

УДК 783+793.3  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177796>

**Герц Ірина Іванівна,**  
доцент кафедри сучасної хореографії  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
[ira-herts@ukr.net](mailto:ira-herts@ukr.net)  
ORCID 0000-0003-3721-9594

## **РОЗКРИТТЯ ІДЕЙНО-ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ У БАЛЕТАХ ХАНСА ВАН МАНЕНА**

**Мета статті** – з'ясувати специфіку інтерпретації класичної музики у балетах Ханса ван Манена. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні системно-аналітичного методу у поєднанні з виконавським підходом. **Наукова новизна** полягає в розкритті ідейно-образного змісту класичної музики в балетах Ханса ван Манена. **Висновки.** Ханс ван Манен у своїй творчості жанрову природу музики підкреслює за допомогою оригінальних способів їх трансформації. Стиль Х. ван Манена – це поєднання елементів класики й модерну. Він віддає перевагу безсюжетним постановкам, при цьому абстрактна ясність танцювальних рухів виражає ідею хореографа про гармонію у світі, пошук якої не сенсу життя, то точки опори. За відсутності конкретної фабули його спектаклі розкривають нюанси людських стосунків.

**Ключові слова:** музика; хореографія; інтерпретація; Ханс ван Манен.

*Герц Ирина Ивановна, доцент кафедры современной хореографии Киевского национального университета культуры и искусства*

**Раскрытие идейно-образного содержания классической музыки в балетах Ханса ван Манена**

**Цель статьи** – выявить специфику интерпретации классической музыки в балетах Ханса ван Манена. **Методология исследования** основана на использовании системно-аналитического метода в сочетании с исполнительным подходом. **Научная новизна** заключается в раскрытии идейно-образного содержания классической музыки в балетах Ханса ван Манена. **Выводы.** Ханс ван Манен в своем творчестве жанровую природу музыки подчеркивает с помощью оригинальных способов их трансформации. Стиль Х. ван Манена – это сочетание элементов классики и модерна. Он предпочитает бессюжетные постановки, при этом абстрактная ясность танцевальных движений выражает идею хореографа о гармонии в мире, поиск если не смысла жизни, то точки опоры. При отсутствии конкретной фабулы, его представления раскрывают нюансы человеческих отношений.

**Ключевые слова:** музыка; хореография; интерпретация; Ханс ван Манен.

*Hertz Iryna, Associate Professor of the Department of Modern Choreography, Kiev National University of Culture and Arts*

**Disclosure of the ideological-imagery content of classical music in the ballets of Hans van Manen**

**The purpose of the article** is to find out the specific features of the interpretation of classical music in the ballets of Hans van Manen. **The methodology** of the study is based on the use of the system-analytical method in combination with the executive approach. **The scientific novelty** consists in revealing the ideological-imagery content of classical music in the ballets of Hans van Manen. **Conclusions.** Hans van Manen in his work genre nature of music emphasizes with the help of original ways of their transformation. The style of H. van Manen is a combination of classic and modern elements. He prefers impromptu performances, while the abstract clarity of dance movements expresses the idea of a choreographer about harmony in the world, the search, if not the meaning of life, then the points of support. In the absence of a specific plot, its presentation reveals the nuances of human relations.

**Key words:** music; choreography; interpretation; Hans van Manen.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво ХХ ст. у всій різноманітності своїх видів і форм вирізняється тяжінням до синтезу, що виявляється у тенденції до поєднання різних видів мистецтва, перекладенні художнього твору з мови одного виду мистецтва на мову іншого тощо. Зростання інтересу до проблеми діалогу складових у синтетичних видах мистецтва – характерне спрямування сучасного мистецтвознавства. Важливим питанням у межах цієї теми є взаємодія музики й хореографії в балетній виставі. Балет є синтетичним за своєю природою, і міра зближення звукової й зорової координат може бути різною, від чого залежить результат художнього впливу вистави. Спільність принципів двох мистецтв, що корениться в їхньому естетичному змісті, стає підґрунтям для проведення між ними безлічі аналогій. Тому розкриття специфіки взаємодії музики і танцю на прикладі конкретних балетних творів є нагальною проблемою, що вимагає пильної уваги теоретиків і практиків хореографічного мистецтва.

Огляд публікацій з теми. Природа музично-хореографічного синтезу вивчається з різних позицій багатьма дослідниками історії, теорії та практики балетного театру. Вагомий внесок у розробку цього наукового напрямку зробили праці музикознавців Б. Асаф'єва [1; 2], В. Богданова-Березовського [3], І. Вершиніної [4], С. Давидова [5], Є. Дулової [6], Є. Куриленко [7], Ю. Розанової [8], Ю. Слонімського [9], В. Холопової [10]. В їхніх дослідженнях спостерігається стійкий інтерес до проблем взаємодії музики і хореографії та розгляду балетного спектаклю як складного художнього цілого, що вимагає комплексного аналізу всіх його складових: драматургії, сценографії, хореографічного задуму й музичного рішення. Утім досліджень, що містять у собі розуміння всієї багатовимірності пластичного втілення музики на балетній сцені явно недостатньо. Крім того, потребує аналізу творчість відомих балетмейстерів в аспекті органічного художнього синтезу музики й танцю. У межах цієї статті варто звернути увагу на постановки одного з видатних європейських балетмейстерів сучасності, одного з «малих голландців» європейського балету – Ханса ван Манена. Він один з небагатьох хореографів, кому вдалося популяризувати для широкої аудиторії сучасний танець як поєднання класичного

балету, модерну та інших напрямів в техніці руху.

Мета статті – з'ясувати специфіку інтерпретації класичної музики у балетах Ханса ван Манена.

Виклад основного матеріалу. Ханс ван Манен прославився як один з хореографів-новаторів, які, переважно в 1960-ті рр., сприяли формуванню нині загальноприйнятих положень синтезу академічного та інших напрямів танцю. Міжнародна репутація Х. ван Манена доволі широка – його твори входять до репертуару понад сорока театрів по всьому світу. В його постановках провідні партії виконували Ентоні Доуелл, Марсія Хайде, Наталія Макарова, Рудольф Нурієв.

Деякі аспекти хореографії Х. ван Манена продовжують залишатися знаком його стилю: чистота й очевидна простота, надзвичайна виваженість структур танцювальних композицій, суворі формальні принципи. Багато з його робіт, особливо для Нідерландського театру танцю, є експериментальними, наприклад, «Соло для першого голосу» (1986) та ін. Найгучніші експериментальні балети, створені для Голландського національного театру опери та балету, – «Сутінки» і відеобалет «Життя» (1979).

Атмосфера його балетів, особливо створених у 1970-х рр., вишукана і романтична в своєму образному настрої. Романтичні мотиви в його роботах завжди зосереджені на людських взаєминах, позначених еротичною взаємодією тяжіння й відштовхування. Серед його найбільш лірико-романтичних робіт – «Адажіо Хаммерклавір» (1973) – найкраще з багатьох його артистичних досягнень, «Чотири п'єси Шумана» (1975), «Велике тріо» (1978) й «Фортепіанні варіації III» (1982).

Зокрема, балет Х. ван Манена «Соло для першого голосу» на музику скрипкової Партити № 1 (BWV 1002) І. С. Баха – спроба неординарними пластичними засобами інтерпретувати звуко-тембровий зміст сольної інструментальної музики бароко. Хореограф концентрує пластичні засоби на розробці феномена сольного-концертного музикування. «Соло» Х. ван Манена – це каскад віртуозних варіацій, у яких три солісти-танцівники пластично згруповані в просторі композиції таким чином, щоб утілити ідею безперервності музично-варіантного становлення, що не переривається ні на мить. Відсутність навіть мікроскопічних цезур в хореоконцертуванні трьох солістів, так само, як пауз на стиках варіаційних епізодів, повідомляє хореотексту образ однієї, провідної пластичної лінії, що безперервно розвивається. У заключному епізоді балету композиційно розосереджена, але неперервана лінія «збирається» у своєрідне хореографічне тутті. Синхронність пластики трьох солістів підкреслює рухливу єдність одного, сольного вимірювання.

Вважається, що балетна сцена трансформує сценічну присутність навіть двох персонажів у певний дуєтно-діалогічний вимір. Х. ван Манен уникає діалогічності в поєднанні сольного-варіаційних епізодів і підкреслює монологічність хореотексту у фіналі, не виділяючи лексично жодну з партій утвореного хореотексту, а, навпаки, зводячи всі три партії в своєрідний пластичний унісон.

«Варіації на тему Френка Бріджса» Б. Бріттена – це концертна симфонія для струнних інструментів, де струнний оркестр осмислений політемброво, як алегорія великого симфонічного звучання. Логіка лексичного ладу «Варіацій» Х. ван Манена відтворює логіку музичного становлення симфонії Б. Бріттена. Класична ясність хореорисунка «Варіацій» відображає строгу графіку тонко диференційованої оркестрової фактури композитора. При цьому, інтерпретуючи монументальний варіаційний цикл Б. Бріттена, Х. ван Манен таким чином пластично трансформує музику, що оповідальність, інформативність хореопластика стають цілком підлеглими розкриттю логічної структури музичного тексту. Образність хореографії «Варіацій» виходить з живого єства текстурного, ритміко-артикуляційного й темброво-акустичного розвитку музики. Лексичний зміст окремих епізодів «Варіацій» – це не стільки варіантний образ головної (експозиційної) теми, скільки становлення нового (постійно оновлюваного) пластичного матеріалу. Варіюються образи рухів і настроїв, а не якась одна пластична формула. Хореограф у кожному з епізодів змінює склад виконавців, при цьому найтонший відгук на якісні зміни в структурі музичного тексту (фактура, ритміка, темброва палітра, поліфонічний склад) допомагає подолати калейдоскопічну розподіленість образної палітри хореодійства. Х. ван Манену пластичними засобами вдається інтерпретувати симфонічну, наскрізну природу розгортання музичного матеріалу. Окресленість граней окремих епізодів не руйнує архітектоніку наскрізного розвитку. Те, що сприймається спочатку як рухові основи, на гранях епізодів трансформується в рухові відхилення в принципово новий вимір. Пластичний матеріал однієї частини сприймається як тональне тяжіння до іншої, і так протягом всієї композиції, яку можна вважати рідкісним типом модуляційного складу архітектонічного простору балету.

У балеті «Велика fuga» (музика Л. ван Бетховена) Х. ван Манен поєднав загадковий драматизм з еротичною гостротою. Мова неокласики, мінімум сюжету, простота декорацій і костюмів, обмежена кількість виконавців – характерні ознаки творчості Х. ван Манена. Цей балет створений на основі Великої fugи (Квартет № 16, ор. 333) й каватини з Квартету № 13 ор. 130 Л. ван Бетховена. Лексика хореографа – підкреслено графічна, що стилістично пов'язує виключно сучасну символіку балету із класичним музичним матеріалом, в якому точність графіки кожної з ліній музичної фактури доведена до досконалості. Хореограф осмислює монументальну fuga як архітектонічний простір для експонування й складного розвитку хореографічного матеріалу.

Звукотембровий зміст струнного квартету, укладений в лінійній самостійності двох скрипок, альти й віолончелі, метафорично інтерпретований Х. ван Маненом за допомогою хореографічного складу з чотирьох пар виконавців (4 танцівника і 4 танцівниці). Така «дуєтна» структура хореопростору породжена

саме симфонічністю фуґи. «Посилення» хореографічного складу на балетній сцені сприймається саме як пластичний резонанс на оркестровий метафоризм бетховенської квартетної палітри.

Експозиційний розділ балету – це хореоконцертування складу з чотирьох танцівників, де партнерки – своєрідна статична домінанта хореопростору. Перехід від експозиційного розділу до розроблюваного зримо фіксується початком ансамблевого хореоконцертування танцівниць, і лише в момент найвищого дроблення й напруги музичної тканини фуґи хореопростір перетворюється на графічно чіткий розподіл на чотири дуети: хореограф створює каскад яскравих хореографічних дуетних варіацій, звільняючи простір сцени для кожного з чотирьох дуетів. Заключна частина розроблюваного розділу всієї композиції не просто «туттійна», – вона зримо інтерпретує процес становлення цього ансамблевого тутті. Примітно, що постекспозиційний хореографічний матеріал балету – це очевидне лексичне варіювання хореотем експозиції. Така динаміка в розвитку форми якнайкраще відповідає принципам архітектонічного складу твору Л. ван Бетховена.

Х. ван Манен домагається дивовижної неподільності звучання двох образно протилежних послідовних «епізодів» балету – «Великої фуґи» й «Каватини». Відбувається це завдяки тому, що вища точка архітектонічної і хореолексичної напруги винесена композиційно в заключний розділ фуґи, кода якої, в хореографічному викладенні, сприймається як нестійкість, що тяжіє до вирішення. Власне, «Каватина», як репрізизо-узагальнювальний розділ всієї хореокомпозиції, з її хорально-гомофонним складом, і є своєрідним «вирішенням», «гомофонізуючим» музично-хореографічним простором. Таким чином хореограф творить оригінальну композицію, створюючи рідкісний в балеті ефект хореокомпозиційної модуляції. Отже, при всій незвичайності поетики балету «Велика фуґа» Х. ван Манена, у цій роботі хореографом освоєно такий тип структурування хореографічної композиції, який не поступається найбільш складним типам музичних композицій.

Серед балетів Х. ван Манена особливо вирізняється «Адажіо Хаммерклавір» на музику 3-ї частини (*Adagio sostenuto*) 29-ї фортепіанної сонати (B-dur, op. 106) Л. ван Бетховена. Це не лише одна з найбільш знакових робіт датського хореографа, а й чи не найдосконаліше хореографічне втілення музики Л. ван Бетховена на балетній сцені. Х. ван Манен був першим хореографом, який спробував усупереч всім шаблонам пластичними засобами осмислити героїзм, трагічність і патетику, а також лірику й сповідальність, філософічність і благородство образного ладу музики Л. ван Бетховена.

Цикл з 32 фортепіанних сонат видатного композитора за багатьма параметрами не має аналогів в історії музики – його вирізняє колосальний образно-художній і музично-лексичний простір, матеріал всіх сонат – це енциклопедія фактур і типів руху. При цьому комбінаторика рухових ресурсів музики в бетховенських сонатах не замкнута в стилістичних межах віденського класицизму, а переключається з минулим і одночасно звертається до майбутнього. Феномен пластичної досконалості фортепіанних шедеврів композитора – в неповторюваності засобів складання фактури в кожному новому опусі, що трансформується в неповторність форм розвитку музичного матеріалу. Не доведення до меж досконалості класичної сонатної схеми, а фактурно-рухове подолання «стабільних» архітектонічних формул визначає досконалість сольної-клавірної сонатної поетики композитора. Він свідомо прагнув в кожному новому опусі до принципово нових форм складання музичної фактури. Тип руху музичного матеріалу багато в чому визначав для Л. ван Бетховена те, що відзначається як головна властивість його композиторського мислення – довершеність становлення, розвитку музичної форми.

Хореотекст балету Х. ван Манена – це пронизливий за образною натхненністю й шляхетністю пластичний образ бетховенської фактури. Хореосклад балету вкрай лаконічний: ансамбль із трьох дуетів з образно-лексичним переважанням одного, головного дуету. Пластичний і сценографічний контрапункт складається з «туттійного звучання» всіх трьох дуетів при концертуванні головного. У такій фактурно-руховій поліфонії не було б нічого незвичайного, якби не її етимологія, яка походить від фактурного складу музики. Хореограф зримо розділяє хоральні епізоди музичного розгортання, де мелодико-лінійне домінування окремих голосів ніби приховане в загальній (вертикальній) фактурі, з одного боку, і де присутній матеріал з виразним поділом фактурної вертикалі на мелодійну і акомпанувальну лінії, з іншого. Хоральна музика визначає структурний склад «туттійних» хореосцен, тоді як мелодійно й фактурно більш самостійним епізодам музичного розгортання відповідає хореотекст партії головного дуету. Внутрішній лад текстури сольного дуету відображає найдрібніші вигини складного рисунка музики, а головне, він наповнений високою образною поезією і благородством, які сприймаються як смисловий, лексичний і навіть естетичний еквівалент великої музики. Складна поетика руху в хореотексті Х. ван Манена чудово відображає ритмо-артикуляційні багатства розгортання бетховенського музичного тексту. Хореограф свідомо розробляє простір усередині кожного такту. Не тільки очевидні цезури, а й широкі (в повільній музиці) тимчасові «засори» між окремими точками єдиної тематичної лінії піддаються детальному пластичному розробленню. Х. ван Манен не намагається структурувати композицію свого балету, точно відображаючи формальну схему музичного розгортання. Але, виходячи з того, що Л. ван Бетховен зримо диференціює епізоди *Adagio* за типами фактурного складу (сувора хоральність – і простота гомофонно-мелодійного складу), хореограф знаходить унікальний спосіб пластично-рухового складання танцювальної композиції.

Таким чином, досвід Х. ван Манена з хореопластичного освоєння музики Л. ван Бетховена – це сучасний і нестандартний погляд на поетику бетховенського стилю, коли фактурна поліфонія сольної фортепіанної музики осмислена хореографом як іносказання справді симфонічного масштабу.

Висновки. Музика та хореографія – самостійні види мистецтва, що відображають дійсність по-різному. Якщо музика – мистецтво, найбільш віддалене від зовнішнього предметного світу, то хореографія пов'язана з ним більш безпосередньо – танець в цьому сенсі є ніби проміжною ланкою між літературою й музикою. Музику і хореографію споріднює здатність до високих узагальнень, найтонших психологічних нюансів, створення поетичних моделей життєвих колізій тощо.

Пластичність і танцювальність – одні з найважливіших властивостей музики. У свою чергу хореографія здатна візуально показати світ музичного простору, опредметити його, персоніфікувати музичні теми, рельєфно позначити їхню взаємодію. Музика для хореографії, крім природної темпоритмічної основи, може бути величезним організуючим чинником. Творчість балетмейстерів, які володіють музичними «секретами», виявляється найчастіше цікавішою і глибшою. Так, Ханс ван Манен, який неодноразово звертався до розробки «нетheaterального» музичного матеріалу, не ігнорує жанрову природу музики в тому, що стосується її потенційної «танцювальності» і пластичної своєрідності, а навпаки, підкреслює її за допомогою оригінальних способів їх трансформації.

Стиль Х. ван Манена – це поєднання елементів класики й модерну. Ханс ван Манен віддає перевагу безсюжетним постановкам, при цьому абстрактна ясність танцювальних рухів виражає ідею хореографа про гармонію у світі, пошук якщо не сенсу життя, то точки опори. За відсутності конкретної фабули його спектаклі розкривають нюанси людських відносин.

#### Література

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Ленинград: Музыка, 1977. 276 с.
2. Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Ленинград: Музыка, 1974. 296 с.
3. Богданов-Березовский В. Статьи о балете. Ленинград: Сов. композитор, 1962. 204 с.
4. Вершинина И. Музыка в балетном театре. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Москва: Наука, 1977. Кн. 3: Зрелищные искусства и музыка. С. 365–381.
5. Давыдов С. Об интонационном анализе музыкально-хореографического образа (к вопросу о комплексном изучении хореографического произведения): автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения. Москва: ГИТИС, 1984. 23 с.
6. Дулова Е. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века): исследование. Москва: Четыре четверти, 1999. 378 с.
7. Куриленко Е. Понятие жанра современного балета. Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Москва: Искусство, 1982. Вып. 4. С. 87–105.
8. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. Москва: Музыка, 1976. 159 с.
9. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. Москва: Искусство, 1977. 345 с.
10. Холопова В. Музыкально-хореографические формы русского классического балета. Музыка и хореография современного балета. Москва: Музыка, 1982. С. 57–72.

#### References

1. Asafiev, B. (1977). The book is about Stravinsky. Leningrad: Muzyika, 276 [in Russian].
2. Asafiev, B.V. (1974). About ballet. Articles, reviews, memoirs. Leningrad: Muzyika, 296 [in Russian].
3. Bogdanov-Berezovsky, V. (1962). Articles about the ballet. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 204 [in Russian].
4. Vershinina, I. (1977). «Music in the ballet theater». Russian art culture of the late XIX beginning of the XX century (1908–1917). Moscow: Nauka, Book. 3: Spectacular arts and music, 365–381 [in Russian].
5. Davydov, S. (1984). On the intonational analysis of the musical-choreographic image (to the question of the complex study of the choreographic work): D.Ed. Moscow: GITIS, 23 [in Russian].
6. Dulova, E. (1999). Ballet genre as a musical phenomenon (Russian tradition of the late XVIII – early XX century): research. Moscow: Chetyre chetverti, 378 [in Russian].
7. Kurylenko, E. (1982). «The concept of the genre of modern ballet». Music and choreography of modern ballet. Moscow: Iskusstvo, issue 4, 87–105 [in Russian].
8. Rozanova, Yu. (1976). Symphonic principles of Tchaikovsky's ballets. Moscow: Muzyika, 159 [in Russian].
9. Slonimsky, Yu. (1977). Dramaturgy of the ballet theater of the XIX century. Moscow: Iskusstvo, 345 [in Russian].
10. Kholopova, V. (1982). «Musical-choreographic forms of Russian classical ballet». Music and choreography of modern ballet. Moscow: Muzyika, 57–72 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.01.2019 р.