

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE



УДК 782.91

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13002>

Н. В. ДУДА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО БАЛЕТА «ПАВАНА МАВРА» НА МУЗЫКУ ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛА

В статье поднимается вопрос об уникальности музыкально-сценической композиции балета «Павана мавра». Основанная на так называемой технике танца Хосе Лимона, хореография балета продемонстрировала новый способ общения художника с залом. Автор полагает, что хореограф вступает в коммуникацию со зрителем посредством языка сценического пространства, которое влияет на зрителя визуально и эмоционально благодаря энергии и ритму движения персонажей. Отмечается прием деперсонализации героев как способ заставить зрителя сосредоточиться больше на самой хореографии и абстрактных психологических состояниях персонажей, чем на их индивидуальных характеристиках. В статье отмечаются броские ассоциации с визуальным и музыкальным рядом художественных образов Ренессанса, которые возникают у зрителей благодаря костюмам персонажей и объединяющему сценографию ритму паваны. Автор приводит цитаты, подтверждающие не-

обычность процесса создания самого спектакля, а именно стремление хореографа отойти от стереотипа постановки балета на сюжет литературного произведения, выбора самой музыки *post factum* после создания самого танца. В музыкальной драматургии отмечены ведущий принцип контраста и наличие внешних и внутренних образно-тематических арок. Автор отмечает, что в процессе аранжировки музыка Перселла подверглась некоторым темповым и фактурным изменениям, что позволило создателям спектакля усилить трагическое в лирических образах, а лирическое и героическое – в танцевальных. С точки зрения автора, выбор музыки Перселла был обусловлен рядом причин, ведущей из которых стала общность мироощущения двух художников.

Ключевые слова: Генри Перселл, Хосе Лимон, «Павана мавра», «Абдельазер», «Гордиев узел разрублен», павана.

Для цитирования: Дуда Н. В. Музыкально-сценическое пространство балета «Павана Мавра» на музыку Генри Перселла // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 15–20.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13002>

N. DUDA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

MUSICAL AND STAGE SPACE OF THE BALLET "THE MOOR'S PAVANE" SET TO THE MUSIC OF HENRY PURCELL

The article raises the question of the uniqueness of the musical and stage composition of "The Moor's Pavane". Based on the so-called 'Limón technique', the ballet choreography demonstrated a new way of communication between the creator and the audience. The author believes that the choreographer communicates with the audience through the language of the stage space, which affects the audience visually and emotionally thanks to the energy and rhythm of the movement of the characters. The technique of depersonalization of heroes is marked as a way to make the audience focuses on the choreography itself and the abstract psychological states of the characters than on their individual characteristics. The article notes the catchy associations with the visual and musical range of the Renaissance artistic images that arise in the audience's mind thanks to the typical costumes of the characters and the rhythms of Pavane dance. The author gives the quotes, confirming the unusual

process of creating the performance itself, namely, the choreographer's desire to move away from the stereotype of staging the ballet on the plot of a literary work, choosing the music *post factum* after creating the dance itself. In musical dramaturgy the leading principle of contrast and the presence of external and internal figurative and thematic arches are noted. The author notes that some tempo and textural changes of Purcell's music, emerged as a result of the arrangement, allowed the creators of the performance to strengthen the tragic in lyrical images, and the lyrical and heroic in dance ones. From the author's point of view, the decision of using Purcell's music in the ballet was determined by a number of reasons, the leading one of which was the common world vision of the two creators.

Key words: Henry Purcell, José Limón, "The Moor's Pavane", "Abdelazer", "The Gordian Knot Untied", a pavane.

For citation: Duda N. Musical and stage space of the ballet "The Moor's Pavane" set to the music of Henry Purcell // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 3. Pp. 15–20. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13002>



Балет «Павана Мавра» в постановке Хосе Лимона был представлен публике 17 августа 1949 года на втором ежегодном Американском фестивале танца в Колледже Коннектикута. Балет стал выдающимся произведением этого жанра и настоящей визитной карточкой хореографа, одного из основателей американского танца модерн. Критика откликнулась восторженными отзывами, говоря о «подлинно шекспировском размахе» (цит. по: [1, р. 33]) нового музыкально-сценического шедевра, в котором сам постановщик танцевал главную партию.

Несмотря на подзаголовок «Вариации на тему Отелло», балет не является сценическим воплощением пьесы Шекспира, но использует лишь общую сюжетную канву этого произведения. Сам Лимон признавался, что усердно пытался избежать создания танцевальной версии знаменитой трагедии. «Приложив всю свою волю и ум, я трудился над поиском формы, которая оказалась бы подходящей для танца. Я не хотел ни нарушать что-либо, не перефразировать» [2, р. 295].

Главными персонажами балета стали Мавр, Жена Мавра, Друг и Жена Друга. Условным персонажем может быть назван и платок, подаренный Мавром Жене и ставший узловым мо-

ментом драматической интриги. Этот платок постоянно с самого начала балета фигурирует на сцене. Он становится участником разнохарактерных лирических и драматических эпизодов. Его дарят, принимают, прячут, роняют, теряют, крадут, передают, им укоряют и угрожают... Этим платком, как саваном, покрывает Мавр убитую им Жену на последних минутах спектакля.

По меткому замечанию одного из зрителей, имена героев «...не имеют значения; они представляют собой архетипы, а не индивидуальности. Это Благородство в пурпурных одеждах, Обман в золотой тунике, Обольщение в малиновом и Невинность в нимбе из белого кружева. Точно так же их движения не рассказывают определенную историю, которая произошла в определенное время. Их история – это универсальное человеческое уравнение, в которое могут быть вставлены любые переменные без изменения результата» [3].

Деперсонализация героев и их взаимоотношений заставляет зрителя сосредоточиться больше на самой хореографии и абстрактных психологических состояниях персонажей, чем на их индивидуальных характеристиках. В отсутствие привычной театральной мимики и жестов, Лимон выражает эмоции посредством танцевальных движений всего тела. Так, в определен-

ные моменты действия неуверенность, беспокойство и ревность Мавра выражаются сжиманием верхней части тела танцора, а внутренние психологические конфликты Друга, которого обуревают чувства обиды и зависти, воплощаются глубоким тяжелым плие во второй позиции.

Несмотря на небольшой состав и краткость музыкально-сценического произведения, длящегося приблизительно двадцать минут, премьерный спектакль произвел на публику ошеломляющее впечатление. Все в сценографии – пространство, ритм движений, выразительность жестов, свет, цвет костюмов, музыка – поражало воображение. В отсутствие традиционных декораций зритель отчетливо ощущал погружение в эпоху Ренессанса, броские ассоциации с которой вызывали костюмы персонажей и хореография, основанная на движениях и ритме паваны.

Лимон заговорил со зрителем языком сценического пространства, в котором разворачивается балетное действие. Его пространство имеет физические и эмоциональные характеристики – оно может быть открытым, наполненным ветром и воздухом или, напротив, закрытым, сжатым, душным и давящим. То, как пространство используется в хореографической композиции, и то, как располагаются персонажи на живом картинном полотне, касается непосредственно сюжета произведения и взаимоотношений героев.

Пространство создает настроение благодаря энергии и ритму, в котором персонажи движутся по сцене. Приближаясь к зрителю по прямой, они становятся более реальными, и наоборот, уходя в глубину, кажутся менее ощутимыми. В этом хореографическом приеме просматриваются элементы современной Лимону кинематографии с постепенным выдвиганием главных действующих лиц на первый крупный план.

Энергетическим фокусом сценического пространства становится центральная линия. Мавр и Жена сближаются, и пространство вокруг них наполняется жизнью. Внимание зрителя сосредоточено именно на этой точке, и все персонажи, траектория движения которых смещается в сторону от центра, попадают в темную негативную зону. Чем больше персонажей появляется на сцене, тем более сложным образом делится пространство. Персонажи идут навстречу друг другу и делят пространство на равные части, а когда танцоры расходятся на точки треугольника, зрители наблюдают симметрию. Герои вчетвером сближаются – пространство закрывается, расходятся – оно открывается. За время балета это происходит много раз, и каждое изменение пространства визуально и эмоционально отме-

чается зрителем. Персонажи могут медленно сходиться к центру, усиливая напряжение ожидания, внезапно разбежаться и т. д. Ни один из героев не покидает подмостки на протяжении всего спектакля, но энергетика сцены постоянно меняется.

Существенную роль в создании атмосферы спектакля играют костюмы, их тщательно продуманная цветовая гамма. Костюмы были созданы женой Лимона Полин Лоуренс. Сам Хосе Лимон, в прошлом художник, глубокий почитатель искусства Эль Греко, несомненно, участвовал в выборе стиля, фасона, цвета, ткани сценических нарядов. В тяжелых многослойных юбках женщин, коротком жакете и панталонах Друга, в длинных одеждах Мавра отчетливо просматриваются элементы придворных одеяний эпохи Ренессанса. Откровенно символичны и сами цвета костюмов – воплощающий невинность и чистоту белый, «змеиное» сочетание желтого и черного в костюме мнимого Друга, благородный пурпур туники Мавра и соблазнительно яркие малиновые волны юбки Жены Друга.

В балете все элементы переплетены и спаяны в единое музыкально-сценическое действие, в котором музыкальная часть имеет четко прослеживаемую драматургию. Звуковой ряд соткан из музыки эпизодов к спектаклям «Абдельазер, или Месть мавра» и «Гордиев узел разрублен», а также Паваны и Чаконы соль миор Генри Перселла.

Несмотря на абсолютную органичность музыки Перселла хореографии спектакля, последний был создан независимо от звукового ряда. Решающую роль в выборе композитора сыграла Дорис Хамфри¹. Сейчас уже трудно представить себе этот балет с музыкой иного рода; она, как живая вода, просочилась в почву хореографии, стала плотью и кровью сценического действия, ее интонации слились с каждым движением персонажей. В случае с «Паваной Мавра» правильно говорить о последовательной музыкально-сценической драматургии, где движение стало невозможным без музыки Перселла. Лишь на мгновение музыка бессильно замирает, в момент наивысшего напряжения душевных сил Мавра, когда Друг нашептывает ему об измене Жены и передает платок.

Сам Лимон так писал об этапе поиска музыкального ряда для своего хореографического шедевра: «К тому времени, когда танец был уже почти готов, я отчаялся найти подходящую для него музыку. Целые недели я проводил в поис-

¹ Дорис Хамфри (1895–1958) – американская танцовщица и хореограф, учитель Хосе Лимона. С 1944 года – руководитель Танцевальной компании Хосе Лимона.

ках. Я слушал и слушал в надежде обнаружить что-нибудь подходящее у Монтеверди, Бартока, Шенберга и многих других. Все было безуспешно – пока не пришла на помощь наша Дорис. Она нашла для нас “Гордиев узел разрублен” и Сюиту из “Абдельазера”. Поскольку изначально эта музыка предназначалась для театра, было несложно выбрать подходящие фрагменты для нашего танца и, в свою очередь, приспособить танец к музыке» [4, р. 119].

«Приспособить» музыку к танцу поручили Саймону Садову (Simon Sadoff), одаренному музыканту, пианисту и дирижеру. Концептуально музыка Перселла была аранжирована в согласии с ритмом танца и дыханием исполнителей. Последнее играло важную роль в самой исполнительской технике танцоров. Ритм дыхания исполнителя определялся частотой вдоха и выдоха. Согласно технике танца Лимона, чем медленнее танцор дышит, тем медленнее его движения.

Как в замедленном кино, звучат Ария № 6 из «Абдельазера» и Рондо-менуэт № 3 из «Гордиева узла». Садов аранжировал эту музыку в темпе гораздо более медленном, чем она исполняется в оригинальных произведениях. В данном случае такой драматургический прием используется для создания образа Коварства и Измены. В балете звучание Арии совпадает с моментом танца Жены Друга, которая с нескрываемой радостью играет украденным платком. В ее широких жестах, «змеиных» изгибах тела, медленных кружениях, высоких подбрасываниях платка воплощена вся радость жестокой мести.

Медленный темп Рондо-менуэта № 3 из «Гордиева узла» соотносится с воплощаемым лирическим образом любви Мавра и Жены. Музыка Рондо-менуэта можно назвать лейтмотивом влюбленной пары. В балете этот эпизод звучит дважды – в дуэте Мавра и Жены, еще не подозревающих о надвигающейся трагедии, и в сцене ревности, предшествующей заключительной сцене убийства.

Вся музыкальная композиция балета сформирована по принципу контраста и держится на образно-тематических арках – внешних и внутренних. Эпизоды выстраиваются в следующем порядке: 1. Увертюра из «Гордиев узел разрублен» (1 часть, 2 часть, кода); 2. Рондо № 3 из «Абдельазера»; 3. Павана из Паваны и Чаконь соль минор; 4. Ария № 3 из «Абдельазера»; 5. Увертюра из «Абдельазера» (2 часть); 6. Ария № 6 из «Абдельазера»; 7. Рондо-менуэт № 3 из «Гордиев узел разрублен»; 8. Чаконя из «Гордиев узел разрублен»; 9. Рондо-менуэт № 3 из «Гордиев узел разрублен»; 10. Увертюра из «Гордиев узел разрублен» (1 часть).

Таким образом, Увертюра открывает и закрывает музыкальное пространство балета, закольцовывая его образами трагической предопределенности. В первом эпизоде Увертюры звучит целиком, фактически образуя два эпизода (благодаря собственной контрастной двухчастной форме), однако в заключении балета Лимон использует музыку лишь первой части, чтобы поставить точку в трагической истории, исход которой был предсказан уже в начале спектакля.

Музыка второй части Увертюры сопровождает танец двух пар. Этот танец гармоничен и динамичен, в нем много синхронности и симметрии. Герои проникнуты общим чувством радости, атмосфера еще не отравлена клеветой и подозрением. Лишь в коде настроение Мавра омрачается – Друг сеет первые семена раздора, нашептывая ему слова сомнения. Девять тактов коды резко контрастны второй части Увертюры. Вместо кружащегося трехдольного метра появляется мерный двухдольный, динамичное движение с характерной повторяющейся танцевальной фигурой (четверть – четверть с точкой – восьмая) сменяется вязкой полифонической фактурой со «сползающими» хроматическими аккордами.

От коды Увертюры тянется арка к эпизоду № 3 – Паване соль минор, которая и по музыкальному материалу, и по балетному либретто связана с образами Друга и Жены Друга. В свою очередь, от № 3 протягивается арка к № 8 Чаконе. По композиции этот номер является первой драматической кульминацией, по сюжету – совпадает с моментом передачи платка Мавру. Сам жанр чаконь как нельзя более подходит для воплощения идеи трагической утраты и душевных терзаний главного героя. В танце участвуют все четыре персонажа. Их захлестывают эмоции, жесты становятся все более резкими, танцоры бессильно падают, траектории движения становятся хаотичными. Так, от коды Увертюры, через Павану соль минор (№ 3), растет напряжение к № 8 Чаконе.

Выше уже было сказано об арке, образуемой Рондо-менуэтом (№№ 7 и 9). В балете он участвует в формировании лирической линии, которая берет начало во втором номере балета – Рондо из «Абдельазера», таящего массу возможностей для интерпретаций. Рожденный из бойких ритмов хорнпайпа, тематизм эпизодов рондо скрывает проникновенную лирику интонаций, противопоставляемую рельефным восходящим ходам по звукам тонического трезвучия, характерным для темы рефрена. В одной из предшествующих публикаций мы упоминали, что современные композиторы, обращаясь в своих произведениях

ях к музыкальным темам Перселла, зачастую используют прием смены артикуляции, темпа, оркестровки, типа фактуры с целью обнажить определенные интонационные особенности музыкальных образов английского композитора. Так, например, Бриттону в «Вариациях и фуге на тему Перселла» удалось придать теме рефрена Рондо «...черты старинного торжественного танца-шествия. Благодаря оркестровке tutti, более сдержанному темпу (*Allegro maestoso e largamente*) и незначительной, на первый взгляд, смене артикуляции (утяжеление каждого звука начального мотива, восходящего по звукам тонического трезвучия) мелодия Рондо звучала как гимн Англии» [5, с. 105].

Аранжируя музыку Перселла для балета Лимона, Садов избрал бриттеновскую трактовку рефрена. Ему понадобился образ волевого, благородного, решительного героя. Нет сомнений, что музыкант был знаком с «Вариациями» Бриттена, созданными четырьмя годами ранее премьеры балета. Такая трактовка темы рефрена позволяла достичь яркого контраста с темами эпизодов, чего и добивались создатели балета, поручившие тему рефрена Мавру, а тему эпизода – его Жене.

Музыка Перселла настолько «приросла» к балету Лимона, что представить иное музыкальное сопровождение практически невозможно. И все же остается вопрос, почему именно Перселл? Известно, что сам Лимон был большим ценителем творчества Баха. В числе его работ – целый ряд постановок на музыку немецкого композитора: *B Minor Suite* (1931), *Chaconne* (1942),

Sonata Opus 4 (1947), *Concert* (1950), *Concerto in D Minor after Vivaldi* (1963), *Two Essays for Large Ensemble* (1964), *A Choreographic Offering* (1964). Необходимо отметить, что спектакль на музыку Перселла в наследии Лимона также не единственный. В 1952 году в том же Колледже Коннектикута на Пятом американском фестивале танца был показан *The Queen's Epicedium* (1952) с музыкой «Элегии на смерть королевы Марии» Перселла.

Не исключено, что у Дорис Хамфри могли возникнуть прямые ассоциации с историей мавра, изложенной в «Абдельазере» Афрой Бен, писательницей довольно известной в просвещенных кругах. Кроме того, музыка Перселла, предназначенная для театра, по своей сути имеющая танцевальную основу и квадратную структуру, прекрасно ложилась на хореографию спектакля. Отметим и другое: балет, объединяющим ритмом которого стал ритм паваны, требовал музыкальных образов, концептуально родственных этому танцу, полному благородства, величия и возвышенного драматизма. Музыкальные образы английского композитора оказались созвучными концепции балета, выводящего на уровень обобщения трагическую историю зависти и мести. Интонационное богатство музыки «Британского Орфея» оказалось столь объемным и перспективным, что позволило раскрыть индивидуальные переживания каждого из персонажей, несмотря на их внешнюю деперсонализацию. Общность мироощущения двух художников, разделенных временным промежутком в триста лет, оказалась весьма очевидной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kady J. José Limón. New York: The Rosen Publishing Group, Inc, 2005. 48 p.
2. The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance. Ed. by L. McCulloch, B. Shaw. New York: Oxford University Press, 2019. 904 p.
3. Choreographic Analyses of The Moor's Pavane: The Unbearable Lightness // Everything. URL: <https://everything2.com/title/The+Moor%2527s+Pavane> (дата обращения: 02.07.2020).

4. Jose Limon: An Unfinished Memoires. Ed. by L. Garafola. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001. 245 p.
5. Дуда Н. Трагедия «Абдельазер, или Мечь мавра» Афры Бен с музыкой Генри Перселла // Четверть века в музыкальной науке: к юбилею Диссертационного совета Ростовской консерватории. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2020. С. 98–108.

REFERENCES

1. *Kady J.* José Limón. New York: The Rosen Publishing Group, Inc, 2005. 48 p.
2. *The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance.* Ed. by L. McCulloch, B. Shaw. New York: Oxford University Press, 2019. 904 p.
3. *Choreographic Analyses of The Moor's Pavane: The Unbearable Lightness // Everything.* URL: <https://everything2.com/title/The+Moor%2527s+Pavane> (data obrashcheniya [accessed]: 02.07.2020).
4. *Jose Limon: An Unfinished Memoires.* Ed. by L. Garafola. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001. 245 p.
5. *Duda N.* Tragedija «Abdelazer, ili Mest' mavra» Afry Ben s muzykoj Genri Persella [The tragedy "Abdelazer; or, The Moor's Revenge" by Aphra Behn with the incidental music of Henry Purcell] // *Chetvert' veka v muzykal'noj nauke: k jubileju dissertacionnogo soveta Rostovskoj konservatorii* [A quarter of a century in Music Studies: to the anniversary of the Dissertation Council of the Rostov Conservatory]. Rostov-on-Don: RGK im. S. V. Rakhmaninova. Pp. 98–108.

Дуда Наталья Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774

Natalia V. Duda

Ph.D (Art), Associate Professor of the Department of Social and Humanitarian Disciplines
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774

