. / edited by A. S. Kasarova, comp. G. V. Grigorieva, M. S. Skrebkova-Filatova. M: [to b.and.], 2003. 86 p.
9. *Kholopova V. N.* Forms of musical works. SPb.: Lan; Planeta muzyki, 2013. 490 p.
10. *Bezuglaya G. A.* Analysis of ballet and dance music: studies. St. Petersburg settlement.: Izd-vo Politekh. UN-TA, 2009. 176 p.
11. *Bezuglaya G. A.* Musical analysis in the work of the teacher-choreographer: studies. St. Petersburg settlement.: Lan; Planeta muzyki, 2015. 272 p.

12. *Horn A. V.* A tutorial on the analysis of the score and libretto. SPb.: Akad. Rus. ballet them. A. Ya. Vaganova, 2016. 44 p.
13. Analysis of musical works: special. № 051100 Conducting. Conducting academic choir " example. progr. disc. / edited by A. S. Kasarova; comp. G. V. Grigorieva. M.: Grew. Akad. muses', 2002. 38 p.
14. Analysis of musical works: program-abstract of discipline: studies.-method. village of muses. image. / zed. A. S. Kazurova, comp. G. V. Grigorieva, M. S. Skrebkova-Filatova.. M.: Grew. Akad. music, 2003. 86 p.
15. *Bogdanov-Berezovsky B. M.* Musical drama of the ballets of P. I. Tchaikovsky / Tchaikovsky on the stage of theatre of Opera and ballet. Kirov. L.: Len. state Academ. Opera and ballet theatre, 1941. 449 p.
16. *Bakhrushin Y.* History of Russian ballet. M.: Sov. Ros, 1973. 255 p.
17. *Slonimsky Yuri* Tchaikovsky and the ballet theatre of his time. M.: Muzgiz, 1956. 335 p.
18. *Asafiev B. V.* Thirtieth anniversary of «the Nutcracker» // Asafiev B. V. the ballet. Articles. Reviews. Memory lane. M: Muzyka, 1974. 296 p.
19. *Zhytomyr D.* Tchaikovsky Ballets. M.: Muzgiz, 1957. 120 p.
20. *Skvortsova I. A.* P. I. Tchaikovsky Ballet «the Nutcracker»: an attempt of characterization: proc. POS. M.: Nauch.- ed. center «Mos. Conservatory of music», 2011. 65 p.
21. *Rozanova Y. A.* Symphonic principles of Tchaikovsky's ballets: research. M.: Muzyka, 1976. 160 p.
22. S. Slivinskaya Jewel of world choreography [Electronic resource] // Ballet Art. 2014. No. 1 (48). URL: <http://www.balletart.ru/rus/news/2014/0218.htm> (date accessed: 01.02.2018).
23. *Surits E. Y.* Balanchine [Electronic resource] // Greater Russian encyclopedia. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1847118 (date accessed: 01.02.2018).
24. *Volkov S.* Passion for Tchaikovsky. Conversations with George Balanchine. M.: Eksmo, 2001. 224 p.
25. *Naborshikova S. V.* See the music, hear the dance: Stravinsky and Balanchine. On the problem of musical and choreographic synthesis. M.: Mosk. state Conservatory. P. I. Tchaikovsky, 2010. 344 p.
26. *Asafyev B. V.* Selected works. M.: USSR Academy of Sciences, 1955. Vol. IV. 438 p.
27. *Abdokov Y. B.* Musical poetics of choreography: plastic interpretation of music in choreographic art. View composer. M.: the Moscow state Academy of dance; RATI-GITIS, 2009. 270 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

В. В. Лелеко — канд. культурологии, verale@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vera V. Leleko — Cand. Sci. (Cultural studies); verale@yandex.ru