

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

MUSICAL THEATRE

V. P. Gamidova

К проблеме интерпретации инструментальных произведений азербайджанских композиторов на балетной сцене

Аннотация

Тема статьи отсылает к проблеме балетной интерпретации нетеатральных произведений азербайджанских композиторов. Такой подход актуален для современного балетного искусства, в том числе и для азербайджанского. Материалом анализа стали постановки балетов на основе инструментальных сочинений: симфонической гравюры «Дон Кихот» и симфонической поэмы «Лейли и Меджнун» Кара Караева, фортепианной пьесы «Белые и чёрные» Хайяма Мирзазаде, симфонии «Гойя» Кара Караева — Фараджа Караева, симфонического мугама «Шур» Фикрета Амирова и др. В статье затрагивается вопрос противоречивого отношения к такой практике. В отличие от балета в инструментальном произведении нет реального сюжета и оно не имеет явной программы. Таким образом, балетное преобразование нетеатральной музыки в большей степени настраивает слушателя на конкретные сюжетные перипетии, нежели камерно-инструментальное или симфоническое, которые предполагают более широкий спектр образов.

Ключевые слова: балет, интерпретация, инструментальная музыка, танец, театр, «Лейли и Меджнун», «Дон Кихот», «Насими», «Шур», Ф. Амиров, К. Караев, Х. Мирзазаде.

V. R. Hamidova

On the interpretation problem of Azerbaijani composers instrumental works on the ballet stage

Summary

The topic of the article is based on the problem of ballet interpretation of non-theatrical works of Azerbaijani composers. This approach is relevant for modern ballet art, including Azerbaijani. The material of the analysis was the production of ballets based on instrumental compositions: the symphonic engraving “Don Quixote” and the symphonic poem “Leyli and Majnun” by Kara Karaev, the piano piece “White and Black” by Khayyam Mirzazadeh, a number of works by Frangiz Ali-zadeh, the symphony “Goya” by Kara Karaev — Faraj Karaev, the symphonic mugham “Shur” by Fikret Amirov, etc. The report touches upon the issue of a controversial attitude towards such practice. Unlike a ballet, an instrumental piece has no real plot and no explicit program. Thus, the ballet transformation of non-theatrical music tunes the listener to specific plot twists and turns to a greater extent than chamber-instrumental or symphonic music, which involve a wider range of images.

Keywords: ballet, interpretation, instrumental music, dance, theater, “Leyli and Majnun”, “Don Quixote”, “Nasimi”, “Shur”, F. Amirov, K. Karaev, Kh. Mirzazadeh.

История формирования и эволюции балета в азербайджанской профессиональной музыкальной культуре берёт своё начало с 40-х годов XX века. Поиски национального балета начинались ещё в 1920-е, а итогом стал первый балет на мусульманском Востоке — «Девичья башня» А. Бадалбейли. Несмотря на то, что азербайджанский балет в сравнении с европейским и русским относительно молод, за короткое время он прошёл значительный путь развития. Толчком для формирования этого жанра в Азербайджане стало развитие национального хореографического искусства.

Национальный балет уходит корнями в древнеазербайджанские танцевальные традиции, которые в истории и обычаях народа играют особенную роль. Это искусство возникло в эпоху первобытного строя и было связано с определёнными видами деятельности, отражающими разные эмоциональные состояния людей. В качестве примера можно привести один из самых древних памятников — наскальные рисунки Гобустана, на которых изображены хороводы, коллективные танцы, называемые «Яллы».

В истории азербайджанского хореографического искусства прослеживается разделение танцев на народные и профессиональные. Для народного танца характерна связь с культовыми и бытовыми обрядами, в том числе и с трудовыми процессами. Со временем народные танцы, утрачивая связь с религией и обрядами, приобретали значение искусства, выражающего изящество и многообразие человеческих чувств и переживаний. Эти аспекты заложили основы формирования профессионального танцевального искусства.

Ценную информацию об азербайджанском светском танцевальном искусстве содержат живописные изображения и поэзия Средневековья. Также немаловажную роль в развитии танцевальной культуры сыграло искусство мугамата, богатое мелодическими импровизациями, красочной орнаментикой, изящной мелизматикой. Все эти аспекты подготовили благодатную почву для развития танца. Имен-

но отсюда идёт пластика, мягкость, плавность и красота движений тела и особенно рук, выразительность мимики, взгляда и т. д. Кроме того, культура мугамата оказала большое влияние на музыкальную структуру и драматургию азербайджанского балета.

Зачатками национального балетного искусства являются и хореографические эпизоды в первых азербайджанских операх, таких как «Лейли и Муджнун» (1908), «Асли и Керем» (1912) У. Гаджибейли, «Ашуг Гариб» (1916) З. Гаджибекова, «Шах Исмаил» (1919) М. Магомаева. Они во многом положили начало профессиональной балетной школе.

В 1920-е годы в азербайджанском театре была создана профессиональная балетная труппа, в которой работали такие профессиональные балетмейстеры, как М. Ф. Моисеев, И. И. Арбатов, В. И. Нежданов, В. А. Канонвич и другие. Помимо танцевальных номеров в операх, в театрах Азербайджана начали ставиться известные классические балеты — «Корсар» и «Жизель» А. Адана, «Баядерка» и «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Арлекинад» Р. Дриго, «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Карманьола» и «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева, «Красный мак» Р. М. Глиэра и другие.

В этот период в целях синтеза классической и народной хореографии в Баку была создана балетная студия, а позже начала формироваться азербайджанская хореографическая школа. В 1930-е годы важным стимулом для становления балета в Азербайджане стало создание Ансамбля народного танца. Первая классическая балерина, выпускница Петербургской хореографической школы Гамэр (Гемер) Алмасзаде (1915–2006) в дальнейшем стала художественным руководителем этого ансамбля. Она сыграла важную роль в становлении классического балетного искусства в республике. Вместе со своим супругом, композитором А. Бадалбейли, она участвовала в создании первого азербайджанского балета «Девичья башня» (1940), который был посвящён именно ей. Как пишет Х. Кашкай в своей книге об

азербайджанском балетном театре, «опираясь на сюжет древней легенды о Девичьей башне и лирическую поэму „Девичья башня“ основоположника азербайджанской советской драматургии Джафара Джаббарлы, А. Бадалбейли совместно с балетмейстерами С. Коверковым и В. Вронским, при непосредственном участии великолепной балерины и знатока народных танцев Гемер Алмасзаде, создали не просто колоритный восточный спектакль с неизменными атрибутами русского ориентализма, а подлинную музыкально-хореографическую драму на языке азербайджанской профессиональной музыки и хореографии» [2. С. 8].

После балета «Девичья башня» А. Бадалбейли, а также следующего балета «Гюльшан» С. Гаджибекова балетный жанр становится одним из главных в творчестве целой плеяды азербайджанских композиторов. Яркими образцами национальной балетной культуры, не утратившими своей художественной ценности и по сей день, стали такие балеты, как «Семь красавиц» и «Тропую грома» К. Караева, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова, «Читра» Ниязи, «Легенда о любви» и «Поэма двух сердец» А. Меликова, «Бабек», «Вальс надежды», «Путешествие на Кавказ» А. Ализаде, «Тени Гобустана», «Калейдоскоп» Ф. Караева, «Пустая колыбель» Ф. Ализаде, «Королева Аба» Ф. Гусейнова, балет-пантомима «Кёс-кёсе» Р. Гасановой, «Огузнаме» Дж. Гулиева и другие.

Новым этапом в национальном балетном театре стали спектакли Кара Караева. Основные методы симфонизации балетных партитур связаны именно с его именем. Опираясь на прокофьевские традиции, Караев создаёт свою концепцию, методы драматургии и стиль. Балеты он насыщает системой лейтмотивов, которые вырастают из интонационной целостности замысла: «Драматургия балетов К. Караева, при всей конкретности сюжета и действующих лиц, в своём интонационном развитии ставит большую философско-эстетическую проблему и даёт возможность создания обобщённой музыкальной и хореографической драматургии, открывая пути для символической образности, утвердившейся в балете 60–70-х годов» [2. С. 114]. Балеты К. Караева открывают путь для

последующих композиторов в создании новых спектаклей.

В этот период традиции русского балета оказывают большое влияние на азербайджанскую балетную культуру. Находки в музыкально-хореографической драматургии балетов стали толчком для дальнейшего развития жанра. В новых балетах того времени прослеживается стремление к органическому единству всех компонентов. Отражение внутреннего мира человека, идейно-эстетическое начало, круг символических образов придают высокую значимость этим произведениям.

Все компоненты нашли яркое отражение в миниатюрных балетах 60–70-х годов XX века. Главным образом это одноактные балеты и спектакли, созданные на основе симфонической музыки. Многие из них опираются на древние национальные источники, например, балеты «Мугам», «Тени Гобустана», «Лейли и Меджнун», «Сказание о Насими».

В контексте рассматриваемой темы — интерпретация симфонической музыки на балетной сцене — наиболее показательны две работы: «Лейли и Меджнун» К. Караева и «Сказание о Насими» Ф. Амирова. Это одноактные балеты, поставленные балетмейстером Н. Назировой. Назирова в своём творчестве уделяет особое внимание поискам новых идей, а также органичному слиянию музыки и хореографии. Эти примеры служат почвой для определённого течения в азербайджанском балетном искусстве. Балет «Лейли и Меджнун», поставленный в 1969 году, основан на музыке одноимённой симфонической поэмы композитора. Драматургия этого моноспектакля основана на противоречии и контрасте между злыми силами и вечной любовью. Герой находится в одиночестве в пустыне, среди скал и облаков. Символика образов природы придаёт некое идеально-эстетическое преображение, которое воспекает поэтику Низами: скалы олицетворяют силы зла, преграждающие путь к счастью, а облака — это недостижимый идеал и покой. Скалы и облака воплощаются на сцене мужскими и женскими группами кордебалета. Чувство любви к Лейли настолько высоко и глубоко, что, как восхищение образом, возникает её видение. Хореогра-

фическое воплощение музыкальных тем в основном соответствует характеру произведения. Контрасты в музыке идентичны пластике, полифоническое развитие караевской музыки созвучно с полифонией действенных образов.

Спустя годы, в 2011 году балет «Лейли и Меджнун» был возрождён на сцене, но уже в новой редакции. Постановка была осуществлена балетмейстерами Георгием Алексидзе и Тамиллой Ширалиевой. Над партитурой работал Фарадж Караев, сын Кара Караева, добавив в неё симфоническую музыку отца, в частности «Албанскую рапсодию». В этой связи обозначается проблема интерпретации небалетной музыки в хореографическом воплощении, так как хорео-драматургический подход здесь несколько иной. Проследим, как трактуется инструментальный опус на балетной сцене.

Открывается балет первой темой «Албанской рапсодии» К. Караева. Вначале на сцене появляется образ восточного поэта Низами Гянджеви, воспевающего гуманистическую идею о любви, в соответствии с легендой-поэмой о Лейли и Меджнуне. Образ Низами, воплощённый ведущим исполнителем главных партий, учеником Л. Векиловой Самиром Самедовым, постепенно отходит на второй план, предоставляя сцену главным героям. На фоне всё той же темы из «Албанской рапсодии» они исполняют традиционное *Adagio*, олицетворяющее чувства двух возлюбленных.

На основе второй темы «Албанской рапсодии» звучит общий танец, который плавно переходит во вступительную тему симфонической поэмы «Лейли и Меджнун» К. Караева. На сцене — Лейли, Меджнун и Злой дух, символизирующий неотвратимую силу, преграждающую путь к любви и счастью двух сердец.

Главная тема симфонической поэмы, которая является лейтмотивом Меджнуна, сопровождает общий танец. Звучащая далее побочная партия — тема любви в поэме, поэтому хореография следует за музыкальным материалом и соответствует типичному Адажио в балете. Впоследствии тема Меджнуна вновь возвращается, но тема злой силы проникает в атмосферу счастья и разрушает покой. Смерть Лейли сопровождается темой вступления, а в финале,

вкуче с появившимся образом Низами, она звучит как тема любви, полная лирики и нежности, которой и завершается балет.

Анализируя пластическое решение спектакля, следует отметить, что хореография не всегда соответствует собственно музыкальным образам. Сценическое воплощение явно уступает музыке и даже в некоторых эпизодах вовсе не соответствует ей. Тем не менее порой встречаются сцены, которые органически сливаются с оригинальной музыкой Караева.

Второй балет — «Сказание о Насими» Ф. Амирова впервые был поставлен Н. Назировой в 1973 году. Его музыка создавалась именно как балетная. Композитор и балетмейстер поставили перед собой трудную задачу — воплотить через музыку и пластику сложный философский образ Насими. Его высокие суфийские идеи, борьба против несправедливости, за свободу, любовь, равенство всего человечества — все эти качества должны были найти отражение в балете. Авторы воплотили основную идею в балетной композиции, в которой гармонично сочетаются поэзия, сольное пение, хоровое звучание и хореографическое действие. Главная концепция воплощается в обобщённых образах, таких как Весна — символ радости, чистоты, справедливости, Чёрные вороны — злые силы, Возлюбленная — любовь и смысл жизни поэта.

К постановке этого балета театр возвратился много лет спустя, в 2019 году. Спектакль был назван «Насими» и получил новое сценическое и музыкальное воплощение. В качестве музыкальной основы был предложен симфонический мугам Ф. Амирова «Шур» и вокально-хореографическая драма «Насими». Идея принадлежит дирижёру и художественному руководителю этой постановки балета Ялчину Адыгёзалову.

Фикрет Амиров является основоположником жанра, он автор трёх симфонических мугамов — «Шур», «Кюрд-Овшары», «Гюлюстан — Баяты-Шираз». Музыкальный язык Ф. Амирова во всех своих элементах претворяет азербайджанский фольклор. Ладовое строение, интонации, структура мелодий воспроизводят особенности лирических песен и импровизаций народных певцов. Довольно изобрета-

тельно композитор пользуется разнообразием полиритмии, характерной для национального искусства. Ослепительная красочность родной природы, мозаика ковров, поэтичность восточной речи, изящество плясок, изысканность лирической поэзии словно ожили в музыке симфонических мугамов Ф. Амирова.

В основу вступительной части балета «Насими» легла музыка мугама «Шур». Партитура этого мугама содержит 10 разделов:

- 1) Вступление
- 2) Шур
- 3) Тасниф
- 4) Шур-Шахназ
- 5) Рянг
- 6) Баяты
- 7) Рянг
- 8) Тясниф
- 9) Ираг
- 10) Симаи-Шямс.

Конечно, не все эти разделы использованы в балете, были сделаны некоторые сокращения. Либретто было также изменено. Здесь показаны два образа Насими — юноши и взрослого, образ учителя Наими, а также жены и дочери поэта.

Открывается балет инструментальным вступлением, после чего поднимается занавес. На фоне музыки первого раздела симфонического мугама «Шур» на сцене оживает портрет Наими и Насими — юноши, ученика. В этой сцене музыка и хореография сочетаются довольно органично и естественно. Пластические движения привлекают внимание суфийскими элементами обряда «зикр», что даёт понятие о глубоко философском значении хореографического решения. Далее звучат коллективные танцы Рянг и Тясниф. Раздел «Симаи-Шямс» сопровождает сцену встречи взрослого Насими со своим наставником Наими: они беседуют, Насими получает наставления от учителя и с возвращением вступительной темы «Шур» они прощаются. В драматургии происходит естественный переход непосредственно к музыке балета «Насими». В этой части учитель погибает, и свой путь к духовному возвышению Насими продолжает уже один. Далее музыкальное действие развивается согласно номерной структуре балета, то есть совпадает с первоначальным вариантом.

Таким образом, музыка вступительной части балета «Насими», заимствованная из инструментального сочинения, представляет интерес в том числе с позиций балетного воплощения. В данном случае сценическая интерпретация мугама «Шур» получает адекватное воплощение, так как музыка и хореография сливаются в единстве общей драматургии. Характерно, что сам балет является сюжетным, несмотря на бессюжетную инструментальную музыку первой части. Её пластическое решение вовсе не противоречит, а соответствует тематике балета.

При анализе балетных трактовок нетеатральных произведений можно выделить следующие виды спектаклей — сюжетные и бессюжетные. К бессюжетным относится балет «Раст», поставленный на музыку одноимённого симфонического мугама Ниязи. Анализ этого спектакля также представляет интерес и заслуживает внимания в рамках отдельного исследования.

Хотелось бы особенно отметить ещё два балета, где звучит музыка К. Караева, — это «Дон Кихот» по одноимённой драме испанского драматурга М. Сервантеса. Спектакль первоначально был поставлен в 1993 году, а в 2000-х годах восстановлен на сцене. Второй балет — «Гойя», премьера которого осуществлена в 2018 году в честь 100-летия со дня рождения композитора.

В оригинале «Дон Кихот» — это произведение, написанное автором в жанре симфонических гравюр, но программность этого произведения (как известно, музыку к одноимённому кинофильму Г. Козинцева тоже написал К. Караев) даёт возможность воплотить его в сценическом действии. В русском балете таким примером могут послужить одноактные балеты, в основу которых легли «Картинки с выставки» М. Мусоргского, в том числе в оркестровке М. Равеля.

К сожалению, в наличии нет видеоматериала постановки «Дон Кихота» 1993 года (постановщик — Рашид Ахмедов), поэтому мы ориентируемся на вариант постановки 2000 года, осуществлённый Георгием Ковтуном.

В данном спектакле последовательность музыкальных номеров симфонической гравюры не соблюдается. Начинается музыка с эпизода

«Санчо Панса — губернатор». В хореографию добавлена пантомима и ритмические элементы испанского танца фламенко. На сцене появляются Санчо Панса, а затем Дон Кихот. Их окружает танцевальная группа, исполняющая ритмические похлопывания в стиле фламенко. Затем в музыке вступает тема «Странствия». На фоне «Кавалькады» происходит сражение Дон Кихота. В этой сцене прослеживаются прокофьевские традиции, вызывая в памяти сцену сражения из «Ромео и Джульетты». Следующие сцены — «Альдонса» или «Смерть Дон Кихота». В балете существуют отдельные хореографические сцены, связанные с Санчо Пансой, — ритмические конфигурации, напоминающие танец фламенко.

Второе произведение К. Караева на испанскую тему — это балет, созданный на основе музыки к кинофильму, а позже и симфонии «Гойя» для хора с оркестром, написанной вместе с Ф. Караевым. В 2018 году эстонский хореограф Василий Медведев на либретто Яны Темиз (Турция) поставил одноимённый балет. Хореографом были добавлены фрагменты из Первой и Третьей симфоний, а также Скрипичного концерта К. Караева. В балете воплощается жизнь и творчество любимого автором испанского художника Гойи. Музыка Караева с чертами неоклассицизма находит своеобразную трактовку на сцене.

К несюжетным балетам можно отнести сценическое воплощение фортепианного произведения «Белые и чёрные» ученика К. Караева, композитора Хайяма Мирзаде, где каждая пьеса находит своё отражение в хореографическом образе. Написанный композитором первоначально для органа, а позже обработанный для фортепиано, цикл состоит из 12 прелюдий, собранных в двух тетрадах.

Х. Мирзаде создаёт это сочинение по известному принципу, который в своём творчестве использовали Шостакович, Хиндемит, Караев, но развивает в несколько иной форме. Первая тетрадь состоит из 12 пьес, где каждая построена на белых клавишах в восходящем направлении. Так, 1-я пьеса — в строе *C*, 2-я — *D* и т. д. Вторая тетрадь построена по тому же принципу, только при нисходящем движении

по чёрным клавишам. 1-я пьеса — в строе *B*, 2-я — *As* и т. д. К тому же здесь используются алеаторические и сонористические эффекты, свойственные самой «генетике» и интонациям мугама.

Премьера одноактного балета на музыку «Белые и чёрные» Х. Мирзаде состоялась в 2000 году в Азербайджанском театре оперы и балета. Хореографы сумели дать пластическое решение этим пьесам, каждая из них сменяет настроение, картину и впечатление.

Подводя итоги, можно отметить, что тенденция постановки балетов на инструментальную музыку нашла своё отражение и в практике мирового и русского балетного искусства, и в азербайджанской балетной культуре. Эта традиция имеет многолетнюю историю. В русском балете течение развивалось значительно дольше, и многие годы отношение к такому приёму было неоднозначным. Так, например, С. С. Прокофьев не понимал такого внимания к интерпретациям симфонической музыки в балетной постановке, а И. Ф. Стравинский подходил к данному вопросу несколько иначе, можно сказать, лояльно [См.: 5]. В азербайджанском музыковедении этот вопрос также не находит единогласия между исследователями. Задача заключается, наверное, в том, в каком качестве инструментальное произведение воплощается в пластическом искусстве. С другой стороны, непрограммные сочинения могут несколько ограничивать воображение зрителя-слушателя при сценическом воплощении, так как произведение в какой-то мере более абстрактно, чем конкретное балетное зрелище. И у дирижёра, как исполнителя, сужаются возможности свободного интерпретирования, ибо это совместное творение. В музыкальном плане при выборе подходящих номеров также можно сказать, что появляются определённые рамки, музыкально-текстовые сокращения иногда сбивают целостность построения.

Неоспорим тот факт, что эта тенденция сама по себе весьма интересна. В плане сценической реализации спектакли на симфоническую музыку выглядят очень ярко, красочно и довольно впечатляюще. Обобщая, необходимо отметить, что этот жанр интересен и привлекателен при

высоком качестве создаваемого, а потому необходимо ставить такие хореографические спектакли, которые будут иметь художественную ценность во все времена.

Список литературы

References

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. М.: Академия наук СССР, 1957. 388 с.
Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy [Selected works]. Vol. 5. Moscow, Akademija nauk SSSR, 1957, 388 p. (In Russ.)
2. Кашикай Х. Азербайджанский балетный театр. М.: Советский композитор, 1987. 128 с.
Kashkaj H. Azerbajdzhanskij baletnyj teatr [Azerbaijan Ballet Theater]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1987, 128 p. (In Russ.)
3. Лысенко С. Ю. Проблема художественной интерпретации в современном музыкальном театре в ракурсе синергетического подхода // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 25. С. 153–165.
Lysenko S. Ju. Problema hudozhestvennoj interpretacii v sovremennom muzykal'nom teatre v rakurse sinergeticheskogo podhoda [The problem of artistic interpretation in modern musical theater from the perspective of a synergetic approach]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013, no. 25, pp. 153–165. (In Russ.)
4. Музыкальный современник: Сборник статей. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1973. 288 с.
Muzykal'nyj sovremennik: Sbornik statej [Musical contemporary: Collection of articles]. Vol. 5. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1973, 288 p. (In Russ.)
5. Цветкова Е. О. Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста. Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2004. 263 с.
Cvetkova E. O. Instrumental'nye sochinenija v russkom balete XX stoletija: problemy interpretacii muzykal'nogo teksta [Instrumental works in Russian ballet of the 20th century: problems of interpretation of musical text]. PhD thesis. Moscow, Moskovskaja konservatorija, 2004, 263 p. (In Russ.)

Об авторе

Гамидова Вафа Рамазан гызы — старший преподаватель Азербайджанского государственного педагогического университета, преподаватель Средней специальной музыкальной школы-студии Бакинской музыкальной академии имени У. Гаджибейли.
Азербайджан, Баку.
vafahamidova79@gmail.com

About author

Hamidova Vafa Ramazan — Senior Lecturer of the Azerbaijan State Pedagogical University; Lecturer of the Secondary Special Music School-Studio of the Hajibayli Baku Music Academy.
Azerbaijan, Baku.
vafahamidova79@gmail.com