

ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО. К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

УДК 792.8

Г. А. Безуглая

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ БАЛЕТА
ДЖ. БАЛАНЧИНА «RAYMONDA VARIATIONS»
(«ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ РАЙМОНДЫ»)

На протяжении своей долгой творческой жизни Дж. Баланчин неоднократно обращался к партитуре «Раймонды» А. Глазунова. Первой работой стал трехактный спектакль «Раймонда» (1946), созданный по мотивам хореографии Петипа (в сотрудничестве А. Даниловой) для Балета Монте-Карло. Впоследствии музыка глазуновской Раймонды вдохновляла Баланчина на уже совершенно оригинальные постановки. Их было три, и это были бессюжетные одноактные балеты. Спектакли «Pas de Dix» (1955) и «Венгерский кортеж» (1973) Баланчин поставил на музыку последнего акта «Раймонды». А для одноактной постановки 1961 г., которая имела первоначальное название «Вальс и вариации», Баланчин выбрал номера из первого и второго актов.

Подбор музыки для балетных спектаклей всегда носил у Баланчина творческий, созидательный характер. В редакторской работе с музыкой хореограф проявлял высокую музыкальную компетентность, совершенный вкус, чувство меры и бережное отношение к композитору — автору первоисточника. Большинство музыкальных сюит¹, составленных Баланчиным, имеют неповторимый облик, демонстрирующий его индивидуальный замысел. В этом смысле все музыкальные композиции выдающегося хореографа являются авторскими работами, отражающими художественные принципы Баланчина-музыканта. В них он ясно демонстрировал свое художественное видение, проявляющееся в том числе в отношении к различным типам композиционных структур.

В качестве иллюстрации, более подробно раскрывающей особенности музыкальной работы Баланчина, рассмотрим композицию, созданную хореографом

¹ Например, музыкальная композиция балета «Сон в летнюю ночь», включающая в себя, наряду с увертюрой «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, фрагменты других его увертюр, а также 9 симфонии. Или композиция «Изумрудов», состоящая из фрагментов театральной музыки Г. Форе («Шейлок», «Пеллеас и Мелизанда»).

для одноактного балета ««Raymonda Variations» (1961), название которого в России получило новую, семантически более изысканную форму: «Вариации на тему Раймонды».

Для наглядности представим сюиту этого балета в виде списка номеров, с постраничным указанием на их расположение в оригинальном клавирном переложении «Раймонды» [1].

Увертюра:

Антракт ко 2 картине, I акта, Мимическая сцена I акта — с. 42, 40.

Фантастический вальс из 2 картины — с. 55

Большое Адажио (Ре мажор) — с. 51

Вариации:

Вариация 1, ре бемоль мажор, 2/4 из 2 картины — с. 60

Вариация 2, ля мажор, 6/8 из 2 картины — с. 61

Вариация 1, бемоль мажор, 2/4 из II акта — с. 91

Вариация 2, си мажор, 6/8 из II акта — с. 93

Прелюдия и Вариация, си мажор (арфная), из 1 картины — с. 38

Вариация 3, до мажор, 9/8 из 2 картины — с. 62

Пиццикато, ре мажор, из I акта — с. 29

Вариация 2, соль мажор, из последнего акта — с. 152

Вариация 4 для Раймонды, фа мажор, 2/4 — с. 96.

Кода 2 картины 1 акта, фа мажор — с. 64

Большая кода 2 акта, ми мажор — с. 98

Сразу укажем на два небольших изменения, внесенных Баланчиным в первоначальный текст партитуры. Первое представляет собой простую отмену репризы (т. е. сокращение повтора) в среднем эпизоде Фантастического вальса.

Второе является более серьезным (и довольно интересным) редакторским вторжением в авторский текст. Изменение сделано в Увертюре, то есть в знаменитом «Антракте» ко 2 картине I акта: он потерял два заключительных такта, вместо которых в версии Баланчина исполняется шесть других. Откуда они взяты? Из этого же акта, из до-мажорной «Мимической сцены», имеющей тот же тематический материал. Благодаря секвентному сдвигу на полтона вниз, происходящему в результате этого оригинального «сцепления» материала, звучание приобретает свежесть и дополнительную энергию, а басовый органнй пункт превращается в доминантовый по отношению к фа-мажорной теме вальса. Таким образом, маленькая перестановка позволила Баланчину связать тонально Увертюру и следующий за ней Фантастический вальс.

Интересно, что для соединения двух код, тоже исполняемых в балете Баланчина *attaca* (без перерыва), искать дополнения в виде специальной «врезки» Баланчину не понадобилось вообще. Вторая, ми-мажорная кода (из 2 акта), начинающаяся с повторения того же фа-мажорного трезвучия, которым оканчивается первая кода (из первого акта), чудесным образом звучит как естественное продолжение и окончание праздничного, яркого финала балета.

Вот так выглядит тональный план всей сюиты:

Des — F — D — Des — A — Des — H — H — C — D — G — F — F — E.

Благодаря двум необычным сочленениям, сюита приобрела облик тонально организованного целого, имеющего три тональных опоры (Des, H и F), образующие сопряжения и тяготения, объединяющие собранный воедино материал.

В основе разворачивания формы здесь ясно угадывается композиционный замысел одноактной симфонической сюиты. Эта форма, конечно же, очень близка, даже родственна структурным очертаниям самой «Раймонды». Неслучайно Б. Асафьев, высоко ценивший балет Глазунова, определял его центральную композиционную идею как «сплетение сюит». Однако сюита балета Баланчина как жанр, принадлежащий музыкальному театру, проявляет признаки еще одного, синтетического по своей природе, жанра. Она явно демонстрирует родство с многочастным жанром классического балета — *Grand Pas*.

Grand pas (Большое классическое па) — крупная ансамблевая форма, объединяющая танцы с участием солистов, корифеев и кордебалета. Она представляет собой в некотором роде «укрупненную» и динамичную разновидность *Pas de deux*, и обычно выполняет функцию заключительного раздела акта балета. В качестве одной из определяющих особенностей этого жанра отметим его дивертисментный характер, предоставляющий возможность показать большое разнообразие «чистых» танцев, не связанных с сюжетными коллизиями балетного спектакля.

Указанное свойство *Grand pas* послужило толчком для развития и переосмысления этого жанра в XX в., в эпоху возрастающего интереса к бессюжетным формам балетного искусства. Подобную трансформацию пережил, например, один из классических образцов этого жанра — Большое классическое па из балета «Пахита» Э. Дельдевеза-Л. Минкуса в постановке М. Петипа. Эта жемчужина репертуара балетного театра получила новое предназначение и, фактически, приобрела новый статус самостоятельного одноактного балета-дивертисмента, ярко воплощающего самодостаточную танцевально-драматургическую идею великолепного «парадного портрета труппы», «дефиле балерин», демонстрирующих чудеса исполнительского мастерства в калейдоскопе чередующихся вариаций.

Характерные особенности такого одноактного танцевального дивертисмента ясно угадываются и в замысле Баланчина. Сходство здесь можно наблюдать не только в близости драматургического замысла, но и на уровне структурно-композиционном. Музыкальная композиция Большого классического па из «Пахиты» как творение позднеклассицистской эпохи демонстрирует характерные черты «имперского стиля»: симметрию, четкость и геометричность форм и линий, устойчивость и массивность конструкции. Композиция «Пахиты» объединяет трехдольное жанровое антре, адажио, варьируемое число вариаций (от 4 до 9) и двухдольную коду. Внутренний мини-цикл вариаций при этом отсылает визуальное и музыкальное восприятие к архитектурному приему объединения нескольких этажей в виде колоннады.

Баланчинская «Раймонда» включает в себя тоже трехдольное жанровое антре (вальс), адажио, цикл из 9 вариаций и венчающую композицию двойную коду.

Особое сходство с «ампирными» особенностями «Пахиты» музыкальной сюите из «Раймонды» придают характерные свойства музыки Глазунова: ее богато украшенная, роскошно декорированная, многослойная ткань, образуемая плотной полифонической фактурой, обилие органных пунктов, вызывающих ассоциации с устойчивостью и массивностью величественного здания.

Отмеченное сходство, конечно, не стоит расценивать как повторение, тождественное по смыслу произведению ушедшей эпохи расцвета классического балета. «Раймонду» Баланчина отличают новые содержательные и конструктивные особенности, сотворенные, сконструированные и апробированные искусством XX в. В ряду заметных новаций на уровне конструктивного замысла отметим, прежде всего, проявление некоей «дуальности», реализующейся в двойной экспозиции образов ведущих солистов. Каждый из них получил по две вариации вместо традиционной одной. Своеобразие хореографического приема «двойных вариаций», возможно, и навеянное музыкальным методом формообразования, по понятным причинам не находит прямого формального отражения в музыкальном тексте. Дуальность не могла быть отражена здесь и в «буквальной» музыкальной «сонатности». Тем не менее, проявляясь в сплетении, противоборстве и развитии двух начал — лирического и моторного, она пронизывает весь процесс развертывания сюиты, обращая нас к одной из центральных концепций европейского и русского искусства XX столетия — диалогу.

Принцип дуальности, диалогичности в качестве композиционного стержня, скрепляющего и формирующего развертывание многочастного цикла, уже был неоднократно апробирован Баланчиным — например, в «Агоне» (1957), где используются двойные (и тройные) «модификации» традиционных танцевальных форм. В «Раймонде» диалог балерины и первого танцовщика прослеживается от ее первого появления в кульминации Фантастического вальса к «танцу двоих» (Большое адажио), сольным вариациям, обостряясь тритоновыми тональными сопряжениями (он: Des — G, она: H — F) и противопоставлением сдержанной, сосредоточенной лирики, трехдольной плавности и закругленности и энергичной моторной двухдольности. Торжество танцевальной моторики венчают две грандиозные коды, представляющие, благодаря дополнительно ускоренному пульсу, апофеоз всемогущего «двухдольного сумасшествия», — радостного, энергичного, переливающегося изнутри триольными брызгами виртуозных инструментальных фигураций.

Аналогично темпам обеих код, музыкальные темпы практически всех номеров сюиты были в значительной степени (по сравнению с отечественной театральной традицией исполнения) ускорены Баланчиным. Учащенные пульсы не только изменили взаимоотношения хореографического и музыкального синтаксиса (музыкальные мотивы и хореографические па обрели иные акценты и точки слияния), но и усилили моторный импульс, превратив его в особую силу, создающую иное «динамическое выражение времени» [2, С. 56]. Оказав влияние на восприятие целого, они изменили архитектуру всей звуковой конструкции «Раймонды».

Баланчинская идея этой грандиозной многуровневой музыкально-хореографической композиции великолепно описана Л. Керстиным, соратником и дру-

гом Баланчина, сооснователем NYCB, в его письме И. Стравинскому, где он описывал замысел «Агона»: «Баланчин хочет спектакль, который казался бы огромным финалом всех балетов, какие когда-либо видел мир... Безумные танцы — *variations, pas d'action, pas de deux, ets.* с финальным занавесом, падающим, когда все участники истощены... Формой балета может быть танцевальная сюита или вариации, как можно более разнообразные. Баланчин видит изумительное космическое пространство в архитектурной раме, более похожей на Палладио, чем на барокко»... [2, С. 138].

«Палладиянство» Баланчина заключено и в роскошно изукрашенном творении «Раймонды». В ее архитектурной выстроенности, дающей убедительный повод «поговорить хореографией о музыке» и радостно предаться творчеству, продолжив диалог о «величии мироздания» с классическим балетным наследием. И возвести еще одно чудесное, небывалое здание в городе-пантеоне возвышенной архитектуры классического балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глазунов А. Раймонда. Балет в трех действиях. Переложение для фортепиано автора и А. Винклера. М.: Музгиз, 1954.
2. Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец. Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. 344 с.