

Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу/ гол. редак. Чуба В. В. – Херсон, 2009. – С. 81-91 (збірник матеріалів I Всеукраїнської науково-практичної конференції)

УДК 781.6

Н.М.Бистрянцева

Значення музики в хореографічному мистецтві у спадщині видатних балетмейстерів та педагогів

Вступ

Найкращими у світовому хореографічному мистецтві вважаються постановки, позначені органічним синтезом, гармонією музики і танцю – найголовніших складових як концертного номеру, так і балетної вистави. Саме це, насамперед, приваблювало в шедеврах М.Петіпа та Л.Іванова, М.Фокіна, Дж. Баланчина, Ю. Григоровича, П.Вірського. Проте така єдність музики і танцю, нажаль сьогодні не часто зустрічається в хореографії, хоча і є запорукою тривалого сценічного життя.

Роль музики у мистецтві хореографії визначена у фундаментальних працях з історії та теорії хореографічного мистецтва Ж.Новерра, М. Фокіна, Ф.Лопухова, М.Тарасова, К.Василенка, Л.Ярмолевич, В.Верховинця.

Але, не зважаючи на існуючий багаторічний досвід балетмейстерів, педагогів, у сучасному хореографічному мистецтві, яке все більше розвивається під впливом молодіжних танцювальних напрямків, музику нерідко вважають другорядним елементом. Значення музики зводиться лише до темпоритму виконання рухів, вона являється нібито звуковим фоном, на якому ми можемо бачити танець.

Тому, на даному етапі, є актуальним знов переглянути теоретичні аспекти про значення музики в хореографічному мистецтві видатних

педагогів–хореографів, балетмейстерів–постановників та переосмислити цей досвід по-новому.

Мета статті - проаналізувати досвід роботи видатних балетмейстерів, педагогів та визначити значення музики в хореографічному мистецтві.

Виходячи з мети, ми визначили такі **завдання**: спираючись на сутність хореографічного мистецтва, визначити особливості танцювальної музики та музики балетних вистав; проаналізувати праці видатних балетмейстерів та педагогів і визначити значення музики в мистецтві хореографії.

Основний текст

Хореографія (от греч. choreia - пляска и grapho – пишу). Це по-перше – запис танців, потім – мистецтво створення танців, в сучасному значенні затвердилося з кінця XIX ст. як танцювальне мистецтво в цілому. Хореографія охоплює: фольклор – народний танець, професійний – сценічний танець (естрадний, бальний, народносценічний, сучасні молодіжні напрямки), балет, який є вищою формою хореографічного мистецтва.

Хореографія – синтетичний вид мистецтва, котрий єднає в собі: пантоміму, пластику, рух, музику, крім того драматургію, образотворче мистецтво. Різні види мистецтва існують в танці не самі по собі, а у взаємодії один з одним. При цьому важливу роль в цій взаємодії грає музика. Вона підсилює виразність танцювальної пластики та надає їй емоційну та ритмічну основу.

Фольклор (народна творчість) за своєю природою є синкретичним мистецтвом, де танець, музика, поезія найближче споріднені між собою. Властивий їм ритм є основою цього споріднення: він є й головною закономірністю їх розвитку, на ритмі ґрунтуються і їх тісні взаємозв'язки. І тільки в процесі багатовікового історичного розвитку людства з цієї органічної сполуки танець, музика, поезія виділилися в самостійні галузі народного мистецтва. Але зв'язок між танцем, музикою та поезією залишився.

Фольклор є тим джерелом, з якого виникло професійне хореографічне мистецтво.

В сценічному танці, а це може бути і народносценічний, і сучасні танцювальні напрямки, постановники використовують музику танцювального характеру. Організуюча функція такої музики підкреслює її найбільш зовнішні ознаки: домінуюче положення метроритму, використання характерних ритмічних моделей, чіткість кадансових формул.

Таким чином, головна функція танцювальної музики - це темпоритм та емоційність, якими насичується рух. Навіть найпростіший танець не може існувати без музики. В балеті роль музики стає ще більш розвиненою та значущою. Значення музики для хореографії в балетній виставі перш за все – змістовне. Але це було не завжди.

Протягом більшої половини XVIII ст. балет не існував окремо від опери і мав форму дивертисменту чи інтермедії. Зміст балету не мав драматургічної глибини і носив розважальний характер. Музика в такому балеті виконувала функцію акомпанементу, в основі якої була сюїта старовинних танців. Проти такого балету вперше повстав **Жак Жорж Новерр** – видатний хореограф XVIII доби, реформатор та теоретик мистецтва танцю, «батько сучасного балету». Він створив „діючий балет” як танцювальну драму, самостійну і незалежну від опери в якому музика мала бути в рівноправному союзі з танцем.

В своєму творі «Листи про танець» Ж. Новерр заклав естетичні основи мистецтва балета, не тільки узагальнив досвід в області хореографії, а також обосновав основні принципи хореографії, які не утрачають значення і в наш час.

Одним із головних принципів є тісне співвідношення між музикою та танцем, яке підняло музику з другорядного - акомпануючого елемента до одного з головних в балеті.

Він писав: « Добре створена музика, повинна бути живописною, повинна говорити. Танець, наслідуючи ці звуки, буде відлунням, яке повторює все, що висловлює музика. Але якщо музика нічого не говорить танцівнику, то він не

зможе їй вторити, і в такому випадку кожне почуття, кожна виразність стануть вилученими з виконання” [5 с.103]

Ж.-Ж.Новер вважав, що музика для танцю – це теж саме, що слова для музики. Танцювальна музика, за словами Ж.-Ж. Новера, повинна бути поемою, яка визначає і встановлює рух і дію танцівника. Останній повинен її передати і зробити зрозумілою при допомозі енергії та живості жестів і живої одухотвореної виразності обличчя [5 с.213]

Таким чином, завдяки існуванню и «зворотному зв'язку» музичного слуха та рухів, одне мистецтво підкріплює інше для того, щоб розкрити в танці справжній зміст. Але розкрити глибину музики и знайти спосіб її адекватного танцювального вираження вельми трудно, необхідно крім таланта балетмейстера володіти музичною та хореографічною культурою.

Сучасні балетмейстери нерідко використовують в своїх постановках музику „самостійну”, не придатну спеціально для танців. Вони вважають, що інтонаційно-драматургічною природою така музика відповідає виразним можливостям сучасної сценічної хореографії. Але молоді постановники не завжди замислюються про зміст музики и про те, що дуже часто цей зміст не співпадає зі змістом в танці. Таке ставлення до музики призводить до невдалої постановки, яка не затримується довго на сцені.

Ю.Слонимский – балетний критик, відмічав, что перші спроби поєднання танцю з симфонічною музикою належить початку XIX століття (постановка С.Вігано „Творіння Прометея” на музику Л.Бетховена).

Взагалі музика балетів кінця XVIII початку XIX ст.. була в основному специфічно балетна – „дансатна”, котра дуже поступалася оперному та симфонічному жанрах свого часу. Її писали в першій половині XIX ст. посередні композитори. Ця музика виконувала функцію темпоритму. Крім того балетмейстери того часу вважали, що музика в балеті є необхідний, але другорядний елемент і повинна сліпо підкорюватися вимогам балетмейстера.

П.Чайковський створив зовсім нову „симфонізовану” балетну музику. Вона в його балетах представляє нібито цільні, продумані твори, які зв'язані

єдиним змістом. Ці балети називають „балетами-симфоніями”. Головна особливість балетної музики П.І.Чайковського, це поєднання глибокої змістовності та танцювальності, кожний сценічний образ в ній має свою музичну характеристику. Про таку музику писав Ж.Новер „танцювальна музика... повинна представляти свого роду програму, яка установлює і визначає рух та гру танцівника” [5с.314]

В результаті симфонізації балетної музики, яку здійснив П.Чайковський, протягом останньої чверті ХІХ століття змінювалось і відношення хореографів до музики. Та, що служила лише ритмічним акомпанементом, вже не задовольняла балетмейстерів. Звідси з’явилася потреба використовувати симфонічні та інструментальні, не призначені для танцю твори. Музика Ф.Шопена, М. Римського – Корсакова, Р.Шумана, П.Чайковського та ін. давала приклади ідейної глибини, та узагальнення, і мала близькі мотиви і образи для творчості М.Фокіна А.Горського. Ця музика була побудована по іншим законам ніж традиційна балетна. Вона допомагала звільнитися від традиційних танцювальних формул.

Фокін Михайло Михайлович - видатний артист, балетмейстер, педагог, здійснив реформу балетного театру яка була необхідна для підсилення виразності балетної вистави. Естетичні вимоги М. Фокіна зводилися до того, щоб танець, музика та художнє оформлення вистави склали єдине ціле. Ця реформа стосувалася й балетної музики, яка за його критичними зауваженнями, „нічого не виражала”. Фокін М.М. був наймузичнішою людиною, і це дозволило йому вперше використовувати для створення своїх хореографічних постановок музику не танцювального жанру -„самостійну». Взагалі, М.Фокін створив більш ніж 80 одноактних балетів та більш ніж 50 концертних номерів на музику Ф.Шопена, М.Римського-Корсакова, І.Стравінського, С.Рахманінова та ін .

Музику до своїх балетів М.Фокін добирав дуже ретельно. В своїй книзі „Проти течії” він писав, що музика не має складатися тільки з польок, вальсів, та голопів, а повинна виражати зміст балету, його емоційну сторону. М.Фокін

вважав, що в балеті можна використовувати музику різних жанрів, неможливо обмежуватися тільки музикою для балетів. У своїх бесідах з Арнольдом Хаскелом він підкреслював, „що хореографія, взагалі, не існує без музики. Її відсутність може бути тільки в деяких випадках коли необхідно підкреслити драматургію... Танець завжди зі свого зародження супроводжувався шумом, тупотінням, піснею. Але зараз не дуже цікаво звертатися до цих звуків, а краще використовувати найрозвинені музичні форми.” [8с. 356]

Фокін вважав, що музика мусить вести хореографа за собою. Хореограф має чутко реагувати на всі музичні відтінки щоб втілити мелодичне та ритмічне різноманіття цього музичного твору. Кульмінаційні моменти хореографії у Фокіна збігалися з сильними частками такту, музичний повтор викликав повтор танцювальний. Але якщо повтор був не точний, у танці теж були зміни. Цей метод роботи М.Фокін називав унісон. Він говорив і про інші методи такі як контрапункт - метод роз'єднування в хореографії мелодії та ритму контрасту.

Але, створюючи балетні вистави, концертні номери на симфонічну музику, М.Фокін відчував потребу в сюжеті. Музика в таких випадках підкорювалася законам драми. Іноді вона служила навіть декоративним фоном: тоді невідповідність між музичним твором та хореографічним було вочевидь.

Та незважаючи на все це, діяльність Фокіна сприяла тому, що балетний театр не просто вийшов з кризи, а був піднятий ще на більш високу ступінь свого розвитку.

Ф.Лопухов, А.Горський в своїй творчості продовжили ідеї М.Фокіна.

Балет „Велич всесвіту” Ф. Лопухова на музику „Четвертої симфонії” Л.Бетховена є першим балетом нового жанру „танцсимфонія”.

Цей балет дуже відрізнявся від балетів М.Фокіна, тим, що це був програмний, безсюжетний твір .

За висловом Ф.Лопухова „Танець „вільний”, „чистий”, , поза конкретної дії мав виразити думки, почерпнуті з симфонії, для чого він формально

підкорявся її структурі. Балет в союзі з музикою мав розкрити уяву людини про світ, про складність життєвих процесів”[6 с.161].

Значення музики для хореографії було ще більш підняте завдяки поєднанню хореографії з симфонічним жанром .

Лопухов Федір Васильович – видатний артист, балетмейстер, педагог, так і одночасно великий реформатор і великий реставратор балету. Він відтворив такі класичні балети як: „Спляча красуня” П.Чайковського, „Раймонда” А. Глазунова, „Лебедине озеро” П.Чайковського.

У розділі книги „Танці навколо музики, на музику, під музику і в музику” хореограф наголошував на існуванні різних ступенів злитості жесту зі звуком – від елементарної адекватності до гармонійного поєднання танцю й музики на основі детального аналізу партитури. Балетмейстер підкреслював, що кожен рух танцівника має відповідати сутнісному навантаженню музики цього фрагменту. Ф.Лопухов розробив і сформулював головні принципи відповідності музики і танцю. На його думку, відповідність має бути не тільки ритмічною, але й емоційною (збіг підйомів звуково-емоційного і хореографічно-емоційного). Балетмейстер вважав, що крива лінія звуку і крива лінія танцю мали резонувати, а колорит танцювальних рухів мусив відповідати колориту інструментування. Ф.Лопухов писав і про те, що при мажорі і при мінорі характер танцювальних рухів мав розрізнятися і що в танці необхідно акцентувати зміну тональності. Він також стверджував, що розвиток музикальної теми вимагав адекватного розвитку хореографічної теми. [4с.45]

Працюючи над балетом „Жар-птиця” на музику І.Стравінського, Лопухов утілював в життя деякі з декларованих ним засад. Але такі пошуки хореографа призводили іноді до певної механічності. За висловом І.Соллертінського до „танцювального алгебраїчного рівняння”. Паралель ця іноді була настільки різкою, що виконання нагадувало ритмічну гімнастику і ставало одноманітним. Ф.Лопухов постійно консультувався з Б.Асафєвим, найбільшим у ті роки в Росії знавцем творчості І.Стравінського, однак

гармонійно поєднати танцювальну лексику з музичною мовою І.Стравінського хореографа так і не вдалося.

Тимчасова невдача балету „Жар-птиця” не зупинили хореографа, і відразу після вистави, Лопухов Ф. розпочав втілювати свої засади щодо музики в новому балеті „Велич всесвіту” на музику „Четвертої симфонії” Л.Бетховена. Під час постановки Ф.Лопухов відмовився від сюжету, костюмів та декорацій, які уточнювали місто, час дії. Одним з головних чинників було те, що танець повинен бути в тісному союзі з музикою - основою танцю. Ф.Лопухов запропонував опосередковане відображення життя, узагальнення образності, що близька музиці. Такий шлях мав великі можливості в танцювальних формах передати складні явища життя та психіки людини. Жанр цього балету було визначено балетмейстером як „танцсимфонія”, де відбулося зближення танцю з симфонією.

Танцювальна симфонія, відкрита Ф.Лопуховим, відродилася в творчості Ю.Григоровича та І.Бельського. Під час створення балету „Ленінградська симфонія” на музику С.Шостаковича, І.Бельський знаходив зміст пластичних образів в змісті музичному. Таким чином, втілилася мрія Ф.Лопухова про злиття симфонічної музики та танцю. За кордоном в цьому напрямку працювали Д.Баланчин, Л.Мясин, С.Лифарь та інші. Думки Ф.Лопухова продовжують жити і в наш час.

Значення музики в танці залежить не тільки від балетмейстера-постановника, а і від танцюриста, який пропускаючи через себе зміст музики, втілює його в рухах. Саме тому, музика є важливою складовою професійної освіти хореографа. Він повинен бути музично освіченим, мати необхідний комплекс знань про закономірності музичних форм, жанрів та розвинутий художній смак.

Розглянемо погляди **Миколи Івановича Тарасова** - видатного сучасного педагога и теоретика балетного мистецтва, який не одноразово зазначав на те, що балет як вид мистецтва належить музичному театру, и тому основою танцювальної образності є музика.

Довгий час він займався питанням виховання музичності хореографа. Важливу роль він відводив таким учбовим дисциплінам як уроки сценічної практики, історії музики та фортепіано.

Але при цьому він постійно повторював, що музичність виховується не тільки на уроках фортепіано, а і на хореографічних уроках: класичний, народно – сценічний танець і т.п. Музичність він складав із трьох компонентів:

- перший – це здатність вірно погоджувати свої дії з музичним ритмом.
- другий – це вміння танцюриста свідомо сприймати тему-мелодію, художньо втілюючи її в танці.
- третій – це вміння зосереджено вслуховуватися в інтонації музичної теми, намагаючись втілити їх звучання в пластиці танцю.

М.Тарасов говорив, що „музика і хореографія повинні стати для танцюриста єдиним об’єктом його уваги у всіх відносинах” [7 с.24-27].

Він підкреслював, що „вміння слухати музику в цілому – її ритм, тему, інтонації – необхідно виховувати послідовно, переходячи від простого до складного протягом всього курсу навчання класичному танцю, при цьому необхідно враховувати вік учня, його знання та характер вправ” [7 с. 28].

Говорячи про методику виховання артиста сучасного балету, Тарасов робив акцент на тому, що „необхідно поглибити внутрішній зв’язок музики і танцю на всіх хореографічних дисциплінах. Тому уміння слухати і танцювати музичну тему необхідно внести в учбову програму хореографічних дисциплін як обов’язковий елемент, котрий слід опановувати творчо, а не формально” [7.с.30].

На основі аналізу праць видатних балетмейстерів, педагогів зробимо такі

ВИСНОВКИ:

Музика в хореографічному мистецтві має велике значення. Вона допомагає розкрити зміст хореографії, насичує цей зміст емоційністю, виконує функцію темпоритму.

Значення музики в балеті пройшло складний шлях від аккомпануючої музики, специфічно „дансатної” до „симфонізованої” в балетах

П.Чайковського. М.Фокін, завдяки використанню в балеті симфонічних творів, підняв балетний жанр на більш високу ступінь свого розвитку. Ф.Лопухов, поєднавши симфонію і балет, підняв значення музики до рівноправного союзу з хореографією.

Обов'язковою складовою частиною професійної хореографічної освіти є музичне виховання, яке базується на вивченні цілої низки певних предметів таких як: ритміка, загальна теорія музики, історія музики, основи музичного аналізу.

Викладач і учні, особливо на заняттях дисциплін хореографічного циклу, повинні приділяти увагу не тільки розвитку ритмічності, а і емоційно – діючому зв'язку танцю та музики.

На цій основі хореографи мають змогу використовувати отримані теоретичні знання на практиці під час постановочної роботи . Рівень музичної освіченості майбутніх педагогів хореографів та якості їх хореографічних номерів залежить від якості засвоєних знань та застосування їх під час своєї професійної творчої діяльності.

Література:

1. Ванслов В.В. Статті о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета./ В.В.Ванслов / – Л.: Музыка, 1980.- 192с.
2. Карлинская-Скудина Г. Балет / Музыкальные формы и жанры. Ред. Т.В.Попова //.-М.: Гос.муз.изд.,1960.-61с.
3. Лопухов Ф.В. Путь балетмейстера. – М.: Искусство, 1966.
4. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. – М.: Искусство, 1972.
5. Новерр Ж.Ж / Пер. с фр. Под ред. А.А.Гвоздева. 2 е изд., испр.- СПб.: Лань; Планета музыки, 2007.-384с.
6. Соколов А.А. Ф.В.Лопухов и его симфония танца. /А.А.Соколов // Музыка и хореография современного балета. Вып.1.- Л.: Музыка, 1974.- С.161-190.

7. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 3-е изд. – СПб.: Издательство «Лань», 2005. – 496с.: ил. (Учебник для вузов. Специальная лит-ра)

8. Фокин М. Против течения : 2-е изд., доп. Испр. / Ред. Г.Н.Добровольская.- Л.: Искусство, 1981. – 510с.36 ил.