

МЕТОДЫ АНАЛИЗА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОПУСА ПОСРЕДСТВОМ ТЕРМИНОВ, ПРИМЕНЯЕМЫХ В МУЗЫКОЗНАНИИ

НАЗЕНИК САРГСЯН

Предлагаемая вниманию читателя статья является фрагментом большого теоретического исследования: «Музыкально-хореографический опус как предмет комплексного анализа (на примере творчества армянских балетмейстеров)».

Исследование включает несколько аспектов, среди которых важное значение имеет анализ музыкально-хореографической партитуры или, иначе говоря, танцевального опуса.

Анализ музыкально-хореографической партитуры направлен на выявление закономерностей сочетания элементов музыки и хореографии в различных ракурсах и на нескольких уровнях – от целостного опуса до сочетания единицы движения¹ и музыки.

Основные составные музыкально-хореографической партитуры могут анализироваться как одновременно, так и раздельно – музыкальная партитура (или клави́р), хореографическая партитура.

Именно при раздельном рассмотрении выявляется одна из ключевых проблем, стоящих перед музыковедом-хореологом.

Стабильная система знаковой фиксации музыки, а также вытекающая из свойств этой системы возможность многоаспектного теоретического анализа давно являются предметом «белой» (а возможно и «черной») зависти тех представителей гуманитарных наук, в частности искусствоведения, которые стремятся к разработке максимально точного теоретического анализа предмета своего исследования. В качестве примера можно привести опыт Михаила Чехова в области теории режиссуры. М. Чехов применяет ряд параметров анализа музыкальных форм, анализируя драматический опус, а также выявляя зако-

¹ К вопросу о сочетании элементов музыки и хореографии обращались также Э. Жак-Далькроз, Р. Лабан, С. Лисициан, Ф. Лопухов, Г. Добровольская, В. Ванслов и др. Интересно также, что попытку отразить в движении особенности мелодии, гармонии, полифонии, ритма предпринимали Э. Жак-Далькроз, Р. Лабан, С. Лисициан, Дж. Балланчин, А. Асатурян и множество других балетмейстеров.

номерности режиссерской композиции спектакля². И недаром разделу «Композиция спектакля» в методическом пособии М. Чехова «О технике актера» предпослан эпиграф: «Всякое искусство постоянно стремится стать подобно музыке. В. Парет»³.

Применение методов теории музыки при анализе хореографических систем и хореографических опусов на различных уровнях (на уровнях хореографической формы, композиции и на уровне отдельных элементов) имеет как сторонников⁴, так и противников. В качестве примера приведем отрывок из статьи безусловно выдающегося музыковеда Михаила Тараканова «Музыкальная драматургия в советском балете»: «Танцевальный элемент требует для своего выполнения значительно больше абсолютного времени, чем наименьшая структурная единица музыки, имеющая выразительный смысл. Даже самое простое танцевальное движение (например, поднятие руки) может занимать несколько тактов музыки, в то время как выразительный интонационный оборот может охватить лишь небольшую долю такта»⁵. В данном утверждении мы находим несколько неточностей. Поднятие руки не есть самое простое танцевальное движение. Над правильным поднятием руки в хореографических училищах работают с учащимися много лет, начиная с первых дней обучения. Тараканов говорит о временной продолжительности выполнения движения, а пример основывает на простоте и сложности выполнения. Между тем, с точки зрения продолжительности выполнения, всю совокупность положений и движений классического или (как говорят на Западе) «академического» танца можно разделить на три типа: а) движения, которые можно выполнять только медленно, б) движения, которые можно выполнять только в быстром темпе, г) движения, которые можно выполнять в различном темпе. К числу движений, которые можно выполнять только в быстром темпе, принадлежат различные типы прыжков, вращений и ряд других движений, что непосредственно связано с физической неспособностью человека самостоятельно долго пребывать

² См. **Чехов М.** Литературное наследие в 2-х т. Т.2. Об искусстве актера, М., 1986, с. 271-302.

³ Там же, с. 271.

⁴ См. **Лопухов Ф.** Шестьдесят лет в балете. М., 1966; **Лопухов Ф.** Хореографические откровения. М., 1972; **Добровольская Г.** Танец, пантомима, балет. Л., 1975.

⁵ См. **Тараканов М.** Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. Сб. статей. М., 1982, с. 146-147.

в отрыве от поверхности (только при помощи поддержки) или выполнять некоторые виды вращений (типа пируэт, несколько типов туров). Прыжки, вращения, определенные виды поддержек принадлежат к категории элементарных структурных единиц в контексте абсолютного времени и также охватывают «лишь небольшую долю такта» (по Тараканову).

Однако, дабы не впадать в голословные рассуждения о закономерностях метро-ритмических соотношений хореографии и музыки, лучше обратиться к возможностям максимально точного анализа этих соотношений. Из двух методов анализа метро-ритмических параметров – качественного и количественного, как нам представляется, именно количественный метод позволяет установить наиболее точные соотношения музыкального и хореографического текстов и выявить реальные «моры» в хореографии. Этот аспект анализа музыкально-хореографической партитуры был отчасти раскрыт в нашей статье «Музыкально-хореографическая партитура как предмет количественного анализа»⁶. Впрочем, метод количественного анализа, а также сочетание количественных и качественных методов анализа также вполне применимы к выявлению метро-ритмических анализов музыкально-хореографических партитур.

Фиксация хореографических позиций, поз, положений, рисунков танца, мизансцен, отдельных движений и композиций имеет многовековую историю. На сегодняшний день эти формы фиксации можно разделить на две основные группы: А. Визуальную и Б. Описательную. В визуальную группу входят подгруппы: а) иконографическая, б) киносъемка, видеозапись, г) знаковая. В описательную группу входят подгруппы: а) словесно-описательная, б) терминологически-описательная. По некоторым параметрам терминологическое описание можно также причислить к подгруппе знаковых фиксаций. Все названные группы и подгруппы могут оставаться как имманентными, так и образовывать бинарные или многочленные типы фиксации. При этом иконографическая подгруппа, как и часть словесно-описательной подгруппы (в т. ч. истореографические источники, художественная литература всех родов, эпистолярные жанры, мемуары, рецензии в периодической печати и т. п.), могут служить только задачам реконструкции, частичной и очень редко пол-

⁶ См. **Саргсян Н.** Музыкально-хореографическая партитура как предмет количественного анализа // Երաժշտիկա՝նի Հայաստան, Ереван, № 2 (33), 2009, с. 51-55.

ной, утраченных хореографических систем или хореографических опусов⁷. Что касается кино- и видеозаписи, то в наши дни она позволяет зафиксировать образцы хореографических опусов или отдельных *pas*.

Однако предположения некоторых искусствоведов, что видеофиксация снимает вопрос усовершенствования знаковой фиксации и позволяет проанализировать хореографический опус во всех аспектах настолько абсурдны, насколько абсурдно было бы предположить, что музыковедческий теоретический анализ достаточно осуществить путем только аудиальным, т. е. только прослушивая аудиозапись произведения, обходясь без клавира или партитуры.

Терминологическая фиксация хореографического опуса достаточно эффективна при анализе, хотя и требует дополнительных затрат времени для расчетов с целью установления точной взаимосвязи хореографического и музыкального элементов. Если же учесть, что в современный балет, помимо имеющих точное терминологическое название позиций, поз и *pas*, включаются практически любые движения, которые может выполнить человек, включая бытовые, то становится понятным, что на сегодняшний день именно знаковая форма фиксации движения, составляющая с музыкальным текстом единую партитуру, является самой достоверной и пригодной для научного анализа.

В нашей статье «Музыкально-хореографическая партитура как предмет квантитативного анализа»⁸, мы использовали систему знаковой фиксации танца С. Джуджева и фигуративной – С. Лисициан⁹.

В настоящей статье мы отдали предпочтение терминологически-описательному типу фиксации хореографического текста¹⁰, поскольку объектом анализа является фрагмент из классического балета, созданного в XIX веке.

Речь пойдет, естественно, не только об анализе музыкального компо-

⁷ В качестве примера приведем исследование Л. Блок «Возникновение и развитие техники классического танца (опыт систематизации)» в книге Л. Д. Блок «Классический танец. История и современность», с. 23-399; L. **Sechan**. La danse greque antic. Paris, 1930; Э. Х. **Петросян** Театральные черты в армянских средневековых миниатюрах // Հայ ազգագրութիւն և բնաշինութիւն, Երևան, 1975, էջ 125-200: Հ. **Հովհաննիսյան**, Թատրոնը միջնադարին Հայաստանում, Երևան, 1978 и т.д.

⁸ **Саргсян Н.** Указ. соч.

⁹ См. **Джуджев С.** Българска народна музика. В 2-х томах. София, 1970-1975. Т. 1, с. 401-504; **Лисициан С.** Запись движения (кинетография), М.-Л., 1940, с. 95- 402.

¹⁰ Такая система чрезвычайно часто применяется в учебниках классического танца, в исследованиях хореологов.

нента вариации из классического балета, но и о возможности применения ряда музыкальных терминов при анализе хореографического текста вариации, а также соотношения музыкального и хореографического компонентов. В центре нашего внимания находятся термины – мотив, фраза, расчлененность музыкального произведения, простейшие мелодико-синтаксические структуры, период, функции частей в музыкальной форме, типы изложения, принципы развития¹¹.

Возможность применения вышеназванных музыковедческих терминов мы постараемся выявить в процессе анализа Вариации Жизели из I акта одноименного балета А. Адана. Авторство постановки данного номера трудно сейчас определить – это могли быть и Ж. Перро и М. Петипа. Последовательность движений хореографического текста, приводимого ниже, принадлежит Н. Конюс в редакции Л. Лавровского¹².

Описание Н. Конюс изложено сплошным текстом. Разделение его по принципу хореографической фразировки (1, 2, 3, 4 и т. д.) сделано нами, поскольку в оригинале нет четкого распределения движений по нотным, музыкальным единицам. Порядковый номер, проставленный нами, выделяет не только хореографические фразы, но и мотивы (последние преимущественно в коде, см. музыкальный текст вариации, т.т. 24-35).

В музыкальном примере цифры в кружочках и т. д. соответствуют цифрам, выделяющим хореографические фразы и мотивы в хореографическом тексте. Они расположены над нотным текстом. Цифры под нотным текстом указывают на порядковый номер музыкального такта вариации. Буквенные

¹¹ Перечисление терминов и их дефиниция заимствованы из учебника Л. Мазеля. См. **Мазель Л.** Строение музыкальных произведений. Учебное пособие, 2-е изд., доп. и перераб., М., 1979, с. 106-204.,

¹² См. **Конюс Н.** Хореографический текст балета А. Адана «Жизель». В редакции Л. Лавровского. М., «Музыка», 1975. Музыкальный клавиш вариации приводится по изданию: Жизель. Балет-пантомима в двух действиях. Москва, 1975, с. 56-57. Примечание А. Адана к вариации – Вставная вариация на музыку неизвестного автора. О балете «Жизель» и, в частности, о вариации см. также: **Слонимский Ю.** Жизель. Этюды. Л., 1969; **Красовская В.** Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.-М., 1968, с. 223-225; **Лопухов Ф.** Хореографические откровения. О «Жизели». М., 1972, с. 36-40; **Добровольская Г.** Танец, пантомима, балет. Л., 1975. **Ванслов В.** Статьи о балете. Изд. «Музыка», Ленинградское отделение, 1980, с. 45-50; **Карп П.** Балет и драма. Л., 1980, с. 118-121 и др.

обозначения А,В,С,Д обозначают основные разделы вариации. Вступление к вариации (Moderato. 4.4 – 7 т.т. + 6/8 – 2 т.т.) не отображено в музыкальном примере, поскольку там нет хореографических движений. Вариация начинается с затакта. Аккомпанемент не отображен, поскольку не имеет существенного значения при анализе, а также занимает место, увеличивая объем статьи.

Ниже приводим: 1) хореографический текст вариации с пронумерованным порядком фраз и мотивов; 2) музыкальный текст вариации, согласующийся с хореографическим текстом посредством цифр в кружочках. Таким образом, отображается сочетание хореографического и музыкального текстов.

Хореографический текст Вариации Жизели

Moderato Allegro moderato

4/4 Вст. – 7 т.т. + 6/8 – 2 т.т.

Allegro moderato 6/8

А – 8 т.т.; В1 – 4 т.т. В2 – 4 т.т.;

С – 7 т.т.

Allegro vivo 2/4

Д (Coda) – 16 т.т.



Вст. — 7 т.т. Невеста, подруги и все окружающие просят Жизель станцевать. Она смотрит на мать, разрешит ли? Берта соглашается. Жизель бережно снимает ожерелье, надевает на мать — «Побереги!» Бежит на середину сцены и задумывается — что бы станцевать? В это время все усаживаются: крестьяне живописными группами устроились прямо на земле, подруги приносят табуретки, почтительно усаживают Берту и сами располагаются вокруг.

+ 2 т.т. Жизель встает в *préparation* — левая нога *tendu croisé* вперед. Руки открыты (низкая 2 позиция).

А — 8 т.т.

1. Glissade вправо, шаг в позу I arabesque на пальцах (левая рука на талии), в той же позе *plié*,

2. шаг левой вперед и с правой ноги *jeté ballotté*, закончив на *effacé* вперед на носок в пол левой ногой. Не меняя позы, Жизель быстро поднимается пальцы на правой ноги, а левой делает несколько *battus* вперед, закончив *tendu* на носок в *effacé* вперед на *plié*. Руки в позе *allongé*.
3. По направлению к точке 8 шаг левой ногой на пальцы — правой *double-frappé* и *croisé* вперед на 25° , на левой ноге опускается на *demi-plié* (левая рука в 1 позиции, правая – во 2). *Double-frappe* на *efface* левой ногой 25° (правая рука в 1 позиции, левая во 2), *tombe* на левую ногу,
4. и вскакивает на пальцы правой ноги, делает *renversé en dehors* в *attitude croisée* (правая рука в 3 позиции) и заканчивает *pas de bourrée en tournant* в V позиции на пальцах (4 т.т.).

5. = 1, 2, 3 }
 4

Подбегает к точке 8 и встает в *préparation* на левую ногу в I *arabesque* на полу, руки впереди (4 т.т.).

B1 — 4 т.т.

Движение выполняется по диагонали от точки 8 к точке 4. Жизель делает *glissade* наверх и на пальцах правой ноги два *pirouettes* в *attitude en dedans*, закончив в *plié*, затем шаг на левую ногу на *plié*, правой *fondue* вперед в *croisé* на 25° , быстро поднимается на пальцы и проводит через *passé* правую ногу в позу I *arabesque* на 45° , руки впереди (2 т.т.).

= 9. Продолжая движение по диагонали к точке 4, повторяет всю комбинацию (2 т.т.), затем ставит правую ногу вперед в V позицию на пальцы.

B2 — 4 т.т.

Glissade направо (без перемены ног), два *pirouettes en dedans* на правой ноге, не спускаясь с пальцев, продолжает *pirouette en dehors* на левой ноге и заканчивает движение поклоном в IV позицию назад (1 т.).

Комбинацию 11 повторяет в левую сторону (1 т.)

13.a) Затем на левую ногу *sissonne* в I *arabesque* и,

13.b) подбегая к точке 6, встает в позу *croisé* в V позицию на пальцы (левая нога впереди).

С — 7 т.т. Движение идет по диагонали к точке 2.

Правой ногой шесть ronds de jambe en jambe en l'air, sauté на пальцах с продвижением.

Не спускаясь с пальцев, правой ногой переходит в pas de bourrée en tournant и продолжает pas de bourrée левой ногой (полповорота).

= 14 } = 14,15. Повторяет комбинацию полностью еще

Жизель делает double rond de jambe и встает на пальцы в V позицию (руки в 3 позиции).

Выбежав на авансцену, встает в préparation, правая нога tendu croisé вперед.

D (coda) — 16 т.т.

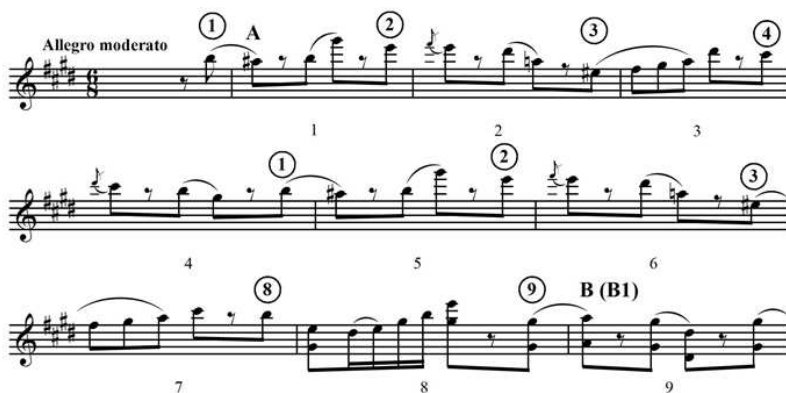
Следующая комбинация выполняется по кругу:

tours piqué en dedans на правую ногу (двенадцать раз),

три chaines, два pirouettes en dehors на левой ноге,

остановка в IV позиции с поклоном. Правая нога сзади, руки открыты.

Музыкальный текст Вариации Жизели в сочетании с хореографическим текстом



10 11 12 13

12 13a 13b 14 C 15 16 17

18 19 20

21 22 23

D
Allegro vivo

p 24 25 26 27

**Сводный анализ музыкального и хореографического
текстов Вариации Жизели из I акта одноименного балета А. Адана**

28 29 30 31

32 33 34 35

36 37 38 39

f

М – Музыкальный текст

Х – Хореографический текст

М1. Музыкальная форма: Контрастно-составная форма, состоящая из четырех периодов с последовательностью А В(В1+В2) С D.

Х1. Хореографическая форма: Контрастно-составная форма, состоящая из четырех периодов с последовательностью А В(В1+В2) С D.

М2. Часть А – т.т. 1-8. Простой восьмитактовый период, состоящий из двух предложений повторного строения (4+4). Т. 8 – закрепление тоники E-dur.

Х2. Часть А – т.т. 1-8. Простой восьмитактовый период, состоящий из двух предложений повторного строения (4+4). В отличие от музыкального 8-го такта, хореографический текст 8-го такта является переходом и установкой в положение (позиции), подготавливающим первое движение второго периода.

Отметим, что к анализу хореографического текста неприложимы понятия лад и тональность.

М3 – Первый период (как первое и второе предложение) можно условно разделить на 4 фразы (3+1 – в I предложении, 3+1 – во II предложении).

Х3. Хореографический текст также делится на 4 фразы, однако не условно. Каждая из фраз очень ярко очерчена и имеет отчетливую цезуру. По своему строению I предложение - 1+1+1+1, II предложение 1+1+1 + переход к следующей части.

М4. Второй период – В – неповторного строения. В I предложении – отклонение в cis-moll (4 т.). В I предложении также можно отметить варьирование мелодических оборотов периода А (т. 9-12). Условно назовем это В1. Четыре такта II предложения периода В (условно В2) – возврат в E-dur, дробится на 1+1+1+1, соответствующих классическому кадансовому обороту T S D T.

Х4. Хореографический период отличается от музыкального и представляет собой структуру 2+2 в I предложении и 1+1+2 – во втором (В2). Предложение В1 состоит из 2-х одинаковых фраз – каждая по два такта, и является продолжением (а не варьированием, как в музыке), не сходным с периодом А. Второе предложение состоит из I фразы (1 такт), II фразы – являющейся точным зеркальным повтором первой фразы части В1. Характерно, что указанные две фразы – прямая и зеркальная, являются кадансами – в I фразе два pirouettes en dedans на правой ноге, pirouette endeo на левой ноге и поклон в IV позицию назад (1 т.). Второй такт – то же самое, начиная с левой ноги, и

поклон в другую сторону (1). Последние 2 такта периода В – переход к части С и установка в исходной позиции к следующему движению.

Таким образом, музыкальная и хореографическая части В не совпадают в основном за счет того, что хореографический каданс заканчивается на 2 такта раньше музыкального. Два кадансовых поклона посреди вариации делят ее на две части: первая часть – кантиленная, по типу медленной вокальной части в арии, вторая часть (как будет показано ниже) – виртуозная¹³. Жизель поклоном как бы отмечает: «вот так прекрасно я могу исполнить медленный танец, а теперь посмотрите, как я владею виртуозными, сложными *pas*».

М5. Часть С – является неполным периодом со структурой 6+1. 6 тактов построены на многократном повторе нисходящих фраз с одинаковым ритмическим рисунком: 7т. – переход к Коде. 

Х5. Часть С – также неполный период со структурой 6+1, однако 6 тактов членятся на **a+b a+b a + d** - переход. Части **a** с точностью имитируют музыкально-ритмическую вышеуказанную формулу: часть **a** – 6 *ronds de jambe en l'air souté* на пальцах с продвижением по диагонали с верхней правой кулисы к нижней (т. е. нисходящий), части **b** – суммируют *pas de bourrée en tournant* части **a**, а часть **c** – завершающая + d переход к Коде. Эта часть в аспекте танцевальной техники очень сложная (несмотря на кажущуюся простоту построения) и демонстрирует техническое мастерство балерины.

М6. Coda. 16 т. 2/4. В целом эта кода как в музыкальном, так и в хореографическом аспекте очень типична для классического балета, чрезвычайно часто встречается и в вариациях, и в кадансовых построениях *pas-de-deux* и других форм. Это 16-и тактовый период в чрезвычайно быстром темпе с бесконечно повторяющейся мотивной мелодической и ритмической структурой (см. т.т. 24-39), в последнем такте два замыкающих аккорда.

Х6. *Tours piqué en dedans* на правую ногу по кругу 12 раз. Сам *tours piqué en dedans* можно условно назвать типичным «кадансовым *pas*» или хореографическим кадансовым мотивом. А форма описываемая им – круг – является обобщением всего хореографического построения. Последующие три

¹³ К вопросам о сходных чертах оперы и балета XIX века мы обратимся в другой публикации и в нашей монографии, а сейчас отметим, что построения и формы, сходные с оперными ариями и речитативами, очень типичны для балетов XIX века в аспекте не только музыки, но и хореографии.

chaines, два pirouettes en deors и остановка в IV позиции с поклоном соответствуют полному хореографическому кадансу.

Перед тем как подвести итог отметим, что поскольку завершающие периоды А, В, С хореографические позы и позиции являются также исходными для начала первого движения последующего периода, их можно классифицировать как наложение концов на начала.

Подведем итог:

1. Музыкальная и хореографическая формы музыкального опуса в классическом балете XIX века могут быть идентичны.
2. При анализе к хореографическому тексту могут быть приложимы термины из теории музыки: контрастно-составная форма, мотив, фраза, предложение, период, дробление, суммирование, каданс, наложение концов на начала, цезура, повторное строение, зеркальный повтор.
3. К хореографическому тексту неприменимы понятия лад, тональность, модуляция (вместо этого может применяться понятие «переход»).

Дальнейшая разработка темы может выявить возможности применения понятий, заимствованных из музыкознания – различных типов музыкальных форм, понятий фактуры, гомофоничности, полифоничности¹⁴, жанровых определений.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется музыкально-хореографическая партитура Вариации Жизели из одноименного балета А. Адана. Выявляются закономерности сочетания элементов музыки и хореографии в различных ракурсах и на нескольких уровнях – от целостного опуса до сочетания единицы движения и музыки. В частности, обсуждается возможность анализа хореографического текста с применением ряда терминов, применяемых в теоретическом музыкознании, таких как период, фраза, мотив, наложение концов на начала и ряда прочих.

¹⁴ Полифоничность сочетания движений рук, ступней, колен мы отмечали в нашей статье, указанной в сноске 6.

Ключевые слова – вариация, хореография, партитура, термин, контрастно–составная форма, классический балет.

ՊԱՐԱՅԻՆ ԵՐԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՄԱՆ ՀՆԱՐՔՆԵՐԸ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԿԻՐԱՌՎՈՂ ԵԶՐԵՐԻ ՄԻՋՈՑՈՎ

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Հոդվածում վերլուծվում է Ժիզելի վարիացիայի (Ա. Ադանի համանուն բալետից) երաժշտախորեոգրաֆիկ պարտիտուրը: Բացահայտվում են երաժշտական և խորեոգրաֆիկ տարրերի զուգորդման օրինաչափությունները տարբեր կտրվածքներով՝ ամբողջական հորինվածքից մինչև շարժման ու երաժշտական միավորների զուգորդումը: Քննարկվում է խորեոգրաֆիկ տեքստի վերլուծման հնարավորությունը երաժշտական տեսության մեջ կիրառվող եզրերի միջոցով, մասնավորապես՝ պարբերություն, դարձվածք, ելևէջ, վերջավորության վերադրումը սկզբի վրա:

Բանալի բառեր – վարիացիա, խորեոգրաֆիա, պարտիտուր, եզր, կոնտրաստային-կազմածո ձև, դասական պար:

A TECHNIQUE FOR DANCE ANALYSES BY MUSIC TERMS

NAZENIG SARKISSYAN

This article is an analysis of a score consisting of choreography and music of a variation of Giselle (from Adolphe Adam's ballet Giselle). Different choreographic and musical matching principles from varied perspectives—the entire composition to the integration of movement into music—are revealed. The possibilities of reviewing ballet librettos with the help of terms used in theory of music, such as phrase, expression marks, changes of dynamics, and so on are being discussed.

Key words – variation, choreography, score, term, contrast chord, classic dance.