

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188643

УДК 378.02:792.8:78

**ТЕОРЕТИЧНІ «ІНСТРУМЕНТИ»
МЕТОДУ ВИВЧЕННЯ ОСНОВ
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ НА
БАЗІ АНАЛІЗУ МУЗИЧНОЇ ФАКТУРИ**

Касьяненко Людмила Олегівна

*Кандидат мистецтвознавства, професор,**ORCID: 0000-0003-0306-4061,**e-mail: ludmilakasjanenko@gmail.com,**Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського,**вул. Старопортофранківська, 26, Одеса, Україна, 65000*

Мета статті – розглянути стан висвітлення в теорії та освітній практиці проблеми формування хореографічних навичок у процесі підготовки фахівців; теоретично обґрунтувати методи вивчення основ хореографічної творчості на базі аналізу музичної фактури в профільних вищих навчальних закладах України. Методологія дослідження. Визначальним методологічним принципом став метод аналізу для розуміння різноманіття психологічних станів, що передаються музикою. Метод систематизації і узагальнення теоретичних та емпіричних даних застосовувався для обґрунтування змісту поняття музичної фактури як звукової тканини твору, що включає всі звуковисотні, темброві і метроритмічні співвідношення. Також був використаний метод відбору та інтерпретації музичного матеріалу в балетних постановках. Наукова новизна полягає у поглибленому дослідженні основ хореографічної творчості на базі аналізу музичної фактури для кращого розуміння і аналізу музичних витоків художнього задуму видатних майстрів балетного мистецтва. Висновки. Аналіз музичної фактури дозволяє відкрити новий пласт при вивченні основ хореографічної творчості. Розвиток багаторівневого музичного слуху сприяє високопрофесійній роботі над власними постановками на етапі підбору музичного матеріалу, а також в процесі реалізації його в хореографічній постановці. Виявлено, що балетознавство все частіше звертається до музичної термінології. Пропоновані автором статті терміни для вивчення взаємозв'язку музичної фактури та хореографії перш за все – це рельєф музично-фактурної хореографії танцю, а також – пульсація ритму комбінації танцю. Характеристика танцю, де використовується запропонована термінологія в ракурсі вивчення музичної фактури, доповнює шкалу прийомів і методів, які уживаються балетмейстером-постановником для створення і аналізу музично-хореографічного образу.

Ключові слова: хореографія; музика; балет; творчість; музична фактура; ритмічний розріз; пульсація ритму

Вступ

У сучасних умовах підготовка в магістратурі високопрофесійних фахівців із хореографії, як і висока компетенція у сфері музичної освіти, стають усе більш актуальними. Загальні знання про музичне мистецтво, які студенти отримують на перших курсах університетів, часто виявляються недостатніми в аспекті безпосереднього застосування цих знань на практиці. Тому пропонується напрям, що використовується в балетних постановках, для поглибленого вивчення музичного матеріалу. Йдеться про розширення знань із музичної фактури, які дадуть змогу підвищити компетенцію студента магістратури у вивченні основ хореографічної творчості на етапах аналізу й роботи з музичним матеріалом.

Наукова новизна розвідки полягає у поглибленому дослідженні основ хореографічної творчості на базі аналізу музичної фактури для кращого розуміння й аналізу музичних витоків художнього задуму видатних майстрів балетного мистецтва. Виявлено, що балетознавство все частіше звертається до музичної термінології. У практиці і теорії використовуються такі поняття, як «хореографічна (або пластична) тема, хореографічний лейтмотив, хореографічний тематизм» (Астахова, 1982, с. 73) та ін.

Взаємовплив музики та хореографії є об'єктом постійної уваги науковців. Зокрема, питання єдності та взаємозв'язку танцю й музики в балетних виставах у якості прикладу синтезу танцювально-музичної драматургії досліджувала О. Настюк (2014) у роботі «Синкретизм музики і танцю в балетній хореографії». Ілюстративні, програмні й драматичні аспекти музики в хореографічному мистецтві розглядалися в роботі О. Ємельянової «Взаємодія музики та хореографії в балетмейстерській творчості». Досліджуючи звукову тканину музики за рівнями фізично-акустичного звучання, що реалізуються в хореографічній постановці та надають їй емоційної й ритмічної осно-

ви, О. Ключев (2000) у розвідці «Музика та еволюція» акцентує увагу на значенні таких форм – ритм, метр, темп, тембр, динаміку – як на первинні засоби музичної виразності. Дисертаційна робота, присвячена методології та експериментальному дослідженню моделі формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії, захищена О. Пархоменко (2016). Водночас такі важливі методи вивчення хореографії, як музична фактура, ритмічний розріз музичної фактури і пульсація ритму, здебільшого розглядалися опосередковано, що негативно позначається на якості підготовки фахівців хореографії в магістратурі.

Мета і методи дослідження

Мета статті – розглянути стан висвітлення в теорії та освітній практиці проблеми формування хореографічних навичок у процесі підготовки фахівців, а також теоретично обґрунтувати методи вивчення основ хореографічної творчості на базі аналізу музичної фактури в профільних вищих навчальних закладах України.

Методологічною основою роботи є комплекс вироблених і використаних сучасною наукою принципів та методів дослідження. Статтю підготовлено на основі принципів історизму, об'єктивності та науковості. Визначальним методологічним принципом став метод аналізу для розуміння різноманіття психологічних станів, що передаються музикою. Метод систематизації і узагальнення теоретичних та емпіричних даних застосовувався для обґрунтування змісту поняття музичної фактури як звукової тканини твору, що містить усі звуковисотні, темброві й метроритмічні співвідношення. Також був використаний метод відбору та інтерпретації музичного матеріалу в балетних постановках.

Виклад матеріалу дослідження

В основі творчості завжди лежить художня ідея, яка реалізується, перш за все, через професійну майстерність у будь-якій галузі людської діяльності, у т. ч. і в мистецтві. Фантазія та асоціації творця, своєю чергою, залежать від досвіду, загальної ерудиції, таланту художника, а іноді й від випадкових обставин, що стають джерелом творчого імпульсу для зародження художнього задуму. Цікавим прикладом творчого імпульсу може бути відомий випадок із видатним кінорежисером Ельдаром Рязановим. Ідея сценарію для фільму «Гараж» з'явилася після відвідування режисером зборів гаражного кооперативу. Професійне мислення творця перетворило те, що сталося на зборах значної кількості осіб, у сценарій, який став основою художнього фільму.

З іншого боку, реалізація художньої ідеї – це багатоетапний професійний процес, який, зокрема, у виконавчій творчості, включає в себе три найбільш важливі рівні: ідея – розуміння – інтерпретація. Усі ці етапи взаємопов'язані. Закладена ідея спрямовує виконавця до поглибленого розуміння твору (часто суб'єктивного), яке він збирається інтерпретувати, «проростаючи» в момент виконання. Своєю чергою, у самій інтерпретації майстер використовує ті засоби виразності, які найбільш підходять для втілення художньої ідеї.

Паралель між творчим виконанням музиканта і створенням хореографічної постановки вже написаного композитором музичного твору тотожні, бо і в одному, і в іншому варіантах мова йде про його втілення. Така схожість обумовлює застосування загальної для музики й хореографії термінології. Г. Добровольська (1975) в роботі «Танец. Пантомима. Балет» зазначила: «тези майбутньої теорії танцю, які в пресі та усно висловлювали його діячі, засновані на аналогіях з музикою» (с. 58). Згодом, використання образних музичних виразів і специфічних термінів стало загальноприйнятим і в практиці, і в теоретичних роботах, присвячених різним питанням балетознавства. Тому вважаємо доречним у подальшому користуватися термінологією, яка застосовується в музично-виконавському мистецтві.

Однак, якщо музичний виконавець надихається твором, уже написаним композитором, то в хореографічній творчості задум переважно народжується на основі скомпанованого музичного матеріалу. У створенні безсюжетних балетів часто використовується кілька самостійних творів (наприклад, у балеті М. Фокіна «Шопеніана» використовуються різні твори Ф. Шопена).

Той самий музичний твір інтерпретується в балетній постановці по-різному. Особливо це стосується музики, яка спочатку не призначалася для балету. Кожен балетмейстер по-своєму, відповідно до художньої ідеї, створює неповторний балетний спектакль. Ця різноманітність пояснюється тим, що більшість видатних музичних творів передає доволі широку палітру емоційних станів. І навіть у «сю-

жетних» спектаклях, як слушно зауважує Е. Каплан (1969), саме музика «вказує шляхи сценічного втілення партитури, що не лібрето або літературне першоджерело, а насамперед і головним чином музика. Скільки вона таїть у собі невикористаних можливостей!» (с. 160).

Багатство емоційного потенціалу музичних творів хореографи використовують у своїх балетних інтерпретаціях, підкреслюючи певні грані настрою музики. Яскравими прикладами різноманітного хореографічного відтворення музичного шедевр є спектаклі на музику «Болеро» М. Равеля. Найвідоміші – це постановки Л. Лавровського, М. Бежара та Р. Петі. Балети майстрів дуже різні, бо кожен з них має своє особливе емоційне розуміння художнього задуму.

Бувають такі хореографічні постановки, які розкривають глибинні емоційні пласти в музиці. І тоді глядач, під впливом візуального образу, по-новому слухає знайомий музичний твір, перебуваючи під впливом фантазії балетмейстера. Так, у європейській музиці мінорна тональність має забарвлення сумного настрою і є одним з важливих засобів музичної драматургії. Зміни ж тональностей використовуються композиторами для відображення різних емоційних переживань і створення нової атмосфери події – і в оперному жанрі, і в балеті.

Виразним прикладом такого підходу є постановка М. Фокіним балетного номера «Вмираючий лебідь». Музика, яку використав майстер хореографічного мистецтва, належить видатному французькому композитору К. Сен-Сансу: це одна із частин сюїти митця для інструментального ансамблю під назвою «Карнавал тварин» (фр. *Le carnaval des animaux*) – «Лебідь». Парадокс зіставлення музики й хореографії полягає в тому, що в п'єсі Сен-Санса не передбачається трагічна розв'язка. Навпаки, музична фактура ніжна й прозора, що навіть спокій. Повільна співуча мелодія ніби відтворює плавність руху лебедя, а дрібні фігурації акомпанементу – м'які сплески водної поверхні, але в мажорній музиці п'єси наявні фрагменти мінорних модуляцій.

Поява мінорної тональності в мажорній п'єсі «Лебідь» Сен-Санса – це невелика музична деталь твору. Однак для видатного хореографа М. Фокіна, можливо, саме вона стала підставою для створення художньої ідеї. За його задумом, хореографічна інтерпретація цього музичного матеріалу була вирішена в сумному, навіть трагічному ключі. У зв'язку з цим згадаємо міркування видатного театрального режисера Б. Покровського: «Можна по-різному «відчувати» музику. Часто її сприйняття залежить від стану людини на даний момент. Слухати музику – це не односторонній процес, а ніби душевний діалог звуків з миттєвим станом слухача (...) Кожен раз він може бути різним» (Покровский, 1985, с. 32-33). І далі режисер подає переконливий приклад з опери «Отелло»: «Музика, що вперше зазвучала в самому апогеї любові Отелло й Дездемони, звучить над їхнім смертним одром. (...) Різні обставини, а музика одна й та ж. І слухається вона кожен раз по-інакшому, залежно від зіставлення звуків з видимою глядачеві сценічної ситуацією» (Покровский, 1985, с. 42).

Професійне сприйняття музичного твору передбачає розуміння емоційного стану в усій багатогранності й різноманітності його елементів. Такі навички сприяють розвиткові творчої фантазії молодих фахівців балету й допомагають їм знаходити власні шляхи розв'язання сценічного дійства, що, своєю чергою, буде відображатися в звучанні музичного матеріалу.

Емоційне сприйняття музики – одна з найважливіших якостей, якою необхідно володіти хореографу для постановки на високому професійному рівні, але цього недостатньо. Для балетмейстера-постановника важливо мати багаторівневий музичний слух, який допомагає відчувати всі деталі музичної фактури. Навіть найдрібніші нюанси можуть йому «підказати» цікаву оригінальну ідею хореографічного задуму. Професійна ж майстерність допоможе знайти та використати такі засоби хореографічної виразності, які найбільш відповідають розкриттю й реалізації художньої ідеї. При цьому для створення постановки високого рівня важливо, щоб музика не ілюструвала дію на сцені, а розкривала багатство своїх граней у балетній виставі. «Варто створювати такі сценічні дії, (...) які будуть впливати на публіку в поєднанні та зіставленні з музикою, іноді це може бути і протиставлення» (с. 33), – наставляє балетмейстерів Б. Покровський (1985).

У процесі роботи над музичним матеріалом хореограф також не повинен покладатися тільки на інтуїцію, бо музичне мистецтво відтворює почуття, образи та емоції узагальнено; воно багатозначне й позбавлене конкретності, особливо в непрограмній музики. Коли ми вигадуємо мотивацію почуттів і настроїв музики, то уявляємо безліч «причин» певного характеру, які можуть пояснити їх виникнення. Саме інтуїція допомагає в розкритті внутрішнього змісту музики. Однак має рацію Є. Акулов: «якщо інтуїція не базується на знаннях, вона легко може піти невірним шляхом, і творча фантазія виконавця розійдеться з концепцією композитора, вступивши з нею в конфлікт. А через конфлікт із музикою в музичному театрі нічого доброго вийти не може» (Акулов, 1978, с. 9).

Отже, одним із найважливіших аспектів вивчення основ хореографічної творчості майстрів балетного мистецтва є вміння виявити логіку музичної композиції, зрозуміти її драматургію. Важливо також навчитися високопрофесійно аналізувати звукову фактуру, яка є основою творчої ідеї балетмейстера та реалізована в його постановці, що необхідно молодим фахівцям хореографії в самостійній роботі. Професійне сприйняття звукової фактури обраних для постановки творів допоможе виявляти повний емоційний спектр певного твору, і часто саме приховані, що «не лежать на поверхні», драматургічні лінії складають великий потенціал основи цікавого задуму (наприклад, як у створенні балетної мініатюри «Вмираючий лебідь»).

Для більш детального аналізу сценічних постановок видатних майстрів-балетмейстерів пропонуємо використання певних теоретичних «інструментів» в процесі вивчення основ хореографічної творчості та в «прочитанні» музичного матеріалу.

Так, метод вивчення основ хореографічної творчості ґрунтується на таких теоретичних поняттях, як музична фактура, ритмічний розріз музичної фактури і пульсація ритму.

Пояснимо кожне із зазначених понять.

Музична фактура – це звукова тканина твору, що містить усі звуковисотні, темброві й метроритмічні співвідношення (Касьяненко, 2003, с. 28–31); музична фактура – цілісне звучання музичного твору. На відміну від музичної форми, для вивчення якої можна користуватися нотним текстом, вивчення музичної фактури твору можливе тільки у формі прослуховування аудіо та відеозаписів або «живого» концертного виконання. Завдяки цьому вивчення хореографічної творчості за допомогою аналізу музичної фактури виводить дослідника не тільки на розуміння логіко-конструктивного, а й емоційно-змістовного рівней музичного твору, що використовувався у балетній постановці.

Різноманіття психологічних станів, що передаються музикою, «зашифровано» в мелодійних інтонаціях, ритмічних малюнках, оркестрових тембрах, музичній риториці та інших елементах музичної фактури.

Ритмічний розріз музичної фактури передбачає вивчення регулярно-акцентної ритміки різних елементів, квадратності або іншої періодичності музичної будови. Наприклад, ритмічний розріз музичної фактури фортепіанного вальсу, як правило, містить у собі: і ритм тридольного метру всередині кожного такту (зазвичай 3/4), і ритм басу, що підкреслює тільки першу частку такту, і ритм класичного квадрату, тобто періодичність ритму чотири-тактової будови, і ритм самої мелодії.

І музична фактура, і ритмічний розріз музичної фактури – це поняття, які визначають об'єктивні якості звучання музичного твору.

Поняття пульсація ритму пов'язане з виконавським поданням ритмічної організації твору, яке змінює сприйняття течії музичного часу. Якщо в одному й тому ж звучанні зосередити увагу слуху спочатку на чергуванні ритму кожної чверті в акомпанементі вальсу, то музичний час буде здаватися досить швидким. У разі ж, коли ми свою слухову увагу переводимо на басові ноти акомпанементу, тобто періодичність ритму уявімо тактами, тоді музичний час буде здаватися спокійнішим. Пульсація ритму в нашій уяві буде «повільнішою» порівняно з першим варіантом. Ще більш повільним буде здаватися музичний час тоді, коли пульсація загального руху буде в нашій уяві як чергування чотирьохтактової структури, тобто тільки перший із чотирьох тактів буде акцентованим по відношенню до трьох інших.

Цей феномен проявляє себе в таким спосіб: якщо виконавець хоче створити відчуття швидкого темпу, то він буде концентрувати увагу на віртуозній стороні музичного твору. Наприклад, у «Революційному етюді» Шопена, виконавець намагатиметься підкреслювати дрібні тривалості ритмічного розрізу музичної фактури, тобто 16-ї тривалості в лівій руці. При цьому не обов'язково їх грати голосніше мелодії. Але, якщо виконавець зосередить увагу на ритмі мелодії, підпорядковуючи їй пульсацію ритму, тоді течія музичного часу буде спокійнішою, такою, що підкреслює величний настрій твору. І в тому, і в іншому варіантах швидкість звуків за метрономом може бути однаковою, змінюється тільки пульсація ритму, тобто виконавське уявлення ритму, яке втілюється загальним звучанням фактури. Маніпулюючи пульсацією ритму, досвідчений виконавець під час інтерпретації звертає увагу слухача на різні тривалості ритму в такий спосіб, аби змінювати його уявлення про перебіг музичного часу і створювати необхідний для нього музичний образ (Касьяненко, 2003, с. 8-9).

Звернемо увагу на принципову відмінність поняття пульсація ритму порівняно з поняттями ритм, метр, темп, які частіше використовуються в теорії музики. Оригінальний приклад зіставлення цих понять знаходимо в книзі Б. Покровського: «Уявіть собі, що по вулиці йдуть солдати і співають пісню. Те, що вони відзначають кроком («Раз-два, раз-два») є *метр*. (...) Розміри / такту / можуть

бути найрізноманітніші. І чотири чверті в такті, і одинадцять чвертей, і п'ять восьмих тощо. Пісня, яку співають солдати, складається з нот різної тривалості. (...) Їхнє співвідношення, тобто співвідношення їхньої тривалості, і є *ритм*. При цьому висотність звуку не враховується, вона стосується вже мелодії. (...) А що таке темп? Це – *швидкість*. Уявіть собі, що командир помітив запізнення і пішов швидше. І ритм, і метр залишилися незмінними, змінився лише *темп*» (Покровский, 1985, с. 42).

Прокоментуємо цю цитату. В описаному прикладі *метр* відраховується кроком, тобто без участі музичного інструменту. Це означає, що він не є елементом музичної фактури. Якби метр був озвучений, наприклад, у партії ударного інструменту, то в описаному прикладі варто було б вже вести мову про два ритмічні розрізи фактури: мелодії і ударного інструменту. У цьому разі ритм у партії ударного інструменту збігався б із метром. Темп – це коли змінюються, прискорюються чи вповільнюються всі ритмічні розрізи фактури, але не порушується їхня конфігурація. Ритм, як об'єктивна даність, не змінюється ані в разі темпових відхилень, ані в разі зміни пульсації. Усі ритмічні компоненти звукової фактури лише співвідносяться в різній пріоритетній взаємодії. Отже, музична «наповненість подіями» змінює наше відчуття музичної фактури і створює різне уявлення про перебіг музичного часу.

У балеті пульсація ритму проявляє себе у виборі таких хореографічних фігур, які підкреслюють певний шар ритмічного розрізу музичної фактури. Б. Асаф'єв (1974) зазначив, що саме в балеті «музичний ритм стає пластичним, відчутним» (с. 117). Балетмейстер за допомогою пластики та структури танцю відтворює своє відчуття музичного часу, яке змінюється залежно від задуманої художньої ідеї та відображає зміни пульсації ритму в схожих за метром і ритмом музичних творах, що свідчить про його високий рівень музичної ерудиції.

Блискучим прикладом цього є одноактний балет М. Фокіна «Шопеніана» (іноді відомий як «Сильфіда»: з фр. «*Les Sylphides*»). Цей шедевр балетного мистецтва був створений молодим 27-річним хореографом, який використав музику творів Ф. Шопена. Прем'єра балету відбулася 10 лютого 1907 р. на благодійному спектаклі в Маріїнському театрі і була присвячена пам'яті геніального польського музиканта.

Композиція балету – це танцювальна сюїта, в якій використані фортепіанні твори Шопена малої форми: вальс, полонез, мазурка, ноктюрн, тарантела (у версії постановки 1907 р.), прелюдія і навіть фрагмент одного з етюдів композитора. Різні за характером і жанром твори об'єднує спільна риса: вони написані в тридольному метрі, тобто в танцювальному ритмі (або метрі з елементами танцювального ритму, як в Ноктюрні ля бемоль мажор, тв. 32 №2).

Балетна сюїта складається із восьми частин (відео одноактного балету «Шопеніана» М. Фокіна в Метрополітен-опера – *авт.*) (American Ballet Theatre, 1984):

1. Увертюра – Великий Блискучий вальс мі-бемоль мажор тв.18 (звучить під час титрів відеозапису)¹;

2. Ноктюрн ля-бемоль мажор, тв.32 №2;

3. Вальс соль-бемоль мажор тв.70 №1;

4. Мазурка ре мажор тв.33 №2;

5. Мазурка до мажор тв.33 №3;

6. Прелюдія ля мажор тв.28 №7;

7. Фрагмент Етюд до-дієз мінор тв.25 №7 як вступ до Вальсу до-дієз мінор тв.64 №2;

8. Фінал – Великий Блискучий вальс мі-бемоль мажор тв.18.

Розглянемо кілька номерів з цього балету:

Перший – це хореографія Ноктюрна ля-бемоль мажор, тв.32 №2. Структура музичного твору – проста тричастинна форма (А-В-А). На початку і в кінці п'єси є акордове «обрамлення» – музично-риторична фігура під назвою *поета*. Така фігура використовується в музиці як «пролог» та «епілог» і відображена скульптурною композицією.

У крайніх частинах Ноктюрна майже точно повторюється музичний матеріал, зокрема всі елементи ритмічного розрізу фактури. Відмінність лише в динаміці звучання репризи та елементах варіаційного викладу мелодії в останніх тактах. За характером звучання крайні фрагменти тричастинної форми сповнені ліричного спокою. Мелодія вільно лине над тридольним акомпанементом і змінюється за звуковисотними й ритмічними параметрами відносно до нього (Рис.1.)

¹Зазвичай, у якості Увертюри до балету використовується музика Полонезу ля мажор тв.40 №1

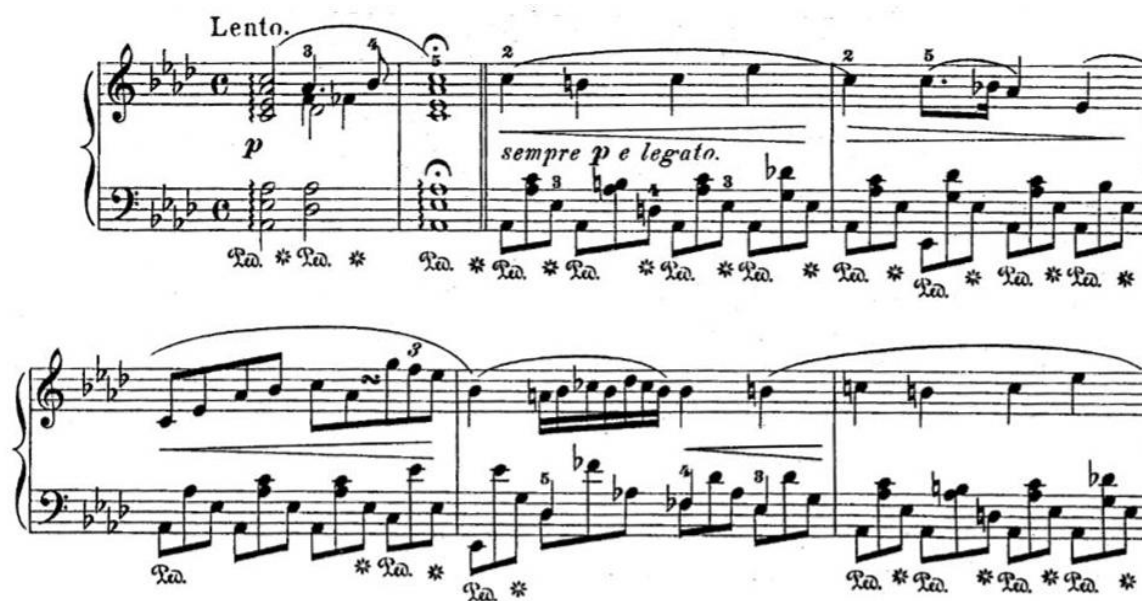


Рисунок 1. Шопен Ф. Ноктюрн ля-бемоль мажор оп.32 №2 (фрагмент)

Figure 1. F. Chopin Nocturne in A flat major Op. 32 No. 2 (fragment)

Балетмейстер-постановник прагне зобразити мовою хореографії безтурботний спокій музики, тому «знімає» пульсацію ритму в балетному танці в першій частині цього номера. Група балерин буквально «ковзає» по сцені, повільно переміщаючись й утворюючи фігури, що заповнюють сценічний простір (час на шкалі відеозапису: 1:40-4:03 – авт.) (American Ballet Theatre, 1984).

У середньому розділі Ноктюрна ритм мелодії повністю «зростається» з акомпанементом. Дрібніший метр створює відчуття прискорення музичного часу. Змінюється також періодичність басових нот. Усі елементи фактури підкреслюють збуджену пульсацію 8-х тривалостей (Рис. 2.).

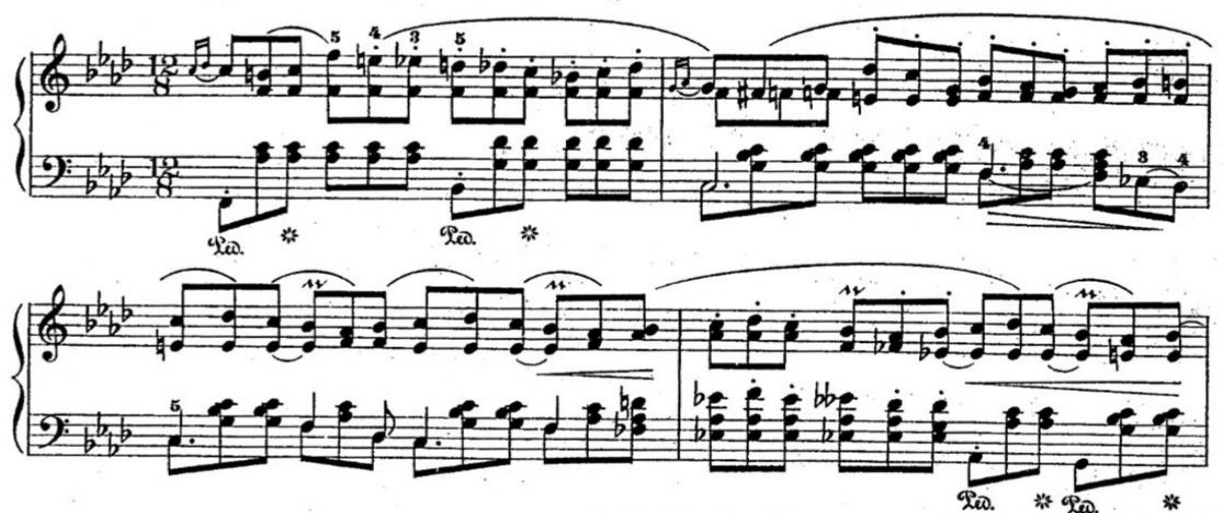


Рисунок 2. Шопен Ф. Ноктюрн ля-бемоль мажор оп. 32 №2 (фрагмент)

Figure 2. F. Chopin Nocturne in A flat major Op. 32 No. 2 (fragment)

Під впливом музики кардинально змінюється також і хореографія. На авансцені домінують солісти. Хореографічні рухи «звучать» дуже сильно, вони наповнені дрібною пульсацією ритмічного розрізу фактури, який відтворює емоційне збудження (час на шкалі відеозапису: 4:03-5:25 – авт.) (American Ballet Theatre, 1984).

Тридольна пульсація ритмічного розрізу тепер «відгукується» в рухах балетної групи, в той час як в танці солістів, навпаки, пульсація ритму «зникає», що відрізняє хореографію середнього розділу від репризи Ноктюрна. Танець солістів наповнений експресією класичного балету: рухи і пози створюють танцювальну комбінацію в такий спосіб, щоб відобразити плавність мелодії, а також динаміку звучання фактури репризи Ноктюрна (час на шкалі відеозапису: 5:25-7:17 – *авт.*) (American Ballet Theatre, 1984).

У наведеному прикладі ми бачимо, що балетмейстер-постановник майстерно використовує різноманітність пульсації ритму й динаміки в музиці. Фактура музичного твору «підказує» йому ідею створення танцю наскрізного розвитку. Хореографія балетного номера підкреслює рельєф фактурного розвитку цієї п'єси. Отже, динаміка репризи й ритмічне збудження середнього розділу Ноктюрну «проростають» і акумулюються в хореографії балетної постановки М. Фокіна.

Таку різноманітність пульсації ритму спостерігаємо і в інших номерах балетної сюїти. Іноді танцювальна комбінація доповнюється характерним жестом рук, які немов задають певний ритм. Наприклад, особливо виразно подібний спосіб «мануальної» хореографії ми бачимо в постановці 3-го (Вальс соль-бемоль мажор тв.70 №1) та 6-го (Прелюдія ля мажор тв.28 №7) номерів балетної сюїти.

У балетній інтерпретації Мазурки ре мажор тв. 33 №2 (4-й номер балетної сюїти) хореографічно яскраво відтворена особливість рельєфу фактурного розвитку цієї музики. Йдеться про відображення в балеті музичного прийому динамічного контрасту, т.зв. «відлуння» в музиці (Рис. 3).

Різноманітність композиції сценічної дії підкреслює контраст динаміки музичного матеріалу Мазурки. Особливо виразно це видно в крайніх фрагментах тричастинної форми, де партія балерини-солістки звучить голосно, відповідно до музики, а хореографія балетної групи максимально відтворює хореографічний відгомін, подібний до музичного відлуння (час на шкалі відеозапису: 10:48-11:33 та 12:10-13:00 – *авт.*) (American Ballet Theatre, 1984).

Отже, ритмічний розріз музичної фактури передбачає вивчення регулярно-акцентної ритміки різних елементів фактури, а також квадратності або іншої періодичності музичної будови.

The image displays a musical score for Chopin's Mazurka in D major, Op. 33 No. 2. It consists of four systems of music, each with a piano (left hand) and right-hand part. The tempo is marked 'Vivace.' at the beginning. The first system starts with a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp'. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, while the right hand has a more melodic and rhythmic line. The score is presented in a standard musical notation format with a treble and bass clef for each system.

Рисунок 3. Шопен Ф. Мазурка ре мажор оп. 33 №2 (фрагмент)
Figure 3. F. Chopin Mazurka in D major Op. 33 No. 2 (fragment)

Так, у постановках Фокіна ми бачимо безліч прикладів пульсації ритму різних рівнів, яка знайшла своє відображення в хореографії. Наприклад, у музичній фактурі Вальсу соль-бемоль мажор тв.70 №1 можна «прочитати» кілька ритмічних розрізів періодичності музичної будови. Це так звані музичні квадрати, тобто *структура, яка виникає завдяки постійній зміні сильного і слабого тактів* (Холопов, 2014, с. 281-282). Це структура європейської музики, при якій кількість тактів в кожній пропозиції та в кожному періоді дорівнює ступеню числа 2 (4,8,16 і т.д.) (Рис. 4).



Рисунок 4. Шопен Ф. Вальс соль-бемоль мажор оп. 70 №1 (фрагмент)

Figure 4. F. Chopin Waltz in G flat major Op. 70 No. 1 (fragment)

У хореографічному малюнку балетної інтерпретації Вальсу підкреслюється, переважно, чотиритактова пульсація ритмічного розрізу музичної фактури. Однак, використовується також і більша періодичність пульсації ритму. Це восьмитактова структура музичного квадрата, яка ще має назву «період». У середньому розділі п'єси кілька разів звучить період, який має динамічну кульмінацію (Рис. 5).



Рисунок 5. Вальс соль-бемоль мажор оп. 70 №1 (фрагмент)

Figure 5. Waltz in G flat major Op. 70 No. 1 (fragment)

Такий музичний задум не міг залишитися поза увагою М. Фокіна. Майстер максимально підкреслює фактурний рельєф музики і створює хореографічну восьмитактову композицію, що відображає емоційний стан й ідеально співзвучна з музикою (час на шкалі відеозапису: 9:21-9:36 та 9:49-10:04 – *авт.*) (American Ballet Theatre, 1984).

Висновки

Аналіз музичної фактури дає змогу відкрити новий пласт під час вивчення основ хореографічної творчості, який допомагає «прочитати» художню ідею хореографічного задуму на рівні найдрібніших деталей балетної постановки.

Розвиток багаторівневого музичного слуху допомагає молодим фахівцям балету глибше зрозуміти й проаналізувати шедеври хореографічного мистецтва, сприяє високопрофесійній роботі над власними постановками на етапі підбору музичного матеріалу, а також у процесі реалізації його в хореографічній постановці.

Самостійна творчість балетмейстера ґрунтується на розумінні й осмисленні всіх деталей музичної фактури, що включає особливості побудови музичної форми та ритмічної структури. Знання у сфері аналізу музичної фактури є теоретичною базою для наукових досліджень молодого фахівця, який вивчає основи хореографічної творчості.

Пропоновані автором статті терміни для вивчення взаємозв'язку музичної фактури та хореографії походять із тих, котрі використовуються під час вивчення виконавського мистецтва і застосовувалися нами в аналізі вищеописаних прикладів з постановки Михайла Фокіна. Насамперед – це рельєф музично-фактурної хореографії танцю як відображення в хореографії рельєфу фактурного розвитку музичного матеріалу, а також – пульсація ритму комбінації танцю як відображення одного і пластів ритмічного розрізу музичної фактури, що лежить в основі виконання рухів у певних умовах метро-ритму балетної постановки.

Характеристика танцю, де використовується запропонована термінологія в ракурсі вивчення музичної фактури, доповнює шкалу прийомів і методів, які вживаються балетмейстером-постановником для створення й аналізу музично-хореографічного образу.

Список використаних джерел

- Акулов, Е.А. (1978). *Оперная музыка и сценическое действие*. Москва: ВТО.
- Асафьев, Б.В. (1974). *О балете. Статьи, рецензии, воспоминания*. Ленинград; Москва: Музыка.
- Астахова, О. (1982). К вопросу о хореографической теме в классическом балете. В Ю. Розанова, & Р. Косачева (Сост.), *Музыка и хореография современного балета* (Вып. 4). Москва: Музыка.
- Добровольская, Г. (1975). *Танец. Пантомима. Балет*. Ленинград: Искусство.
- Добровольская, Г., Асафьев, Б., & Соллертинский, И. (1977). О балете. В П. Гусев (Ред.), *Музыка и хореография современного балета* (Вып. 2, с. 234-239). Ленинград; Москва: Музыка.
- Каплан, Э.И. (1969). *Жизнь в музыкальном театре*. Ленинград: Музыка.
- Касьяненко, Л.О. (2003). *Работа пианиста над фактурой*. Киев: НМАУ.
- Клюев, А.С. (2000). Музыка и эволюция. В *Этическое и эстетическое: 40 лет спустя, Материалы научной конференции* (с. 76). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество.
- Настюк, О. (2014). Синкретизм музики і танцю в балетній хореографії. В *Актуальні питання гуманітарних наук* (Вип. 8, с. 152-157). Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.
- Пархоменко, О.М. (2016). *Формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки*. (Дисертація кандидата педагогічних наук). Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, Ніжин.
- Покровский, Б.А. (1985). *Сотворение оперного спектакля: Шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы*. Москва: Детская литература.
- Розанова, Ю., & Косачева, Р. (Сост.). (1982). *Музыка и хореография современного балета* (Вып. 4). Москва: Музыка.
- Холопов, В.Н. (2014). *Феномен музыки*. Москва: Директ-Медиа.
- American Ballet Theatre. (1984). *Chopin Les Sylphides* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=LBJNc3h7Hp8&feature=youtu.be>.

References

- Akulov, E.A. (1978). *Opernaia muzyka i stsenicheskoe deistvie [Opera music and stage performance]*. Moscow: VTO [in Russian].
- American Ballet Theatre. (1984). *Chopin Les Sylphides* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=LBJNc3h7Hp8&feature=youtu.be> [in English].
- Asafev, B.V. (1974). *O baletе. Stati, retsenzii, vospominaniia [About the ballet. Articles, reviews, memories]*. Leningrad; Moscow: Muzyka [in Russian].
- Astakhova, O. (1982). K voprosu o khoreograficheskoi teme v klassicheskom baletе [To the question of the choreographic theme in classical ballet]. In Iu. Rozanova, & R. Kosacheva (Comps.), *Muzyka i khoreografiia sovremennogo baleta [Music and choreography of modern ballet]* (Issue 4). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Dobrovolskaia, G. (1975). *Tanets. Pantomima. Balet [Dance. Pantomime. Ballet]*. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Dobrovolskaia, G. Asafev, B., & Sollertinskii, I. (1977). O baletе [About the ballet]. In P. Gusev (Ed.), *Muzyka i khoreografiia sovremennogo baleta [Music and choreography of modern ballet]* (Issue 2, pp. 234-239). Leningrad; Moscow: Muzyka [in Russian].
- Kaplan, E.I. (1969). *Zhizn v muzykalnom teatre [Life in a musical theater]*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Kasianenko, L.O. (2003). *Rabota pianista nad fakturoi [Pianist's work on texture]*. Kyiv: NMAU [in Russian].
- Kholopov, V.N. (2014). *Fenomen muzyki [The phenomenon of music]*. Moscow: Direkt-Media [in Russian].
- Kliuev, A.S. (2000). Muzyka i evoliuciia [Music and evolution]. In *Eticheskoe i esteticheskoe: 40 let spustia [Ethical and aesthetic: 40 years later], Materials of a scientific conference* (p. 76). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo [in Russian].
- Nastiuk, O. (2014). Synkretizm muzyky i tantsiu v baletnii khoreografii [Syncretism of music and dance in ballet choreography]. In *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Humanities science current Issues]* (Issue 8, pp. 152-157). Drohobych: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Parkhomenko, O.M. (2016). *Formuvannia baletmeisterskykh umin maibutnykh uchyteliv khoreografii u protsesi fakhovoi pidhotovky [Formation of ballet master's skills of future choreography teachers in the process of professional training]*. (PhD Dissertation). Nizhyn Mykola Gogol State University, Nizhyn [in Ukrainian].
- Pokrovskii, B.A. (1985). *Sotvorenie opernogo spektaklia: Shestdesiat korotkikh besed ob iskusstve opery [Creation of an opera performance: Sixty short conversations about the art of opera]*. Moscow: Detskaia literatura [in Russian].
- Rozanova, Iu., & Kosacheva, R. (Comps.). (1982). *Muzyka i khoreografiia sovremennogo baleta [Music and choreography of modern ballet]* (Issue 4). Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 25.09.2019

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ «ИНСТРУМЕНТЫ»
МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ ОСНОВ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА
НА БАЗЕ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОЙ
ФАКТУРЫ**

Касьяненко Людмила Олеговна
Кандидат искусствоведения, профессор,
Южноукраинский национальный педагогический
университет имени К. Д. Ушинского,
Одесса, Украина

Цель статьи – рассмотреть состояние освещения в теории и образовательной практике проблемы формирования хореографических навыков в процессе подготовки специалистов; теоретически обосновать методы изучения основ хореографического творчества на базе анализа музыкальной фактуры в профильных высших учебных заведениях Украины. Методология исследования. Определяющим методологическим принципом стал метод анализа для понимания многообразия психологических состояний, которые передаются музыкой. Метод систематизации и обобщения теоретических и эмпирических данных применялся для обоснования содержания понятия музыкальной фактуры как звуковой ткани произведения, включая все звуковысотные, тембровые и метроритмические соотношения. Также был использован метод отбора и интерпретации музыкального материала в балетных постановках. Научная новизна заключается в углубленном исследовании основ хореографического творчества на базе анализа музыкальной фактуры для лучшего понимания и анализа музыкальных истоков художественного замысла выдающихся мастеров балетного искусства. Выводы. Анализ музыкальной фактуры позволяет открыть новый пласт при изучении основ хореографического творчества.

Развитие многоуровневого музыкального слуха способствует высокопрофессиональной работе над собственными постановками на этапе подбора музыкального материала, а также в процессе реализации его в хореографической постановке. Выявлено, что балетоведение все чаще обращается к музыкальной терминологии. Предложенные автором статьи термины для изучения взаимосвязи музыкальной фактуры и хореографии прежде всего – это рельеф музыкально-фактурной хореографии танца, а также – пульсация ритма комбинации танца. Характеристика танца, где используется предложенная терминология в ракурсе изучения музыкальной фактуры, дополняет спектр приемов и методов, которые употребляются балетмейстером-постановщиком для создания и анализа музыкально-хореографического образа.

Ключевые слова: хореография; музыка; балет; творчество; художественная идея; музыкальная фактура; ритмичный разрез; пульсация ритма

<p style="text-align: center;">THEORETICAL “INSTRUMENTS” OF THE CHOREOGRAPHIC CREATIVE WORK STUDYING ON THE BASIS OF MUSICAL TEXTURE</p>	<p>Liudmyla Kasianenko <i>PhD in Art History, Professor, K. D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University, Odesa, Ukraine</i></p>
---	---

The purpose of the article is to consider the theoretical and educational way of treating the issue of choreographic skills formation in the process of specialist training; validate theoretically the studying methods of the basis of choreography on the analysis of musical texture in specialized higher educational establishments of Ukraine. The research methodology. The method of analysis for understanding of the diversity of psychological states transmitted by music has been the determining methodological principle. The method of systematization and generalization of theoretical and empiric data has been applied to validate the scope of the term of musical texture as the sound material of the work, which includes all sound, timbre and metro-rhythmic relations. The method of selection and interpretation of musical material in ballet performances has also been used. The scientific novelty of the article is a profound study of the basis of choreographic creative work based on the analysis of musical textures for a better understanding and analysis of the musical origins of artistic vision of outstanding ballet masters. Conclusions. Analysis of musical texture allows opening a new layer in the study of the basis of choreographic work. Multilevel musical ear training contributes to the highly professional work on performances during the selection of musical material, as well as in the process of its realization in choreographic act. The article defines that ballet study more often addresses the musical terminology. The terms for studying the relationship between musical texture and choreography, proposed by the author of the article, primarily are a pattern of musical and textured choreography of dance, and a rhythmic pulse of a dance combination. The characteristic of the dance, where the proposed terminology is used in the perspective of studying of the musical texture, complements the scale of techniques and methods used by the choreographer to produce and analyze the musical and choreographic image.

Keywords: choreography; music; ballet; creative work; musical texture; rhythmic section; rhythmic pulse