

## СИНТЕЗ БАЛЕТА И СЮИТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАРИУСА МИЙО

алет занимает особое место в творчестве Дариуса Мийо. Это определено не только количественными показателями – композитором в этом жанре создано шестнадцать сочинений, – но и тем, что в танцевально-сценических произведениях французского мастера не менее ярко, чем в его сюитах, проявила себя творческая индивидуальность, тяга к поиску и экспериментам.

Как видно из представленной таблицы, Мийо обращался к балету на протяжении всей своей жизни.

**Таблица 1. Балетные произведения Д. Мийо в хронологическом порядке**

№	Наименование балета	Год создания
1.	«Человек и его желание»	1918
2.	«Бык на крыше»	1919
3.	«Сотворение мира»	1923
4.	«Салат»	1924
5.	«Голубой экспресс»	1924
6.	«Веер Жанны»	1927
7.	«Мысли»	1933
8.	«Моисей»	1940
9.	«Весенние игры»	1944
10.	«Колокола»	1946
11.	«Адам Мируар»	1948
12.	«Сны Иакова»	1949
13.	«Сбор лимонов»	1950
14.	«Роза ветров»	1957
15.	«Ветка птиц»	1959
16.	«Сбор винограда»	1960

Композитора данный жанр привлекал многими качествами: исконно присущей ему зрелищностью; возможностью сопоставлений разных характеров в рамках единой сюжетной линии; ясностью форм, допускающей при этом использование сложных технических приёмов; символической природой танца, раскрывающей

глубину смысловых подтекстов; соединением классических традиций и новых радикальных идей. Очевидно, что балетная эстетика Д. Мийо выросла на национальной почве. Многие его произведения преемственно связаны с комедиями-балетами Мольера – Люлли [5, с. 296], проникнутыми злободневным содержанием и жизненностью характеров. Балетам Д. Мийо так же, как и сочинениям Мольера – Люлли, свойственны ясная логика развития, чёткость форм и, главное, опора на композиционные принципы танцевальной сюиты.

Можно утверждать, что балеты Мийо – та жанровая сфера, в которой принципы сюитности выражены наиболее ярко. Это обусловлено рядом факторов исторического характера. Прежде всего, следует указать на то, что балет «вырос» из сюиты, напомним, что в XVI веке этим термином обозначали хореографические номера под музыку популярных танцев [там же]. Несомненно, что во многих театрально-сценических произведениях Мийо проявление сюитных принципов композиции обусловлено прочными связями с традициями французского балета (периода до реформы Новерра) и итальянской комедии масок, что позволяет композитору привносить лёгкость и ясность в музыку и при этом демонстрировать богатство выразительных возможностей излюбленного им жанра сюиты.

Наблюдения над процессом жанрового взаимодействия балетов и сюит в творчестве Мийо дают основания судить о двуступенной природе этого феномена. Первая – насыщение балетного спектакля свойствами сюиты, позволяющее безоговорочно атрибутировать сюитную природу сочинений. Вторая – прямое «перерастание» балета в сюиту, когда один жанр становится поводом для создания на его основе другого, что фиксируется авторской ремаркой: балет-сюита.

Рассмотрим, как происходит насыщение балетного спектакля чертами сюиты на примере

балета Мийо «Бык на крыше». Следует отметить, что композитор задумывал данное произведение в совершенно иной жанровой плоскости, рассчитывая на использование сочинённой им музыки в фильме, наподобие кинолент Чарли Чаплина, в то время весьма популярных. Поэтому изначально автор скорее был настроен на написание сюиты к фильму. Однако идейный вдохновитель «Шестёрки» Жан Кокто предложил композитору другой жанровый ракурс – превращение создаваемого произведения в балетный спектакль. Композитору понравилась задумка Кокто, который написал к уже готовой музыке сценарий балета-пантомимы. Идея оправдала себя. Билеты на премьеру были раскуплены, а в дальнейшем «Бык на крыше» приобрёл большую популярность.

Остановимся подробнее на вопросе претворения в данном сочинении сюитных принципов композиции. Прежде всего, укажем, что жанровыми истоками музыки в балете «Бык на крыше» явились городские «уличные» танцы. Как отмечает Л. Кокорева, произведение имело «скандальную репутацию ... отчасти из-за банальных мелодий танго и матчишей, услышанных Мийо на карнавале в Рио-де-Жанейро и включённых в партитуру» [4, с. 38]. Танцевальная музыка буквально пронизывает всё сочинение. Мелодии, близкие по характеру к излюбленным Мийо жанрам бразильских танцев («танго, матчишей, самбо, португальских фадос» [7, с. 135]), сменяют одна другую и имеют светлый, жизнерадостный, а порой и зажигательный характер. Эмоциональный «пульс» танцу, прежде всего, задаёт ритмический рисунок. Например, в теме рефрена (балет опирается на композиционный каркас формы рондо) ритмы самбы формируют активный стремительный, празднично окрашенный образ, в «Танце двух женщин» слышны характерные ритмы танго, а в медленных изящных темах проглядывают лёгкие матчиши. Таким образом, сменяющие друг друга танцевальные разнохарактерные образы выявляют тесные связи балета с сюитными произведениями композитора, построенными на прихотливых ритмах бразильской танцевальной музыки, с характерными пунктирными, синкопированными ритмами, опорой на двудольный размер, широким использованием приёмов ритмической полифонии. Благодаря этому образуется своеобразный второй жанровый пласт, активно проявляющий

себя в рамках балета.

Несмотря на отсутствие в сочинении «Бык на крыше» номерной структуры (одноактный балет), в его форме присутствуют ясные членения на разделы. Это ощущение глубоких цезур возникает благодаря наличию полных кадансовых оборотов в окончании каждой темы, несмотря на то, что мелодико-гармоническое завершение разделов не поддерживается, как это часто бывает, паузированием в голосах оркестра. Роль такой временной грани выполняют несколько связующих тактов, основанных на общих формах движения, лишённых мелодического начала, с опорой на простые тоново-доминантовые гармонические последования. Именно так автор маркирует завершение внутренних разделов формы. Во время этой своеобразной «смены декораций» замедляется темп (ритенуто), снижается, почти стихает динамика. Всё это формирует у слушателя чувство завершения одного композиционно-смыслового блока и ожидание начала следующего. Благодаря этим средствам, произведение воспринимается как целое, но разделённое на небольшие части, подобные пьесам в сюите.

Большую роль в создании эффекта сюитности играет и принцип контраста, проявляющий себя на тематическом, темповом, динамическом, тембровом, тональном уровнях. «Заявляет» же он о своем приоритетном значении уже с первых тактов балета. Так, «Бык на крыше» открывается мажорной темой-рефреном – активной, яркой, стремительной, излагаемой оркестром *tutti*. Контрастом звучит следующая за ней медленная, тихая и спокойная лирическая мелодия струнных инструментов в сопровождении высоких деревянных духовых (до минор). Ещё раз подчеркнём, что танцевальные жанры, различные по своему эмоциональному наклонению, сменяют друг друга на протяжении всего сочинения: например, после яркого праздничного танго в «Танце двух женщин» следует более спокойная мелодия матчиша, за которым вновь возвращается звучавший ранее зажигательный ритм самбы (тема Бармена). Подобное чередование контрастных тем, в сочетании с отмеченными особенностями внутреннего композиционного членения формы, создают иллюзию номерной структуры, ассоциирующейся с сюитностью.

Отмеченный эффект подчеркнут и активностью тембровых контрастов, обусловленных

образными и динамическими процессами. Так, полный состав оркестра исполняет рефрен и яркие жизнеутверждающие темы, такие как «танец Букмекера», «Игра началась». Медленные лирические темы поручены то высоким струнным, то солирующему кларнету. К ним могут добавляться иные инструментальные краски, но как оттеняющие, фоновые, подчёркивающие индивидуальность темы. Так, например, происходит в «Танце Полицейского», где тема звучит приглушённо, у струнных инструментов, к которым во втором предложении добавляются подголоски деревянных духовых. Исключение составляет ударная группа, в характеристике лирической образности не принимающая участия.

Единственный параметр, не применяющийся в создании контраста, это размер (2/4). Возможно, это продиктовано спецификой бразильских танцев, с характерной для них двудольностью, в силу чего композитор сохраняет присущую им метрическую природу.

Проявлению сюитности в общих контурах балетной композиции способствует также чёткая структура внутренних разделов, с преобладанием простых форм. Соответственно, раздел рефрена – «Бармен», а вслед за ним и «Игра», «Игра негра», «Сирена полиции» написаны в форме периода. Первый эпизод «Кафе принимает гостей», а также «Появление Женщин», «Появление Мужчин», «Кафе-молочная», «Танец Букмекера», «Воскрешение Полицейского» опираются на закономерности простой двухчастной формы. В простой трёхчастной построены «Танец Полицейского», «Мужчины», «Танец Саломеи», «Moinsanime». Использование сложных форм – скорее исключение, как, например, сложная двухчастная в «Танго двух женщин» или тема Бармена в заключении.

Нередко простые формы композитор усложняет чертами вариационности, как, например, в разделах: «Полицейский», «Tresanime. Sorties». А в «Танце Негра» Мийо вводит пятичастную рондообразную форму. Можно отметить, что в балете, как и сюитах композитора, наблюдается усложнение формы к середине и концу произведения.

Таким образом, в балете «Бык на крыше» проявились в разной степени все черты танцевальной сюиты: контрастность, танцевальность, лаконичность форм, камерный состав оркестра и даже признаки номерной структуры. Отмеченное позволяет констатировать взаимовлияние

сюитного и балетного жанров в рассмотренном балете Мийо.

Качественно иной уровень жанрового взаимовлияния балета и сюиты, отмеченный нами ранее как прямое «перерастание» балета в сюиту, есть результат максимального накопления черт сюиты в рамках балета. Таких жанровых «микстов» у Мийо немало. Например, на страницах своей автобиографии композитор пишет, что «забавы ради» из 12 эпизодов балета «Салат», «предназначенных как специально для карнавала», он составил сюиту «Карнавал в Эксе» [7, с. 203]. Балет «Мысли» композитор также переделывает в фортепианную сюиту, а «Сны Иакова» изначально определяет, как сюиту с хореографией или балетную сюиту, где уже в жанровом наименовании отмечена органичная связь исследуемых жанров.

Остановимся в качестве примера на балете ор. 294 «Сны Иакова». Произведение разделено на пять отдельных номеров («Подушка Иакова», «Сон первый: небесная лестница», «Пророчество», «Сон второй: борьба с тёмным ангелом и благословением», «Израиль») соответственно сюитному принципу композиции. Неслучайно оно носит название «балетная сюита», то есть автор открыто заявляет о соединении двух жанровых моделей. Сочинение рассчитано на камерный инструментальный состав: гобой, скрипка, альт, виолончель, контрабас. Камерность проявляет себя не только в отношении оркестрового состава. Здесь, как и в балете «Бык на крыше», простые двух- и трёхчастные формы (нередко с чертами вариационности) естественно сменяют друг друга.

Гармоническую основу разделов составляют превалирующие автентические обороты, что типично и для сюитных произведений Д. Мийо. Номерная структура сохраняется частично. Три различных по масштабам первых номера (двух- и трёхчастные композиции) следуют без перерыва, однако благодаря чётко обозначенным каденциям и смене тональностей, они не сливаются воедино, а сохраняют статус самостоятельных разделов.

В балете «Сны Иакова» не менее ярко, чем в «Быке на крыше» даёт о себе знать контраст тем. Однако здесь он проявляет себя скорее не в жанрово-танцевальной природе тематизма, а в их общем характере, смене темпов, тональностей, динамических оттенков. Так, первая часть «Подушка Иакова» экспонирует тему не танцевальную по природе, она звучит у гобоя

в сопровождении струнных инструментов просветлённо и спокойно, будто видение, с медленным медитативным разрастанием в процессе развития.

Следующая за ней вторая часть «Сон первый: небесная лестница» более подвижна, с характерным пиццикато у струнных. Но, несмотря на различный характер, вторая часть интонационно связана с первой. При завершении тем темп несколько замедляется в ожидании нового раздела. Последующий контраст ещё более существен. Так, четвёртая часть «Сон второй: борьба с тёмным ангелом и благословением» представляет совершенно иной характер, по сравнению с предыдущими частями. Это самая активная, обладающая стремительным характером пьеса цикла. Основу её составляет активное восходяще-нисходящее движение пассажного типа, с обильным использованием приёма глассандо, что создаёт эффект вихревого движения, реализуемого силами струнной группы инструментов. Следующая часть – «Израиль», напротив, медленная, плавная и спокойная. После бурной четвёртой части пятая воспринимается более резким контрастом, нежели первые два номера. Таким образом, контраст усиливается к концу произведения, как

это было в сюитах старинных мастеров.

Итак, в хореографических сочинениях Д. Мийо органично представлен синтез сюитного и балетного жанров. Более того, «транспонирование» сюитных принципов на иные жанровые модели, в данном случае – на балеты, становится характерной чертой почерка автора. В их использовании проявляются значимые общестилевые черты творчества композитора, а именно, тяготение к танцевальным жанрам с опорой на городской фольклор, драматургия, основанная на «кадровой» смене картин-зарисовок, лаконичность форм, ясность гармонии, многоуровневость проявления принципа контраста, фундирующего воплощение кратких, но рельефных по музыкальной образности картин-впечатлений. Всё это способствует реализации одной из ведущих для художника идей о безграничном разнообразии мира. Открывая перспективы заявленной темы о роли жанрового синтеза в творчестве Д. Мийо, следует отметить, что сюитные принципы находят своё претворение не только в балетах, они распространяются на оперные, а также на симфонические и камерные произведения, выступая в роли стилевой доминанты творчества в целом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2012. 192 с.
2. Вязовкина В. А. Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов: эволюция образа героя-творца: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 212 с.
3. Кобзева М. С. Бразильская тема в творчестве Д. Мийо // Статьи молодых музыковедов / ред.-сост. В. Н. Дёмина. Ростов н/Д., 2014. Вып. 3. С. 15–24.
4. Кокорева Л. М. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 335 с.
5. Красовская В. М. Балет // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. Т. 1. Стб. 296.
6. Кэнлян С. Особенности циклообразования в западноевропейской инструментальной музыке первой половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 182 с.
7. Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1999. 395 с.
8. Пирожкова Ю. С. Проблема жанрово-стилевого синтеза в балетах Д. Мийо и А. Петрова на тему

сотворения мира // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. Ростов н/Д., 2009. С. 216–224.

9. Lynn R. B. Milhaud // The Magazine for Serious Record Collectors is the property of Fanfare. 2015. Mar-Apr. 2015, pp. 390–391.

10. Lynn R. B. Milhaud L'Orestie d'Eschyle // Ibid., pp. 393–395.

11. Mason D. Darius Milhaud's spoken word recordings // Classical Recordings Quarterly. March 2011, Issue 64, pp. 20–23.

12. Matthew-Walker R. Darius Milhaud – Une Vie Heureuse Milhaud // Classical Recordings Quarterly. Summer 2014, pp. 92–93.

13. Snook P. A. Milhaud Le Train Bleu // The Magazine for Serious Record Collectors is the property of Fanfare. July-August 2013, pp. 446–447.

14. Solum J. Milhaud's Sonatine for Flute and Piano: A Masterwork from the Jazz Age // Essay Flutist Quarterly. July 2013, pp. 26–29.

## REFERENCES

1. Babich N. F. *Muzyka v plasticheskom teatre rubezha XX–XXI vekov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Music in the Plastic Theater at the Turn of the 20th and 21st Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2012. 192 p.
2. Vyazovkina V. A. *Problemy neoromantizma v zapadnoevropeyskom baletnom teatre 1900–1930-kh godov: evolyutsiya obraza geroya-tvortsya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Issues of Neo-Romanticism in Western European Ballet Theater from the 1900s to the 1930s: the Evolution of the Image of the Creator Hero: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2014. 212 p.
3. Kobzeva M. S. Brazil'skaya tema v tvorchestve D. Miyo [The Brazilian Theme in the Works of Darius Milhaud]. *Stat'i molodykh muzykovedov* [Articles of Young Musicologists]. Edited by V. N. Demina. Rostov-on-Don, 2014, pp. 15–24.
4. Kokoreva L. M. *Darius Miyo. Zhizn' i tvorchestvo* [Darius Milhaud. Life and Art]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 335 p.
5. Krasovskaya V. M. Balet [Ballet]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Edited by Yu. V. Keldysh. Volume 1. Moscow, 1973, col. 296.
6. Kenlyan S. *Osobennosti tsikloobrazovaniya v zapadnoevropeyskoy instrumental'noy muzyke pervoy poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Special Features of Cycle Formation in Western Instrumental Music of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2011. 182 p.
7. Miyo D. *Moya schastlivaya zhizn'* [Milhaud D. My Happy Life]. Moscow: Kompozitor, 1999. 395 p.
8. Pirozhkova Yu. S. Problema zhanrovo-stilevogo sinteza v baletakh D. Miyo i A. Petrova na temu sotvoreniya mira [The Problem of Genre and Stylistic Synthesis in the Ballets of Darius Milhaud and Andrei Petrov on the Subject of the Creation of the World]. *Sovremennye aspekty khudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom iskusstve: sb. st.* [Contemporary Aspects of Artistic Synthesis in Music: a Compilation of Articles]. Rostov-on-Don, 2009, pp. 216–224.
9. Lynn R. B. Milhaud. *The Magazine for Serious Record Collectors is the property of Fanfare*. 2015. Mar-Apr. 2015, pp. 390–391.
10. Lynn R. B. Milhaud L'Orestie d'Eschyle. *Ibid.*, pp. 393–395.
11. Mason D. Darius Milhaud's spoken word recordings. *Classical Recordings Quarterly*. March 2011, Issue 64, pp. 20–23.
12. Matthew-Walker R. Darius Milhaud – Une Vie Heureuse Milhaud. *Classical Recordings Quarterly*. Summer 2014, pp. 92–93.
13. Snook P. A. Milhaud Le Train Bleu. *The Magazine for Serious Record Collectors is the property of Fanfare*. July-August 2013, pp. 446–447.
14. Solum J. Milhaud's Sonatine for Flute and Piano: A Masterwork from the Jazz Age. *Essay Flutist Quarterly*. July 2013, pp. 26–29.

### Синтез балета и сюиты в творчестве Дариуса Мийо

Балет – один из ведущих жанров в творчестве выдающегося французского композитора XX века Дариуса Мийо. Непреходящий интерес композитора к этому жанру объясняется его особой зрелищностью, возможностями сопоставлений разных характеров в рамках единой сюжетной линии, простотой и ясностью форм, символической природой танца, раскрывающего глубину смысловых подтекстов, соединением классических традиций и новых радикальных идей.

Отталкиваясь от факта особой роли синтеза искусств в XX столетии и органичного использования синтезирующего начала в творчестве Д. Мийо, автор статьи утверждает, что одним из значимых для композитора микстов является воздействие на его балеты признаков сюитного жанра. Обоснование тяготения Мийо к данному типу синтеза основано на исторических предпосылках взаимовлияния его составляющих – связях с итальянской комедией масок, а также на том, что в XVI веке под термином балет подразумевали хореографические номера под музыку популярных танцев. Автором выделяются два пути взаимовлияния исследуемых жанров: насыщение балетного спектакля свойствами сюиты, позволяющее атрибутировать сюитную природу произведений, и прямое «перерастание» балета в сюиту, когда один жанр становится поводом для создания на его базе – другого. Исследование этих форм синтетического единства, осуществлённое на основе одноактного балета «Бык на крыше» и балетной сюиты «Сны Иакова», позволило констатировать разную степень проявления в названных балетах таких черт сюитного жанра, как опора на танцевально-жанровую основу, номерная структура, доминирование принципа контраста, композиционная простота разделов целого.

Ключевые слова: балет, сюита, синтез жанров, Дариус Мийо, французская «Шестёрка», «Бык на крыше», «Сны Иакова».

## The Synthesis of Ballet and the Suite in the Music of Darius Milhaud

Ballet is one of the leading genres in the music of the outstanding 20<sup>th</sup> century French composer Darius Milhaud. The composer's lasting interest in this genre could be explained by its special spectacular qualities, possibilities of juxtaposing various characters within the framework of a single plot, the simplicity and clarity of form, the symbolic nature of dance, which discloses the depth of semantic implications, combinations of classical traditions with new radical ideas.

Stemming from the fact of the special role of synthesis of the arts in the 20<sup>th</sup> century and the organic use of the synthesizing element in the music of Darius Milhaud, the author of the article asserts that one of the combinations significant for the composer is the impact on Milhaud's ballets of traits of the genre of the suite. The substantiation of the composer's attraction to this type of synthesis is based on historical suppositions of mutual influence of its components – connections with the Italian masque comedy, as well as the fact that in the 16<sup>th</sup> century the term of ballet presumed choreographic numbers set to the music of popular dances. The author highlights two ways of mutual influence of the examined genres: saturation of the ballet performance with attributes of a suite, making it possible to attribute the suite-like nature of the compositions and the direct "outgrowth" of the ballet into the suite, when one genre becomes the cause for creating another one on its foundation. Research of these forms of synthetic unity carried out on the basis of the one-act ballet "Le Boeuf sur le Toit" and the ballet suite "Les Reves de Jacob" has made it possible to assert various levels of manifestation in the aforementioned ballets of such features of the suite genre as a reliance on the dance genre foundation, numbered structure, the predominance of the principle of contrast, and the compositional simplicity of the respective sections of the entire work.

**Keywords:** ballet, suite, synthesis of genres, Darius Milhaud, the French "Les Six," "Le Boeuf sur le Toit," "Les Reves de Jacob."

### **Кобзева Мария Сергеевна**

ORCID: 0000-0002-9249-7602

аспирантка кафедры теории музыки  
и композиции

*E-mail: masha.cobzewa1991@yandex.ru*

Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

### **Maria S. Kobzeva**

ORCID: 0000-0002-9249-7602

Post-graduate student at the Music Theory  
and Composition Department

*E-mail: masha.cobzewa1991@yandex.ru*

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation