

**СИНКРЕТИЗМ МУЗИКИ І ТАНЦЮ
В БАЛЕТНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ**

У статті розглядається питання єдності та взаємозв'язку музики і танцю в балетних виставах, відстежується процес їх еволюційного розвитку від простих форм у вигляді інтермедій та дивертисментів до великих самостійних сценічних побудов, які є зразком складного синтезу танцювально-музичної драматургії.

Ключові слова: танцювальне мистецтво, балет, музика, хореографія.

Nastyuk O. Music and dance syncretism in ballet choreography. The issue of music-dance unity and interconnectedness in ballet performances is considered in the article, it is traced their evolutionary development process from simple forms as interludes and divertissements to the big independent stage constructions that are the models of dance and musical drama complex fusion.

Keywords: art dance, ballet, music and choreography.

Настюк О. Синкретизм музики і танця в балетній хореографії. В статті розглядається питання єдності та взаємозв'язку музики і танця в балетних спектаклях, досліджується процес їх еволюційного розвитку від простих форм в вигляді інтермедій та дивертисментів до великих самостійних сценічних постановок, які є зразком складного синтезу танцювально-музичної драматургії.

Ключевые слова: танцевальное искусство, балет, музыка, хореография.

Актуальність проблеми. Різноманітні види мистецтва ХХ – ХХІ століття знаменні проявом багатства видів і форм, що мають тенденцію до синтезу. Танцювальне мистецтво є синкретичним у самій своїй основі, яка розвивається і підсилюється в балеті – вищій формі хореографічного мистецтва. Балет відображає частину світу через особливий і неповторний художній «ключ», він об'єднує в собі кілька видів художньо-естетичної творчості, центром яких є хореографія. Включаючи в себе різні види мистецтва, балет споріднюється з ними, об'єднуючи, синтезуючи, підкорюючи хореографічному образу. Хореографічний образ – це втілення життєвого змісту (настрою, почуття, стану, дії, проникнених думкою), що знаходить прояв у виразових рухах людини. Зачатки образної виразовості властиві людській пластичності в реальному житті. В цих так званих пластичних інтонаціях коріняться основи образної природи танцювального мистецтва. Воно базується на тому, що характерно-виразові мотиви, по-перше, відбираються з многи реальних життєвих рухів, по-друге, узагальнюються і загострюються у своїй характерності та виразовості, по- третє, організуються за законами ритму та симетрії, орнаментального візерунку, декоративної цілісності.

Аналіз досліджень. Виникнення танцю було б неможливим, якби на допомогу пластичності не приходила музика. Вона підсилює виразовість танцювальної пластики та надає їй емоційну і ритмічну основу [3, 5]. Питання співвідношення музики і танцю неодноразово ставало предметом вивчення хореографів, композиторів, мистецтвознавців. Б. Асаф'єв, В. Красовська, В. Холопова, М. Друскін, Л. Блок, С. Катанова ретельно досліджували історію і розвиток танцювальної хореографії, зробивши неоціненний внесок в науку мистецтвознавства. Темі музично-хореографічних досліджень присвя-

Настюк О. Синкретизм музики і танцю в балетній хореографії

чено праці Г. Безуглої, П. Карпа, М. Валукіна, В. Ванслова, С. Слонімського, В. Пасютінської, наших вітчизняних науковців О. Голдрича, Д. Шарикова, Ю. Станішевського, Т. Молчанової, Л. Волошиної, які розширюють та доповнюють базу науково-теоретичних пошуків у хореології як мистецтвознавчій науці.

Метою даної роботи є спроба відстежити еволюційний процес історичного розвитку балету від часу його виникнення.

Завдання полягає в уніфікації окремих ліній єдності та взаємовпливу танцю і музики в цій складній мистецькій формі хореографії, опираючись на думку видатних дослідників, мистецтвознавців, хореографів різних історичних періодів.

Виклад основного матеріалу. В історії виникнення та розвитку танцю довготривалою була стадія поєднання руху та звуку на рівні елементарного зв'язку. «Синкретизм руху та звуку закладений в самій природі пластичного мистецтва. Одномірність і рівномірність визначаються тут єдиною для руху та звуку дією в часі. Будь-який жест є ритмічним. Тим самим він є музикальним. Це – рудиментарна основа зв'язку пластики та музики у їх першоелементах», пише В. Богданов-Березовський [2, 35]. Перші танці давнини були далекими від того, що в наш час називають цим словом. Вони мали зовсім інше значення. Різноманітними рухами і жестами людина передавала свій настрій, свій душевний стан, вони супроводжували її життя та побут. У танцювальному фольклорі деяких південно-африканських племен, які зберегли найдавніші традиції, і зараз є танці, що виконуються тільки під ритм ударних інструментів [7, 155]. Але ритм ударних – це також музика, її вагома частина, і ударні інструменти – це музичні інструменти. Адже танців без звукоритмічного супроводу не буває [3, 7].

Минуло багато історичних епох, перш ніж з примітивних пластичних рухів людини виник один із найскладніших видів мистецтва – балетний спектакль. Це особливий вид театрального мистецтва: краса танцю, виразність пантоміми, змістовність драматичного сюжету поєднуються в ньому з музикою [6, 4]. Історія балету налічує декілька століть. Як самостійний жанр він почав формуватися в Європі в XV – XVI ст. Це були пишні придворні театральні вистави, в яких на основі історичного або міфологічного (античного) сюжету вільно поєднувалися декламація, співи, танці, інструментальні п'єси.

Балет розвивався паралельно з оперою, хоча самостійного значення ще не мав, а був лише невід'ємною частиною оперного спектаклю. Це були інтермедії або дивертисменти, які включалися в театральну дію і виконувалися оперними або драматичними акторами. Нерідко в їх постановках брали участь король і його вельможі [6, 10].

Аристократичне середовище, однак, не могло сприяти розвитку хореографії: танці були сковані етикетом, рухи, сюжет і образи – стилізовані, позбавлені життєвої безпосередності. Але з появою у XVII ст. в деяких країнах Європи (зокрема в Парижі у 1637 р.) перших загальнодоступних театрів, оперні та балетні вистави отримали нових глядачів, естетичні смаки яких починали диктувати дещо інші вимоги до таких постановок (менш пов'язані з вимогами придворної естетики). Виникла потреба в нових авторах, які б задовольняли потреби нового часу. Першим великим музикантом, творцем французької національної оперної школи, який пов'язав свою творчість також і з мистецтвом хореографії, став Жан-Батист Люллі. Він наблизив танцювальну музику до її народних витоків, звільнивши від бундючної надмірності, вдихнув у неї безпосередність і жвавість. Художній досвід Люллі перейняли музиканти інших країн, у тому числі і великий композитор Англії XVII ст. – Генрі Персел.

В середині XVIII ст. в багатьох мистецьких жанрах відбувався процес оновлення та розвитку. В балетному мистецтві також визрівала потреба в докорінних перетвореннях. Великим реформатором балету став Жан-Жорж Новер, у широко відомих «Листах про танець» якого (1760 р.) вперше були сформульовані принципи і завдання класичного балету. Новер критикував його механічну умовність і пусту розважальну беззмістовність, наголошуючи на тому, що балет повинен мати сюжет і будуватися на драматургії. Водночас він палко пропагував пантоміму як основу дієвого танцю, стверджуючи, що лише «жест, породжений почуттям, є правдивим і виразним. Жест... є другим органом мовлення, даним людині природою. Але почути його можна лише тоді, коли говорити йому наказує душа» [8].

В процесі історичного розвитку викристалізовувався і вдосконалювався цей особливий і неповторний художньо-виразовий ключ, закладений Ж.-Ж. Новером, через який балет відображає емоційно-образну сферу людського світосприйняття. Завдяки відсутності мови у прямому зображенні подій, пластична виразовість рухів людського тіла розвивається в специфічну танцювально-хореографічну мову, здатну втілити стани, важкодоступні слову, або й недоступні взагалі. Відсутність слова дає можливість розвитку умовної лірико-емоційної та загально-поетичної мови танцю [3, 12]. Видатний хореограф М. Фокін писав: «Іноді танець може висловити те, що слово сказати безсиле» [14, 214].

Наскільки органічним є відображення душевного світу людини пластичною мовою танцю, настільки ж глибинною є спорідненість балету з музикою. «Музика – це душа танцю», – стверджує С. Катонна [6, 8]. Образна природа цих мистецтв багато в чому аналогічна. Музика опирається на виразовість інтонацій людської мови, хореографія – на виразність рухів людського тіла. Ні те, ні інше мистецтво при цьому не відтворюють, на відміну від драматичного театру, конкретних побутових інтонацій і рухів, а використовують лише сам принцип вираження почуття і змісту в інтонаційному відтворенні та в пластичному русі. Спільність образної природи створює можливість для музики та хореографії органічно поєднуватися в єдиній художній цілісності [3, 17].

Значення музики в народженні хореографічного твору відзначали багато видатних хореографів. Навіть найпростіший танець не існує без музики, яка дає йому емоційну та ритмічну основу. «Між музикою і танцем... існує тісний зв'язок, а тому балетмейстер безсумнівно досягне для себе істотну користь, якщо буде знайомий з цим мистецтвом практично: це завжди дозволить йому ясніше висловлювати композитору свій задум... Музика для танцю – це те ж саме, що слова для музики. Вдалий вибір мотивів такий же важливий для танцю, як підбір слів і зворотів для красномовства... Добре написана музика повинна живописати, повинна говорити... Відгукуючись на неї, танець стає ніби відлунням, що слухняно повторює за нею те, що вона промовляє», – писав Ж. Новер в своїх «Листах про танець» [8].

Коли ми говоримо сьогодні про необхідність вираження музики в танці, ми вимагаємо співпадіння образного строю, стилю музики і танцю, структури музичної мови і музичного малюнку, структури форми, відповідності темпу, метроритму. Однак це не означає, що потрібно «відтанцювати» кожну ноту, кожну долю такту, що в пластиці необхідно точно відтворити ритмічний малюнок мелодії [11, 113]. Хоча ще Ж. Новер стверджував: «танець подібний до музики, а танцівники до музикантів... У нас також є і октави, і цілі, і половинки, і четверті, і шістнадцяті, і тридцять другі, і шістдесят четверті. Нам також доводиться відраховувати такти і дотримуватися розміру; поєднані всі разом, ця невелика кількість па і невелика кількість нот відкривають шлях до без-

лічі різних поєднань і пасажів. Вони... є джерелом безконечної різноманітності» [8, 238–239].

На важливості для балетмейстера бути обізнаним не тільки в законах хореографії, але й у сфері законів музичної драматургії, музичних жанрів і форм, наголошував і російський хореограф І. Смірнов. Він акцентував на тому, що це є досить вагомим для побудови структури танцю, номера, композиції вистави, розподілу смислових акцентів, кульмінації, для бачення нового характерного твору в цілому і в окремих його частинах. Балетмейстер повинен знати, як вибудовується в музиці проста дво- і тричастинна форми, рондо, варіації, сонатне алегро. Знати, наприклад, що в три частинній формі, третій розділ (реприза) повторює за тематичним матеріалом перший, а в рондо багаторазове повернення до головної теми переплітається епізодами різного змісту і характеру. Балетмейстеру необхідно враховувати, що в сонатному алегро (це складна тричастинна форма) перший розділ – експозиція – вибудований на співставленні двох контрастних тем, які в середньому розділі – розробці розвиваються, а в третьому – репризі – знову повертаються до початкового вигляду. Все це може підказати балетмейстеру цікаві хореографічні вирішення, дасть можливість розмовляти з композитором однією мовою. Не менш важливим є знання поліфонічного (багатоголосного) письма. Канони, fugи, поліфонічні варіації і просто підголоски, що характерні для народної музики, – це багатий матеріал для фантазії балетмейстера [11, 118].

Та належить пам'ятати, що в хореографії є свої специфічні засоби виразовості, своя мова, свої композиційні прийоми. І якщо, наприклад, від виконавців симфонії або романсу вимагається точного дотримання тексту, природньо відчутого і продуманого інтерпретаторами, то пластичне прочитання музики дає більший простір фантазії. Танцювальне її вираження вимагає, насамперед, образного бачення, осмислення характеру, стилю. І якщо визначення характеру і стилю музики у сприйнятті слухача, зазвичай, точні й визначені, то образне бачення – у всіх різне. Звідси – різне прочитання однієї й тієї ж музики, різна інтерпретація, звідси – різні сценічні вирішення одного й того ж музично-хореографічного твору. Одне і те ж «Лебедине озеро» П. Чайковського, та ж сама «Весна священна» і «Жар-птиця» І. Стравінського та багато інших творів з'являються та існують в різних хореографічних варіантах. Це закономірно. Головне, щоб не було розбіжностей між стилем музичної і танцювальної мови, не було спотворення емоційного і смислового змісту музики [11, 118].

Значення музики в балетній виставі, насамперед, змістовне. Зазвичай композитор пише музику на готове лібрето, або в процесі спільної роботи з балетмейстером і сценаристом. Образам, які містяться в літературному першоджерелі та сценарії, він дає в музиці нове життя. Балетна музика змальовує почуття, стани, характери героїв, розкриває ситуації і розвиток дії, нерідко містить в собі лейтмотиви, які виявляють багатообразні відносини, що виникають між героями [3, 17]. «Танцювальна музика... повинна являти собою своєрідну програму, що підсилює і передбачає рухи і гру кожного танцівника» – писав Ж.-Ж. Новер [8, 127].

Балетмейстер ставить виставу, опираючись не тільки на драматичну канву сценарію, але, насамперед, на музику, яка перевтілила та емоційно і змістовно збагатила цю канву. І це істотно впливає як на особливості вирішення тих чи інших окремих епізодів, так і на характер та форми драматургії танцювально-сценічної дії. Адже вона визначається драматургією і сценарію, і музики, відображає та поєднує в собі їх риси.

Під музичною драматургією ми маємо на увазі ті принципи відображення життєвих конфліктів, процесів, подій, які властиві інструментальній, симфонічній музиці.

В основі музичної драматургії завжди лежать емоційно-виразові теми. В їх співвідношенні, контрасті, розвитку, розробці втілюються драматичні конфлікти та ідеї, народжені реальним життям. Користуючись формами симфонічного розвитку, музика може передавати процес поступового наростання якогось стану, співставляти різні якості, зображати перетворення одних в інші, виявляти взаємозв'язок різного і відмінність подібного. Музика може розкривати підготовку нової якості або стану в процесі розвитку (поступове визрівання теми в розвитку іншої теми або в розробці), може виявляти контрасти, загострені до протилежності, показувати єдність і боротьбу протилежностей (в деталях і крупних співвідношеннях), об'єднувати протилежності у вищому синтезі, підсумовувати розрізнене, підводити підсумки процесів розвитку. Так завдяки логіці музичного розвитку і формотворення, образно значуща емоція переходить в ідею, а в симфонічній драматургії розкриваються вагомі життєві відносини [3, 17].

Цікавим прикладом в балеті є широко розповсюджене поняття «симфонічний танець», що базується на спорідненості деяких танцювальних форм з формами симфонічного розвитку музики. Говорячи про симфонічний танець, переважно мають на увазі розгорнуті масові хореографічні композиції за участю солістів, корифеїв і кордебалету, побудовані не на основі побутової подібності чи прямого зображення життєвих явищ, а нібито по аналогії з композицією і формами розвитку симфонічної музики. Класичними прикладами такого роду вважалися танці вілліс з «Жизелі», тіней з «Баядерки», дриад з «Дон Кіхота», нереїд із «Сплячої красуні», лебедів з «Лебединого озера», а також сцени, типу гран-па з «Пахіти» чи «Корсара». Великим майстром симфонічного танцю був М. Петіпа. Все, що побилось до нього, вело до його досягнень, а все наступне – опиралося на них [3, 21].

Як відомо, великий російський композитор П.Чайковський створював свої балети «Спляча красуня» та «Лускунчик» в тісному творчому контакті з балетмейстером М. Петіпа, виконуючи всі його вимоги, викладені в композиційному плані [11, с.116]. Композитор А. Петров – автор балетів «Створення світу», «Берег надії» підкреслював, що, починаючи з Чайковського, в хореографічному мистецтві утверджуються принципи і закони симфонічного розвитку музичних образів. І з часом все частіше симфонічні твори ставали основою балетного видовища. Видатний російський хореограф М.Фокін надавав великого значення процесу спільної роботи композитора і балетмейстера, «коли два художники разом творять смисл кожного моменту музики. Звичайно, для цього потрібне взаєморозуміння, щоб один одного запалювали своєю фантазією. Тоді два світи: світ пластичних уявлень і світ звукових образів поступово зближуються, допоки не зіллються в одне єдине ціле» [14, 257]. Це стосується як малих форм, так і великомасштабних хореографічних творів.

Б. Асаф'єв розглядав балетну музику як музику театральну, призначену бути компонентом сценічного видовища. В числі небагатьох музикантів він визнавав за балетом своєрідне право перетворювати музику на «служницю» хореографічної дії, зовсім не применшуючи при цьому великої значимості музики. Процес пластико-танцювального формотворення Асаф'єв розглядав нарівні та паралельно з процесом формотворення музичного, визнаючи за кожним видом мистецтва право на естетичну самобутність. Однак, в паралельності цих процесів дослідник бачив корені нерозв'язних протиріч між музикою і хореографією в балетній виставі, протиріч, які в той же час є джерелом життєздатності обох мистецтв: «...Успіхи, що трапляються, – знахідка єдності складових елементів опери чи балету – лише уявні, ніби пійманий уві сні птах... В них, в цих знахідках, вся приваба – у край нестійкій рівновазі непокінченого, а не в досягнутій

Настюк О. Синкретизм музики і танцю в балетній хореографії

солідарності. Абсолютної ж єдності елементів в опері та балеті не буває, як не буває *perpetuum mobile*...» [5, 242].

Кожен період розвитку балетного театру висував перед композиторами та балетмейстерами свої художні завдання, які були пов'язані з постановкою, засобами виразовості, професійністю і досконалістю їх втілення. Кожне покоління митців, продовжуючи та збагачуючи традиції попередників, намагалося по-своєму розв'язати актуальні проблеми, знаходити нові оригінальні музично-сценічні форми, які були б співзвучні сучасності [12, 238].

Висновки. Аналізуючи зв'язок музики і танцю в їх вищій формі мистецького поєднання – балеті, ми можемо відстежити, що, знаходячись у полі зору науковців, музикознавців, композиторів, хореографів, цей процес і на сучасному етапі не вичерпує себе, відкриваючи нові можливості для пошуків, досліджень та експериментів, для плідної співпраці митців у створенні нових високохудожніх зразків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. О балете. Статті, рецензії, воспоминання / Б. Асаф'єв. — Л-М. : Музыка, 1974. — 296 с.
2. Богданов-Березовский В. Музыкальная культура балета / В. Богданов-Березовский // Богданов-Березовский В. Статьи о балете. — Л. : Советский композитор, 1962. — С. 35–82.
3. Ванслов В. Балет в ряду других искусств / В. Ванслов // Музыка и хореография современного балета : сб. статей // [общ. ред. П. Гусева]. — Л-М. : Музыка, 1977. — Вып. 2. — С. 5–32.
4. Волошина Л. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті / Л. Волошина // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Вып. 11. — 2012. — С. 237–243.
5. Добровольская Г. О балете / Г. Добровольская, Б. Асаф'єв, И. Соллертинский // Музыка и хореография современного балета : сб. статей // [общ. ред. П. Гусева]. — Л-М. : Музыка, 1977. — Вып. 2. — С. 234–239.
6. Катанова С. Музыка в балете / С. Катанова. — Ленинград : Государственное музыкальное издание, 1961. — 51с.
7. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. пос. / Т. Молчанова. — Львів : Сполом, 2007. — Вид. 2, перер., допов. — 216 с.
8. Новерр Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Новерр. — Л-М. : Искусство, 1965. — 375 с.
9. Пасютинская В. Волшебный мир танцев / В. Пасютинская. — М. : Просвещение, 1985. — 223с., ил.
10. Петров А. Композитор и балетмейстер / А. Петров // Музыка и хореография современного балета : сб. статей. — Л. : Музыка, 1987. — Вып. 5. — С. 54–59.
11. Смирнов О. Искусство балетмейстера : учеб. пособие [для студ. культ.-просвет. факульт. вузов культ. и искус.] / О. Смирнов. — М. : Просвещение, 1986. — 223с.
12. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. — К. : Музична Україна, 2003. — 440с.: ил.
13. Тейдер В. Истоки импрессионизма в балете / В. Тейдер // Музыка и хореография современного балета : сб. статей // [общ. ред. П. Гусева]. — Л-М. : Музыка, 1977. — Вып. 2. — С. 59–77.
14. Фокин Н. Против течения. Воспоминания балетмейстера: статьи, письма / Н. Фокин. — М.-Л. : Искусство, 1962. — 630 с.

Статтю подано до редакції 20.02.2014 р.