

УДК 78.01; 78.02; 792.8

*С. В. Лаврова*

## ДЖ. БАЛАНЧИН: КОМПОЗИТОР И ТВОРЧЕСКИЙ ПАРТНЕР КОМПОЗИТОРА

### I

#### **Композиторские опыты Георгия Баланчивадзе**

Значение музыки в жизни величайшего хореографа XX в. Джорджа Баланчина сложно переоценить. Музыкальная композиция служила основным импульсом, отправной точкой его творческого вдохновения: он не признавал первенства никаких иных идей или сюжетов, не начинал работать, пока не «видел» музыку. Именно музыка для Баланчина была первична и решала все.

Глубокое понимание и чуткость восприятия музыкального текста у Георгия Баланчивадзе были обусловлены, в первую очередь, профессиональным музыкальным образованием. Важно и то, что музыкальная одаренность хореографа может считаться наследственной от отца, композитора Мелитона Баланчивадзе, которого справедливо называли «грузинским Глинкой».

Мелитон Баланчивадзе — ученик Н. А. Римского-Корсакова, автор опер, которые ставились в Петербурге. Известно о дружбе М. Баланчивадзе с Антоном Рубинштейном, подарившим ему свой рояль. Младший сын композитора, Андрей Мелитонович Баланчивадзе, пошел по стопам отца, закончив в 1931 году Ленинградскую Консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (по классу композиции у А. М. Житомирского и В. В. Щербачева; по классу фортепиано у М. В. Юдиной). Позже он возглавлял Союз композиторов Грузии и выступал в поддержку Д. Д. Шостаковича.

Старший сын, Георгий, сделал иной выбор. В период с 1920 по 1923 гг. он учился в Петроградской консерватории по классу фортепиано и композиции, но все же остался верен хореографическому искусству. Сегодня мы можем смело признать, что в действительности это не было дилеммой, так как в своем творчестве Баланчин нашел удивительную возможность для реализации многогранного таланта, альянса «мелодиста и математика», по словам Мориса Бежара.

Музыкальное образование позволяло Баланчину находить взаимопонимание с композиторами и даже по необходимости вносить коррективы в элементы оркестровки. Творческий союз с Игорем Федоровичем Стравинским — яркий пример содружества «композитор — хореограф» в искусстве XX в. Среди подобных альянсов можно назвать, пожалуй, лишь два равнозначных: это Джон Кэйдж и Мерс Кэннингэм, Том Виллемс и Уильям Форсайт.

В диалогах с Баланчиным родилась известная книга Соломона Волкова «Страсти по П. И. Чайковскому». Автор предисловия, Морис Бежар, словно объясняя причину обращения к Чайковскому через Баланчина, утверждал, что великий

хореограф — «вечно вне моды и всегда — в авангарде», в центре раздумий «каждого жаждущего странствий по стране движения и жеста, времени и пространства». Будучи единственным в своем роде, он не имеет последователей, ведь его эпигоны — это не более чем «копировальщики», «безупречный, блестящий и загадочный, он стоит перед нами как зеркало, которое одновременно отражает и задает вопросы» [1, с. 5]. Называя Баланчина «математиком и мелодистом», разделив эти два свойства его таланта, Бежар в их сочетании видит возможность соединения двух эпох: «эры межпланетных путешествий» и «аромата куртуазных танцев, украшавших своими гирляндами дворы Людовика XIV и Николая II».

Баланчин-«мелодист» проявляется в его неизменном стремлении к красоте, трансформирующейся в иронию эстетики кэмп (под «кэмпом» в данном случае подразумевается способ видеть мир как эстетическое явление). С другой стороны, он — математик, для которого красота и плавность линий — все же тонкая пост-модернистская игра на грани утонченного вкуса и чрезмерной вычурности. Детальный аналитический подход к музыке, ощущение специфики музыкальной композиции и звукового пространства позволяли Баланчину виртуозно превращать даже произведения не первого плана (такие, например, как ранняя «Симфония До-мажор» Жоржа Бизе) в подлинные музыкально-хореографические шедевры, где возможные композиторские просчеты трансформировались в оригинальные балетмейстерские идеи.

\* \* \*

Обратившись к фортепианным пьесам, написанным во время обучения Баланчина в Петроградской консерватории, попытаемся постичь специфику его музыкального дарования, которое безусловно присутствовало, однако, в этом ракурсе не получило полного раскрытия и развития, воплотившись в синтез звука и движения.

«О чем я мечтал прошлой ночью...» (Last Night I Dream T) — ноктюрн с довольно однообразным мелодическим движением, однако полный тонких гармонических находок и неожиданных оборотов, которые и говорят в пользу универсальности таланта Баланчина, сторонника «красоты в деталях».

В этой ученической пьесе, выстроенной вполне логично в соответствии с законами развития, идеей достижения кульминационной зоны в точке «золотого сечения» (что является неизменной частью композиторского ремесла), присутствует одна примечательная деталь. Она заключается в неожиданном и оригинальном сочетании незатейливой, подобной цыганскому романсу мелодии, и изощренной, неподобающей данной стилистике гармонией. И в таком «несоответствии» эта, казалось бы, простая пьеса обретает изящество сочетания «повседневного-обыденного» языка с изысканной усложненностью гармонического решения.

«Потерянная звезда» (Missing star) — небольшая пьеса, также наделенная гармоническими находками (при аналогичном предыдущей пьесе явном отсутствии мелодической изобретательности). Вальсовая тема с присущим ей трехдольным

### Last Night I dreamT

ჯორჯ ბალანჩინი  
ტრანსკრიპცია გ. მაყვრუაშვილის

**Andante**

Piano

6

Pno.

12

Pno.

18

Pno.

24

Pno.

30

Pno.

36

Pno.

42

o.

48

o.

53

o.

## Missing Star

ავტორი: ბაღანინი  
ტრანსკრიპცია: კ. შავერზაშვილი

**Allegretto**

Piano *mf*

7

14

21

27

33

2

40

45

## She Is Not

ჯორჯ ბალანჩინი  
ტრანსკრიპცია გ. შავერზაშვილის

**Con moto**

Piano *mp*

5

Pno. *mf*

10

Pno.

13

Pno.

16

Pno.

19

Pno.

2

She is not

Pno.

22

26

30

34

37

39

Detailed description: This image shows a page of a musical score for piano accompaniment. The title 'She is not' is centered at the top. The page number '2' is in the upper left. The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 22, 26, 30, 34, 37, and 39. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands. There are some performance markings like 'y' and 'z' above notes. The page ends with a double bar line at measure 39.

движением, компенсирующимся в развитии подголосками из восьмых. Основной мотив — кружение вокруг тона соль-диез, затем перемещается в сторону фа-диез, трансформируется далее в прямое нисходящее движение по секвенции. Как такового мелодического зерна здесь нет. Однако, несмотря на эти обстоятельства, развитие компенсирует интонационные недостатки подголосочным движением, начиная с 27 такта, и отсутствием прямой репризности, так как в данном случае

## Silver Night

ჯორჯ ბალანჩინი  
ტრანსკრიპცია პ. შავერზაშვილის

Andante

The musical score for "Silver Night" is presented in a standard piano format. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Andante" and the dynamic is "mp". The score is divided into systems, with measure numbers 4, 7, 11, 14, 18, 22, and 26 indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

бесконечное повторение мотива было бы совсем нежелательно. Повторяющееся, начиная с 17 такта, движение по четырехтактовым формулам сохраняется, что, возможно, было продиктовано танцевальностью с присущим ей стремлением к квадратности.

«Не она» (She is not) — пьеса, начинающаяся со спокойно-уравновешенного вступления в ми-бемоль мажоре, неожиданно модулирующего в основную тональность — ми-минор. Мерное движение четвертями во вступлении сменяется синкопированным пунктиром, вносящим явное смятение и ощущение тревоги в сочетании с частыми гармоническими сменами и секвенциями. По сравнению с предыдущими пьесами, в этой обращает на себя внимание своеобразная диспропорциональность: кульминация оказывается сосредоточена в 16 такте, что явно не доводит ее до точки «золотого сечения». Отсутствие яркой мелодической интонационности вновь обращает на себя внимание, так же, как и лидирующая роль средств гармонического развития.

Еще один ноктюрн для фортепиано — «Серебро ночи» (Silver night) — строится на сочетании подголоска, опевающего квинтовый тон в среднем голосе, с мелодическим хроматизированным элементом «ре-ре-диез-ми». Необходимо подчеркнуть, что из всех рассматриваемых здесь пьес эта выделяется наиболее ярким мелодическим началом, хотя и гармонические обороты здесь также весьма изобретательны.

\* \* \*

Подводя итог, хочется понять: почему же Георгий Баланчивадзе не стал продолжать обучение композиции и выбрал иной путь? Ответ очевиден: его развитый, от природы тонкий художественно-эстетический вкус требовал разнообразия. Его привлекало необычное, яркое, новое и, в то же время, он стремился к классическому искусству. Обращение ко всему широчайшему музыкальному спектру явлений, охватывающему помимо классики, подлинные шедевры XX в. — от Стравинского и Хиндемита до Веберна и Ксенакиса — для Баланчина стало возможным именно в области хореографии. Безусловно, что профессиональное музыкальное образование и многостороннее понимание специфики композиторского ремесла давало невероятные преимущества на этом пути. Перед Баланчиным открылись широкие перспективы развития самобытного таланта: попробовать проявить себя в различных стилях, обладая превосходным музыкальным и художественным вкусом и композиторским мышлением, позволявшем предугадывать «истинные творческие намерения» того или иного автора, и в некоторых случаях попытаться осуществить задуманное, но «неосуществленное» им.

Сегодня, рассматривая наследие Дж. Баланчина как ярчайший феномен в хореографическом искусстве XX в., мы не можем не признать: сделанный им выбор оказался единственно верным.

## II

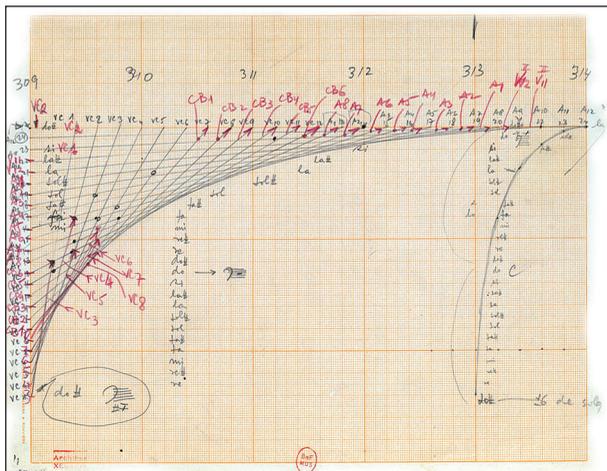
### Джордж Баланчин и Янис Ксенакис

История создания балета-диптиха на музыку Яниса Ксенакиса могла бы послужить одним из многочисленных свидетельств эстетико-стилевого плюрализма Джорджа Баланчина. В его творчестве можно наблюдать интерес к музыке диаметрально различной как в стилевом, так и в эстетическом отношении. К композициям на музыку Яниса Ксенакиса Джордж Баланчин приходит, проделав последовательный путь в освоении музыкального наследия XX в.: «Орфей» (1948), «Жар-птица» (1949), «Аполлон Мусагет», «Серенада», «Агон» (1957), «Каприччио», вошедшее под названием «Рубины» в балет «Драгоценности» (1967), «Концерт для скрипки» И. Стравинского (1972), «Четыре темперамента» П. Хиндемита (1946), «Айвезиана» на музыку Чарльза Айвза (1954), «Эпизоды» А. Веберна (1959).

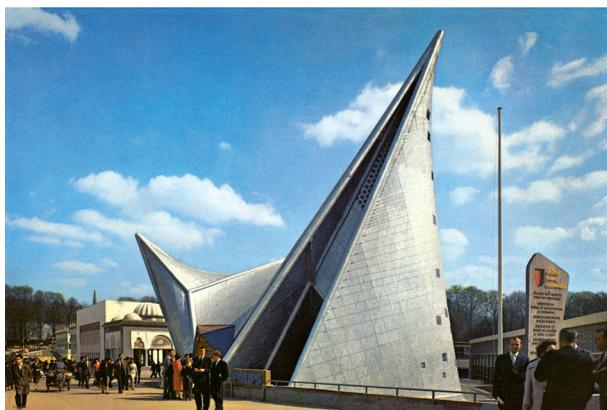
Этот перечень охватывает лишь некоторые из многочисленных направлений, демонстрирующих широту музыкальных вкусов Баланчина и его интерес к новым веяниям музыкальной культуры — позднего И. Стравинского, додекафонии А. Веберна, полистилистики Ч. Айвза. Все перечисленные опыты логически привели хореографа к еще одному течению в музыке XX в. — стохастической композиции Яниса Ксенакиса и созданию балетов «Pithoprakta» и «Metastasis» на его музыку. Сегодня произведения Яниса Ксенакиса широко известны и, более того, — стали классикой. Им также опубликованы два значительных труда «Формализованная музыка» и «Музыка и архитектура».

Баланчин и Ксенакис впервые встретились в Германии, во время выступления Нью-Йоркского балета на Берлинском фестивале в августе 1964 г. Общение продолжилось во время проведения Всемирной выставки «Экспо-67» в Монреале, где также выступала труппа Баланчина. Очевидно, что внимание хореографа привлекло необычное мышление и яркие творческие идеи Ксенакиса, находящиеся на границе видимого и слышимого, рационального и иррационального. Необходимо пояснить: Ксенакис, хотя и не считал себя профессиональным архитектором, но долгие годы участвовал в работах мастерской Ле Корбюзье на ул. Севр в Париже. Он ассистировал Ле Корбюзье в разработках проектов «Лучезарного города» в Марселе, монастыря св. Марии де ла Туретт в Эве-сюр-Ларбресль около Лиона, города Чандигарх в Индии. В 1958 г. по проекту Ксенакиса было построено здание павильона голландского концерна «Philips» на всемирной выставке в Брюсселе («рогатое» сооружение, похожее на шатёр инопланетянина, признанное одним из шедевров мастерской Корбюзье), а с 1966 г. он становится директором им же созданного «Центра исследований музыки, математики и автоматки (СЕМАМу)» при Парижском университете.

2 марта 1967 года «New York Times» сообщила, что труппа «New York City Ballet» готовит постановку на музыку Яниса Ксенакиса [2]. Известно также и письмо от 17 марта 1967 г., которое Я. Ксенакис написал Дж. Баланчину, выражая радость по поводу выбора балетмейстером двух своих работ [3]. Премьера должна была состояться в г. Сартарога-Спрингс во время проведения очередного летнего сезона исполнительских искусств. Между тем, спектакль вышел лишь



График



Архитектурный проект

στοχαστικός — «умеющий угадывать»). Композиция состояла из множества натянутых струн и лампочек, каждая из которых становилась светящейся траекторией — и в целом образовывала коническую сеть, имитирующую молекулы и атомы радужного тумана.

Очевидно, что столь яркие оригинальные идеи Ксенакиса, созвучные новому времени, не могли оставить равнодушным Баланчина: их творческие устремления были взаимно интересны. Композитор в своем творчестве переводил архитектурные модели в музыкальные и наоборот. Великий хореограф также стремился к поискам универсальных структур, которые бы способствовали адекватному

спустя десять месяцев от обозначенной в анонсе даты. Вероятнее всего это можно объяснить всецелой поглощенностью композитора подготовкой к выставке «Экспо-67», для которой он делал проект павильона-многогранника, воплощая в этом сооружении новаторскую идею пространственной множественности. Цикл музыкально-архитектурных инсталляций «Политопы»<sup>1</sup>, представленный здесь, отражал специфику мышления композитора: конструктивным принципам, заложенным в архитектурном творчестве, Ксенакис находил аналогии в музыке, подчиняя материал и его развитие математическим формулам, проецируя переменные и константы на высоты, тембры и ритмы. Таким образом, во в высшей степени эффективный, но не всегда предсказуемый результат, вмешивался «случай»: отсюда метод и получил название «стохастического» (от греческого слова

<sup>1</sup> В терминах математики «политоп» — это подмножество евклидова пространства, которое представимо в виде объединения конечного числа симплексов. Само же слово происходит от греческих «поли» (много) и «топос» (место, угол, территория).

переводу музыкального текста в хореографический. Однако он осуществлял это в двустороннем порядке: в одном случае, следуя за оригинальной авторской музыкой, а в другом, сам принимал на себя инициативу, выстраивая собственную концепцию, словно пытаясь придать музыке новый смысл, который в силу тех или иных причин не донес до слушателя композитор. Безусловно, что эта вторая линия не могла иметь ровным счетом никакого отношения к Ксенакису. Поэтому при обращении к его музыке, невероятно оригинальной и самодостаточной, Баланчин мог руководствоваться лишь первым принципом. Связь геометрии пространства, архитектуры и музыки, выраженная когда-то в известной формулировке Шеллинга «архитектура — застывшая музыка»<sup>2</sup>, воплотилась в идеях Ксенакиса, но не в меньшей степени она интересовала и Баланчина: их интерес к этой проблеме был обоюдным, и идея совместного проекта стала вполне предсказуемым результатом этого интереса.

Репетиции «Pithoprakta» и «Metastasis» начались в декабре 1967 г., во время ежегодного праздничного «марафона Щелкунчиков». Стилистический контраст был, конечно же, разительным, и артистам было невероятно трудно работать с радикально новым материалом. Балерина Сьюзен Фарелл, вспоминая о работе над «Metastasis», говорила о том, что за невозможностью опереться на ритмическую формулу они ориентировались, главным образом, на визуальные «подсказки», графические представления, которые для этой музыки безусловно первичны [4, с. 67]. Необходимо пояснить специфику композиций Ксенакиса, избранных Баланчиным для хореографического воплощения.

\* \* \*

«Metastasis» стал первым серьёзным произведением композитора, где сформировались особенности его творческого почерка. Начало пьесы — глиссандо с медленно поднимающимся звуком струнных. Существует предварительный рисунок Ксенакиса, изображающий траектории движения линий отдельных инструментов: они сближаются, разъезжаются в разные стороны, уплотняются и ломаются. Очевидно, что пьеса была вдохновлена визуальными аналогиями. Тянущиеся линии — впоследствии это рёбра жёсткости, которые воплотились в архитектурной конструкции павильона «Phillips».

Необходимо также отметить, что пьеса вызвала «бурю негодования» не только у консерваторов, но (как это ни парадоксально) и у лидеров авангарда. В 50-х гг. последним словом авангардистской композиторской техники был «сериализм». Стремлению сериальной композиции к предельной точности, изолированности звуковых точек Ксенакисом было противопоставлено оперирование звуковыми массами, обладающими «плотностью», «фактурностью» и, вместе с тем, архитектурной точностью.

Практикуя в архитектурной и математической областях, в своей известной статье против актуальности сериалистического метода он высказался в остро ироничной форме, противопоставив элементарной арифметике серии — сложные

<sup>2</sup> См.: Шеллинг Ф. «Лекции по философии искусства».





Сцена из балета «Metastasis»

бонов и ксилофона. Премьера сочинения состоялась в 1956 г. под руководством дирижера Германа Шерхена в Мюнхене. Название сочинения можно перевести с греческого как результат «действия посредством теории вероятности». В основу музыкальной структуры положена статистическая механика газов, Закон Гаусса и идея броуновского движения. Каждый инструмент выступает в роли своего рода молекулы, подчиняющейся законам распределения Максвелла-Больцмана и Гаусса. Броуновское движение отражается в принципе четырехмерности: трех измерений и времени. Ксенакис создал партитуру, сначала опираясь на упрощенный двумерный график, где ось (x) — время в пропорции 5 см = 26 мм, ось ординат (y) представляет шаг в 1 полутон = 0,25 см. В транскрипции в нотной записи 5 см = одному такту. Эта длина подразделяется на три, четыре и пять равных частей, что позволяет ощутить тонкие различия в продолжительности и создает устойчивые импульсы в партии каждого инструмента, снижая риск случайности в ритмической сфере. Необходимо отметить, что «Pithoprakta» — вторая часть диптиха — обладала значительно большей ритмической определенностью в сравнении с «Metastasis». 18 января 1968 г., наконец, состоялась премьера, и пресса отмечала, что Баланчин создал настоящее чудо из двух исключительно сложных для хореографической интерпретации композиций. Первая часть была решена средствами ансамбля из двадцати двух женщин и шести мужчин, а вторую часть исполнял дуэт (Сьюзен Фарелл и Артур Миллер). В «Metastasis» фигуры словно сливаются в некоего метафорического гиганта, приходящего в движение — здесь Баланчин использовал принцип обезличенности в использовании танцоров. А в «Pithoprakta» композиция строится вокруг возможностей мужского и женского тела и их контрапункта.

\* \* \*

Джордж Баланчин, обладавший невероятным художественным вкусом и эстетизмом, открыл для мира новую ипостась Яниса Ксенакиса как балетного композитора. Казалось бы, не могло быть более сложного для интерпретации современного автора, чьи идеи настолько «пограничны» и отчасти внемузыкальны: ему удавалось превращать в яркую необычную музыку то, что, казалось бы, никаким образом ею быть не могло. Примечательно и то, что гениальный хореограф воплотил идеи, которые на первый взгляд не могли обрести хореографические формы (отсутствие ритмической канвы, на которую можно было бы опереться исполнителям в «Metastasis», служит тому подтверждением). Однако в музыке греческого композитора существуют определенные «композиционные универсалии», которые тонкий эстет и хореограф-композитор Баланчин не мог проигнорировать. Эти универсалии и подсказали ему возможные пути воплощения двух необыкновенно оригинальных современных музыкальных пьес: движущаяся конструкция «под белым покрывалом», словно воспроизводящая брюссельский павильон «Philips» в «Metastasis» и дуэтная композиция «Pithoprakta», отражающая движущиеся согласно теории вероятности персонажи С. Фарелл и А. Миллера.

После смелого экстравагантного эксперимента Дж. Баланчина и другие хореографы начали работать с музыкой Ксенакиса. Морис Бежар поставил номер для Паоло Бортолуцци на музыку «Nomos Alpha» в апреле 1969 г., однако эту интерпретацию критики сочли слишком иллюстративной: инструментальному глиссандо соответствовало аналогичное движение в хореографии.

Затем появился балет «Kraanerg» с хореографией Ролана Пети, премьера которого состоялась 2 июня 1969 г. в Оттаве (это был первый случай, когда Ксенакис написал музыку на заказ). А следующее публичное упоминание о сотрудничестве Баланчина и Ксенакиса датируется июнем 1971 г., когда все та же «The New York Times» объявила, что в сентябре должна состояться премьера балета «Antikthon» на музыку, специально заказанную Баланчиным.

Премьера не состоялась, но музыка Ксенакисом все же была написана, и в 1974 г. композитор обратился к хореографу с просьбой позволить Мишелю Табачнику сделать интерпретацию «Antikthon» для фестиваля в Бонне. Ответа так и не последовало, проект остался незавершенным, но, тем не менее, можно смело сказать, что предшествующие работы заложили основу хореографических интерпретаций музыки Ксенакиса, творчество которого в подобном качестве еще предстоит открыть балетмейстерам.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным / Предисловие М. Бежара. М.: Издательство Независимая Газета, 2001. 224 с.
2. W/a. City Ballet To Open At Saratoga July 7// New York Times. March 2. 1967. P. 30
3. George Balanchine to Iannis Xenakis. Letter. Paris. 1967. Mar 17.
4. Charles W. Turner. Xenakis in America. NY.: «One Block Avenue Tappan ed.», 2014. 146 p.
5. Горохов А. Iannis Xenakis // Музпросвет Немецкой волны. 2011. URL: <http://www.muzprosuet.ru/xenakis.html> (дата обращения 20.01 2015)