

ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В БАЛЕТЕ БЕЛЫ БАРТОКА «ДЕРЕВЯННЫЙ ПРИНЦ»

Анна Наветная

Балет «Деревянный Принц», написанный в 1914–1916 гг., является первым обращением Б. Бартока к данному жанру. Поводом к созданию произведения послужил заказ от Будапештского театра, а также предложение французского музыковеда, друга Клода Дебюсси, Луи Лалуа о совместной работе над одноактным балетом для театра *Des Arts* в Париже. Б. Барток получил, таким образом, возможность обратиться к одному из самых динамично развивающихся жанров данного исторического времени.

Балет в начале XX века переживал период активной модификации во многом благодаря тем новшествам и реформам, которые привнесла деятельность балетной антрепризы С. П. Дягилева. Новое соотношение музыки, хореографии, сценографии, существенная трансформация привычных балетных форм, а также значительные перемены в эстетических взглядах способствовали кардинальному преобразованию жанра.

Б. Барток, знакомый с балетным творчеством И. Ф. Стравинского, в «Деревянном Принце» представил собственное видение жанра, что нашло яркое отражение как в выборе сюжета, так и в музыкальной драматургии и композиции сочинения.

Задача настоящей статьи — выявить композиционные особенности балета «Деревянный Принц» во взаимосвязи с сюжетно-фабульной логикой.

Получив заказ на написание балета, Б. Барток обратился за помощью к Б. Балажу, известному венгерскому писателю и публицисту, с которым композитор сотрудничал при создании оперы «Замок Герцога Синяя Борода». Остановимся на некоторых особенностях либретто.

В сочиненной Б. Балажем занимательной истории о прекрасном Принце отчетливо прослеживаются законы жанра сказки. Действующие лица —

загадочная Фея, смелый Принц, красавица Принцесса — воплощают в себе *архетипы сказочных героев*. Напомним, что отечественный филолог и фольклорист В. Я. Пропп в своих исследованиях указывал на семь характерных для сказки персонажей — герой, ложный герой, отправитель, царевна, вредитель, даритель, помощник¹.

В сказочной истории Б. Балажа Принц является воплощением архетипа *героя*, Принцесса — *царевны*, а Фея, как действующее лицо, совмещает в себе противоположные функции — с одной стороны, *вредителя* (она оживляет деревья и волны ручья, которые мешают главному герою подойти к Принцессе), с другой стороны, *помощника* (возвращает Принцу его прежний прекрасный облик). Фигура Деревянного Принца, ожившей куклы, олицетворяет архетип *ложного героя*.

В разворачивании сюжетно-фабульной линии либретто отчетливо прослеживается характерная для жанра сказки *инверсионность*. В начале сюжета Фея заколдовывает деревья и волны ручья, создавая Принцу препятствия на его пути к замку Принцессы, в конце истории волшебница, наоборот, разрушает собственные чары, возвращая деревьям и водам ручья их первоначальный вид.

Моменту борьбы Принца с ожившими деревьями и следующей сцене отчаяния героя в начале либретто соответствуют сходные эпизоды столкновения с волшебным лесом и горестными переживаниями Принцессы в конце сюжета.

Принцип инверсии прослеживается также в дуэтных сценах Принцессы и Деревянного Принца. По взмаху Феи манекен внезапно оживает и начинает свой танец с героиней, постепенно удаляясь со сцены. Затем сходные эпизоды происходят в обратном порядке. Герои, кружась в танце, возвращаются, но волшебная сила, ранее оживившая Деревянного Принца, внезапно иссякает, и он вновь становится неодушевленной куклой.

Зеркальная симметрия прослеживается и в сценах, связанных с переменной внешнего облика героев. В начале истории Принц, создавая куклу, снимает с себя мантию, корону, срезает волосы, чтобы смастерить парик. В дальнейшем Фея волшебным образом возвращает ему прежний облик. В конце повествования те же действия совершает и Принцесса. Отчаявшись в попытке преодолеть оживший лес и подойти к Принцу, героиня разрывает платье, сбрасывает корону и так же, как и Принц, отрезает свои прекрасные золотые локоны.

Принцип *утроения*, связанный с тоекратным повторением определенных сюжетно-сценических ситуаций, персонажей или отдельных реплик, безусловно, является типичным для жанра сказки. Специфической особенностью данного приема является постепенное усиление, когда третий раз становится наиболее интригующим, кульминационным. В либретто Б. Балажа принцип утроения ярко проявляется в сценах создания Принцем своего двойника — Деревянного Принца. Первый этап начинается в тот момент, когда главный герой делает куклу и облакает ее в свою мантию, показывая

созданный манекен Принцессе, однако героиня никак не реагирует на эту игрушку. Второй этап знаменует следующую попытку Принца привлечь внимание красавицы: герой надевает на деревянную фигуру собственную корону, но даже это действие не приносит желаемого результата. Наконец, наиболее драматичный третий этап связан с тем, что Принц жертвует собой, срезая прекрасные золотые волосы, чтобы сделать парик для Деревянного Принца.

Специфические принципы сказки, таким образом, ярко проявляют себя в либретто Б. Балажа благодаря использованию характерных типологических приемов. Вместе с тем сказочный канон претерпевает и определенного рода изменения, обусловленные влиянием эстетики *стиля модерн*.

Многозначность, двойственность сюжета сам драматург пояснял следующим образом: «Деревянная кукла, сделанная моим принцем, чтобы привлечь к себе внимание принцессы, олицетворяет творение художника, в которое он вкладывает все, что у него есть. Когда же творение выступает в сверкающем совершенстве, художник остается опустошенным и бедным. Я думал о той частой глубокой трагедии художника, когда произведение становится соперником своего творца»².

Подобное противопоставление автора его произведению, представленное Б. Балажем в виде аллегорического соперничества двух Принцев, отражает один из аспектов вопроса об идентичности творца и творения. Отметим, что данная проблематика особенно ярко прозвучала именно в литературе модерна — романах Т. Манна, Г. Гессе, Д. Круди, Дж. Джойса, М. Пруста и освящалась в трудах таких выдающихся литературоведов XX века, как Р. Барт, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман и др.

За внешней условностью либретто скрыта концепция, в определенной степени схожая с идеей балета И. Ф. Стравинского «Петрушка». Противопоставление живого и неживого, искусственного и подлинного, искреннего и бездушного становится сюжетной доминантой либретто Б. Балажа. Эти контрасты ярко проявляются при сопоставлении образов двух Принцев — активно действующего главного героя и неодушевленной деревянной куклы. Если поступки влюбленного юноши, проникнутые экспрессией страсти и страдания, отражают целую гамму чувств и переживаний, то поведение Деревянного Принца лишено какой-либо эмоциональной составляющей, его действия механистичны, а образ в определенной степени карикатурен.

Идея условности действующих лиц, героев-масок, становится еще одной связующей нитью между либретто Б. Балажа, балетом И. Ф. Стравинского и стилем модерн. Подобно героям «Петрушки» персонажи «Деревянного Принца» олицетворяют собой классические архетипы сказочных героев и действуют в контексте балета сообразно данному амплуа. Над этой условностью, в некоторой степени шаблонностью, венгерский драматург иронизирует, часто употребляя яркие ремарки: «гротесково», «насмешливо», или же используя уменьшительно-ласкательные суффиксы (маленькая принцессочка, холмик, замочек, дверочка и т.д.). Впечатление относительной

легковесности конфликтных ситуаций в начале балета создается благодаря некой схематичности, упрощенности в изображении героев. Принцесса изначально представлена кокетливой красавицей, Принц же излишне простодушен и наивен, сказочная Фея нарочито сурова.

За подобными масками персонажей, однако, скрыты настоящие чувства и переживания. Эмоция сострадания существенно преобразует внутренний мир героев, вместо первоначальной упрощенности, условности тот или иной действующий персонаж наделяется подлинно человеческими страстями.

Большое значение в либретто Б. Балажа отводится сценам отчаяния героев. Принц, впервые увидев красавицу Принцессу, внезапно влюбляется, однако не имеет возможности подойти к ней (6 т. до ц. 21). Попытки привлечь внимание Принцессы оказываются неудачными (3 т. после ц. 62, ц. 67, 4 т. до ц. 73, 3 т. после ц. 78). Драматической кульминацией становится момент, когда Принцесса вместе с Деревянным Принцем оставляет главного героя в полном одиночестве (ц. 120). В самом конце схожие чувства испытывает и главная героиня (3 т. после ц. 171). Повторяющиеся сцены, связанные с ярчайшими эмоциональными всплесками, переживаниями образуют своеобразный сюжетный рефрен, акцентирующий внимание на остро драматических коллизиях.

Либретто балета многозначно и отчасти символично. За простодушной сказкой о двух влюбленных, легко ссорящихся и столь же стремительно приходящих к примирению, сокрыто аллегорическое иносказание о любви и взаимопонимании. Характерная для произведений стиля модерн символическая условность проявляется и в данном сочинении Б. Бартока.

Композиция балета в определенной степени связана с принципами сюжетно-фабульной логики.

Венгерские критики Изор Белди, Иштван Гаяри отмечали своеобразный диссонанс между идиллической картиной танцевального действия и динамичностью, экспрессией оркестровой партитуры. Барток следующим образом пояснял особенность своего сочинения: «Музыка балета <...> симфоническая поэма, на которую танцуют. В ней ясно различимы три части, в рамках которых в свою очередь есть более мелкие подразделения. Первая часть заканчивается парным танцем деревянной куклы и принцессы. Вторая, значительно более спокойная по характеру, типичная средняя часть, длится до нового появления деревянной куклы. Третья часть, по существу, повторяет первую, но в обратном порядке внутренних эпизодов, как этого требовал текст»³.

Композитор, таким образом, преобразовал структуру либретто Б. Балажа, в котором было указано разделение на *восемь танцев и интермеццо*. Логика мощнейшего симфонического развития довлеет над условным разделением на сцены, а принципы инструментальных музыкальных форм доминируют над собственно хореографическими.

Сравним структуру либретто и музыкальной композиции:

Структура либретто Б. Балажа	Структура композиции Б. Бартока
<p><i>Первый танец.</i> Появление Феи, Принцессы</p> <p><i>Второй танец.</i> Появление Принца. Танец Принцессы</p> <p><i>Третий танец (большой балет)⁴.</i> Танец оживших деревьев и волн ручья</p> <p><i>Четвертый танец.</i> Принц мастерит деревянную куклу</p> <p><i>Пятый танец.</i> Дуэт Принцессы и Деревянного Принца</p>	<p><i>Первая часть</i></p>
<p><i>Интермеццо.</i> Отчаяние Принца. Дуэт Принца и Феи</p>	<p><i>Вторая часть</i></p>
<p><i>Шестой танец (малый балет).</i> Дуэт Принцессы и Деревянного Принца</p> <p><i>Седьмой танец (большой балет).</i> Танец оживших деревьев, отчаяние Принцессы</p> <p><i>Восьмой танец.</i> Примирение Принца и Принцессы. Апофеоз</p>	<p><i>Третья часть</i></p>

Опираясь на традиции произведений предыдущего поколения композиторов, главным образом Ф. Листа, Б. Барток создает особый тип музыкальной композиции, сочетающей в себе черты *сонатно-симфонического цикла и сонатной формы*, которые вместе образуют типичную для романтиков сонатно-циклическую форму. Вместе с тем данный тип композиции связан и с принципом *концентричности*. Важная конструктивная роль в создании целостности композиции также отведена *лейтмотивной организации*.

Логика сонатно-симфонического цикла обнаруживается в музыке «Деревянного Принца» следующим образом.

Первая часть, завершаемая сценой отчаяния Принца (1 т. после ц. 50), может быть сопоставима с сонатным *allegro*, первой частью цикла⁵. Музыкальная структура этой части представляет собой модифицированный вариант рондо-сонаты с зеркальной репризой (см. схему 1).

Схема 1. Структура I части балета

Вступительный раздел	Приказ Феи	Аккорд отчаяния Принца	Приказ Феи	Танец деревьев	Приказ Феи	Танец волн ручья	Аккорд отчаяния Принца	Сцена создания Деревянного Принца	Приказ Феи	Танец Принцессы и Деревянного Принца
	9 т. до ц. 16	6 т. до ц. 21	1 т. после ц. 22	ц. 23	ц. 39	8 т. после ц. 39	1 т. после ц. 50	4 т. до ц. 52	ц. 81	5 т. после ц. 88
	ГП	ПП	ГП	ЭП ¹	ГП	ЭП ²	ПП	ЭП ³ -ПП	ГП	ЭП ⁴
	экспозиция			разработка			зеркальная реприза			

Музыкально-тематический комплекс, связанный с характеристикой образа Феи (9 т. до ц. 16), может быть условно назван главной партией. Тема этой героини, основанная на ярко экспрессивных скачках на широкие интервалы, динамична и в определенной степени схожа с фанфарным призывом⁶.

Выразительная гармония (малый септаккорд с расщепленной или двойной терцией), впервые звучащая в момент зарождения чувства любви Принца к Принцессе (6 т. до ц. 21), становится основой музыкально-тематического комплекса побочной партии.

Раздел разработки начинается с новой темы — танца оживших деревьев (ц. 23). Зеркальная реприза возникает в тот сценический момент, когда Принц, отчаявшись преодолеть ожившие волны ручья, решает создать деревянную куклу (1 т. после ц. 50).

Влияние сюжетно-сценической фабулы сказалось в сильной модификации сонатной формы. Внутри зеркальной репризы выделяется масштабная сцена создания Деревянного Принца, которую можно разделить соответственно на три раздела (о чем было рассказано выше). Реприза, таким образом, приобретает не свойственную ей тематическую дробность, что обусловлено логикой либретто.

Вторая часть балета (ц. 120) представляет собой лирико-драматический центр сочинения (интермеццо в либретто Б. Балажа). Именно в этом разделе находят свое экспрессивное выражение две основные эмоционально-образные идеи сочинения — страдание и сострадание. Данная часть состоит из двух разделов.

Первый раздел — одиночество Принца. В унисонном звучании струнных возникает экспрессивная тема, в основе которой выделяется выразительный ход по звукам малого минорного септаккорда (от звука *es*). В качестве сопровождения к данной теме звучит малый септаккорд с уменьшенной квинтой (на басу *c*). Образованное полиаккордовое созвучие объединяет в себе и лиричность, и экспрессивность, весьма рельефно подчеркивая драматический накал ситуации.

Во втором разделе — сострадание Феи Принцу (ц. 127) — можно выделить три этапа, которые разворачиваются на фоне постепенного нарастания динамики и оркестровой плотности, как бы воплощая идею возрождения, возвышения героя. Яркое триумфальное звучание *Cis-dur*-ного трезвучия с добавленным секундовым тоном становится кульминацией всей средней части балета (ц. 139).

Структура *третьей части* представляет собой контрастно-составную форму (8 т. до ц. 142). В калейдоскопичности сменяющихся эпизодов присутствует определенная логика. Третья часть по сути является репризой первой — здесь также звучит музыкально-тематический комплекс из сцены оживших деревьев и тема оркестрового вступления (1 часть ц. 23 — 3 часть ц. 167; 1 часть вступление — 3 часть ц. 189). Данный раздел, таким образом, становится обобщающим итогом всего предыдущего музыкального развития.

Три части балета могут быть сравнимы с частями сонатно-симфонического цикла: первую и третью можно сопоставить, соответственно, с сонатным аллегро и финалом, средняя же соответствует лирическому центру.

Концентрический принцип является специфической особенностью сказочного жанра. Данная закономерность органично отвечает сказочному жанру с его алогичностью, ирреальностью событий и вместе с тем с характерным возвращением к исходному началу.

Осью симметрии являются сцены страдания Принца и его дуэт с Феей — эпизод, озаглавленный Б. Балажем как интермеццо и выделенный композитором в среднюю часть.

Центр обрамляют дуэты Принцессы и Деревянного Принца (5 т. после ц. 88 и 8 т. до ц. 142). Эти сцены отличаются скерцозным, даже несколько карикатурным музыкальным тематизмом и ярко оттеняют лирико-драматическую сердцевину композиции. Для данного эпизода характерна ритмическая упрощенность, лапидарность, частое использование острых форшлагов и тритоновых интонаций, а также особая тембральная краска (*col legno* у струнных, звучание ксилофона, низких деревянных духовых). Этот комплекс выразительных средств красочно и весьма зримо передает угловатые движения деревянной куклы.

Следующую тематическую арку образуют эпизоды танцев оживших деревьев (ц. 23 и ц. 167). Несмотря на отсутствие точного повтора, музыкально-тематический комплекс сцен весьма схож. Характеристическую роль выполняет оркестровая фактура, сотканная из многочисленных пассажей струнных, тремоло духовых. Приглушенная динамика и опора на особую ладовую структуру (соединение различного рода модальных ладов) создают сумрачный образ враждебных сил, усиливают ощущение некой опасности. Тема волшебных деревьев (ряд остро синкопированных мотивов у труб и валторн, построенных на диссонантных интонациях малой секунды и тритона) из первой части балета (ц. 26) повторяется в третьей части на чистую квинту ниже (3 т. до ц. 168).

Опоясывают композицию целого оркестровое вступление и заключение, выдержанные в светлой тональности *C-dur*. Музыкально-тематический комплекс этих разделов схож: он построен по принципу постепенного уплотнения оркестровой ткани. Вначале разреженная фактура *divisi* струнных насыщается подголосками, подключаются все новые тембры. Красочное сопоставление гармоний, игра созвучий усиливают впечатление картинности⁷. Использование данного музыкального материала в коде балета создает не только тематическую арку, уравновешивающую композицию целого, но и зримо воплощает идею гармонии, возвращения на «круги своя».

Лейтмотивная организация «Деревянного Принца», связанная с образами трех героев — Феи, Принца и Принцессы, способствует созданию целостности архитектоники балета. Отметим, что эти лейтмотивы становятся в определенном смысле характеристическими портретами действующих лиц.

Лейтмотив Феи — напористая краткая фанфара, звучащая у медных инструментов, содержит мелодически экспрессивные скачки на широкие интервалы (9 такт до ц. 16). Тема неизменно появляется в определенной сценической ситуации — волшебница отдает тот или иной приказ. Лейтмотив звучит в самом начале балета, когда Фея приказывает Принцессе удалиться в замок (9 т. до ц. 16), в дальнейшем волшебница распространяет свои чары на силы природы (1 т. после ц. 22, ц. 39), оживляет Деревянного Принца (ц. 81) и в конце сюжетного повествования возвращает лесу и волнам ручья первоначальный вид (ц. 189). Подобного рода экспрессивно-фанфарная тема весьма не типична для традиционных образов фей и волшебниц, однако именно таким способом композитор подчеркивает образно-драматургическую роль этого персонажа. Фея — своего рода олицетворение действенных сил самой природы, которые могут как противостоять, так и благоприятствовать человеку. Показательно, что восходящий мелодический ход на септиму используется в теме вступления, живописующей обобщенный образ природы (7 тактов до ц. 1), и в теме приказа Феи.

Лейтмотив Принца основан на яркой, хорошо запоминающейся гармонии — малого септаккорда с расщепленной терцией. Впервые это экспрессивное созвучие появляется в тот момент, когда герой внезапно влюбляется (6 т. до ц. 21) в Принцессу. В дальнейшем семантика аккорда меняется. Нежное чувство героя не взаимно, и лейтмотив Принца окрашивается в пессимистические тона тоски и отчаяния⁸.

Лейтмотив Принцессы представляет собой выразительную тему танцевального характера (5 т. до ц. 9). Изящные краткие триольные пассажи, нежный тембр кларнета, прозрачная гомофонно-гармоническая фактура с явным жанровым вальсовым истоком передают кокетливый образ взбалмошной и беззаботной героини. Отметим, что в третьей части балета, когда Принцесса влюбляется в Принца, лейтмотив значительно изменяется (3 т. после 173, ц. 182). Тема представлена только начальным ходом, ее жанровая основа «ретушируется».

Ведущие лейттемы, соответствующие трем персонажам, имеют важнейшее драматургическое значение. Их трансформация во многом обусловлена сюжетно-фабульной линией развития. Вместе с тем использование повторяющихся тем значительно воздействуют на композицию целого, усиливая ее архитектурную целостность и системность.

Балет «Деревянный Принц» Б. Бартока воплощает основные тенденции развития этого жанра в начале XX века. Преобразование традиционных балетных форм, поиск нового типа хореографии стали характерными приемами не только сочинения Б. Бартока, но и других произведений данного исторического периода. Тенденция к симфонизации балета, преодолению традиционных балетных форм, постепенно охватывает многие национальные культуры данного столетия. Весьма точно эту общую устремленность выразил С. С. Прокофьев в своих дневниковых записях: «... установлено, что впечат-

ление гораздо больше, когда музыка остается большими, цельными симфоническими кусками, которым соответствуют целые балетные сцены, без детализации. В последнем случае и музыка выигрывает, так как она становится более текучей, более симфонической, и пластика становится более самостоятельной и цельной» [4, 111].

Схожую идею — «музыка балета симфоническая поэма, на которую танцуют» — Барток ярко выразил в «Деревянном Принце». Симфонизм композиторского мышления фактически предопределил избегание классических балетных форм в данном сочинении, которые уступают место широко применяемой пантомиме, танцам, не связанным с каким-либо определенным жанром или балетной сюитой. Структура произведения обусловлена взаимодействием законов нескольких музыкальных форм. Сюитность, характерная для балета, становится второстепенной, основополагающей является логика сонатно-симфонического цикла, взаимодействующая с центрическим принципом. Использование лейтмотивной организации обуславливает активное симфоническое развитие.

Интересно в связи с этим вспомнить слова З. Кодая, композитора, музыкального критика и близкого друга Б. Бартока. Он сопоставлял балет «Деревянный Принц» и оперу «Замок Герцога Синяя Борода» как две части огромной симфонии. Думается, что З. Кодай таким образом подчеркивал характерную особенность музыкально-сценических сочинений Бартока — музыкальная драматургия и композиция не только следуют логике либретто, но и развиваются относительно самостоятельно. Подобное взаимодействие, синтез музыки и хореографии с подчеркнуто действенным, драматическим началом позволяет назвать балет Бартока специфическим прототипом будущей хореодрамы. Композитор, таким образом, опередил те открытия, которые в дальнейшем будут сделаны в жанре балета уже во второй половине XX века.

Уникальность «Деревянного Принца» заключается в том, что это сочинение представляет собой один из важнейших этапов в становлении венгерского национального балета. Б. Барток в творческом союзе с Б. Балажем создал произведение, ярко выражающее и национально-характерные черты, и вместе с тем современные веяния эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бела Барток. Избранные письма / Составление и вступительная статья Е. Чигаревой.* Москва: Советский композитор, 1988.
2. *Мартынов И. И.* Бела Барток. Москва: Советский композитор. 1968.
3. *Нестьев И. В.* Бела Барток. Москва: Музыка, 1969.
4. *Прокофьев С. С.* Дневники. В 2-х томах. Том 2. ДИАКОМ, 2002.
5. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Москва: Лабиринт. 2001.
6. *Уйфалуши Й.* Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт: Корвина. 1971.
7. *Begam R., Smith M. W.* Modernism and Opera. J. Hopkins University press, Baltimore. 2016.
8. *Lendvai Ernő.* Béla Bartók. An analysis of his music. London. 1979.

REFERENCES

1. *Bela Bartok. Izbrannye pisma* [The select letters]. Sostavlenie i vstupitel'naya statya Ye. Chigarevoy [Ed-status. Ye. Chigareva]. Moskva: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1988.
2. *Martynov I. I.* Bela Bartok. Moskva: Sovetskiy kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1968.
3. *Nestev I. V.* Bela Bartok. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1969.
4. *Prokofev S. S. Dnevnik* [Diaries]. V 2-kh tomakh [In 2 vol.] Tom 2 [Vol. 2]. DIAKOM, 2002.
5. *Propp V. Ya.* Morfologiya volshebnoy skazki [Morphology of the fairy-tale]. Moskva: Labirint [Moscow: Publishing house «Labirint»]. 2001.
6. *Uyfalushi Y.* Bela Bartok. Zhizn i tvorchestvo [Bela Bartok. Life and creation]. Budapesht: Korvina [Budapest: Publishing house «Korvina»]. 1971.
7. *Begam R., Smith M. W.* Modernism and Opera. J. Hopkins University press, Baltimore. 2016.
8. *Lendvai Ernő.* Béla Bartók. An analysis of his music. London. 1979.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См. подробнее: *Пронн В. Я.* Морфология волшебной сказки. М., Лабиринт. 2001. С. 73.
- ² Цит. по: [6, 127].
- ³ Цит. по: [6, 129].
- ⁴ Определения «большой балет», «малый балет» даны самим Б. Балажем как своеобразное указание на хореографическое решение эпизодов балета.
- ⁵ Диалектика сонатной формы может быть в определенной степени обнаружена и в самом либретто. Фея и Принц олицетворяют две противоборствующие силы. Их столкновение происходит в момент борьбы Принца с ожившими деревьями и волнами ручья. Своеобразной развязкой, когда главный герой находит решение проблемы, является сцена изготовления Принцем деревянной куклы.
- ⁶ Отметим, что для создания подобного образа большое значение имеет тембральная окраска — использование соло различных медных духовых инструментов.
- ⁷ Тонкая звукопись оркестровых приемов, использованных для создания красочного образа природы, ассоциируется с похожими оркестровыми эпизодами из опер Р. Вагнера, таких как «Золото Рейна» и «Зигфрид».
- ⁸ Логично в связи с этим вновь провести параллель с балетом И. Ф. Стравинского, в котором образ отчаявшегося Петрушки также характеризуется специфическим полиаккордовым звучанием.