

УДК 793.3

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА С КОМПОЗИТОРОМ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ ПРИ СОЗДАНИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Карпенко Виктор Николаевич

канд. пед. наук

Карпенко Ирина Анатольевна

доцент

Пекшин Алексей Андреевич

магистрант

Белгородский государственный институт искусств и культуры, Белгород

author@apriori-journal.ru

Аннотация. В статье авторами рассматриваются этапы работы балетмейстера при создании хореографического произведения. Совместная работа балетмейстера и композитора.

Ключевые слова: балетмейстер; композитор; хореографическое произведение.

WORK OF THE BALLET MASTER WITH THE COMPOSER AND THE LEADER AT CREATION OF CHOREOGRAPHIC WORK

Karpenko Viktor Nikolaevich

candidate of education sciences

Karpenko Irina Anatolevna

associate professor

Pekshin Alexey Andreevich

undergraduate

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod

Abstract. In article stages of work of the ballet master at creation of choreographic work are considered by authors. Collaboration of the ballet master and composer.

Key words: ballet master; composer; choreographic work.

Сегодня, как впрочем, наверное, и всегда роль музыки в народной, классической, современной хореографии огромна. Музыка порой содержит в себе целую гамму человеческих чувств, переживаний. Музыка помогает балетмейстеру творить танец своим эмоциональным и психологическим содержанием.

Работа балетмейстера над созданием нового хореографического произведения имеет несколько этапов. В разных коллективах эти этапы проходят по-разному. Там, где есть возможность работать с композитором, балетмейстер начинает подготовительный этап с определения темы, идеи через разработку программы будущего произведения. Затем идет разработка подробного сценария, на основе которого композитор сочиняет музыку. Как только музыка сочинена, балетмейстер приступает к созданию хореографического произведения.

О форме творческого содружества композитора и балетмейстера в процессе работы над созданием хореографического произведения высказываются различные точки зрения.

Р.В. Захаров о совместной работе балетмейстера и композитора: «Первым компонентом композиции танца и балета является драматургия, вторым, органически с ней связанным, является музыка».

Петр Ильич Чайковский, прежде чем взяться за сочинение своих балетов, с большим интересом просматривал партитуры балетов Адана и Делиба – «Жизель», «Корсар», «Коппелия», «Сильвия» и др. Он ценил творчество этих композиторов. В их произведениях он находил не только четкую структуру образования именно балетной музыки, но и те черты симфонизма, которые великий композитор в своих балетах-симфониях «Спящая красавица», «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» развил и утвердил.

«Балет – это та же симфония», – говорил Чайковский. И то же повторяли Б.В. Асафьев, С.С. Прокофьев, Р.М. Глиэр. Глиэр во время работы над балетом «Медный всадник» говорил: «Я пишу не музыку «во-

обще», а музыку театральную, а потому прошу вас в композиционном плане очень подробно описывать все, что на сцене происходит и как это происходит. Прошу точно обозначить место, время и характер сценического действия и каждого танца, только тогда я сумею написать музыку для нашего балета – музыку театральную. Конечно, это будет музыка симфоническая, но предназначенная для театра, а не для концертной филармонической эстрады» [1, с. 77-78].

Как известно, П.И. Чайковский создавал свои балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик» в тесном контакте с балетмейстером М. Петипа, учитывая его пожелания, изложенные в композиционном плане. Но есть композиторы, которые считают, что подобный композиционный план сковывает их творческую фантазию и уводит от собственного музыкального видения сюжета. И сторонники работы по композиционному плану, и противники его не оспаривают, а, наоборот, подчеркивают необходимость в процессе работы создать монолитный дуэт музыки и танца. Все зависит от того, насколько композитор и балетмейстер понимают и дополняют друг друга.

Если для успешного решения творческих задач нужен письменный композиционный план, он должен существовать. Если же композитор знает и чувствует специфику балетного жанра, понимает и разделяет идеи балетмейстера, автора сценария, то работа по композиционному плану не является обязательной. Когда делается одно общее дело – создание балетного спектакля, постановка концертного номера, программы, то не всегда можно определить, кто какое предложение в процессе работы вносит. Важен контакт, взаимное доверие друг к другу, единая линия в работе над произведением, единая цель [2, с. 23-24].

В коллективах, где нет возможности работать с композитором, его функции по аранжировке музыкального произведения выполняет концертмейстер или музыкальный руководитель коллектива. В этом случае, к сожалению, не всегда качество музыкального сопровождения соответ-

ствуется замыслу балетмейстера. В таких коллективах лучшим вариантом для создания хореографического произведения является музыкальное произведение, исполняемое оркестром и записанное на фонограмму. В такой музыке много акцентов, которые позволяют балетмейстеру найти большое количество деталей, дающих своеобразную окраску как движениям, так и рисунку. Вместе с тем, готовое музыкальное произведение несколько сужает возможности балетмейстера, делает музыку частично бездушной и для каждого исполнителя звучит одинаково. А ведь мы считаем музыку душой танца. Особенность творческой работы заключается в том, что она протекает в атмосфере эмоционального подъема и воодушевления, тогда мысли и чувства сливаются воедино ради одной цели – создать художественное произведение.

К единству музыки и танца – вот к чему должен прийти балетмейстер в результате своего труда. Иногда балетмейстер для своего хореографического сочинения берет интересное музыкальное произведение и пытается «подогнать» его под свой замысел. Появляются неоправданные купюры, ломающие форму и искажающие смысл музыкального произведения. Подобное отношение к музыке нетерпимо и не может привести к положительным результатам.

Балетмейстер должен попытаться в первую очередь уловить специфику построения музыкальных фраз, раскрыть композиторскую мысль с тем, чтобы танцевальный язык соответствовал стилю и характеру музыки. Композитор, оркеструя свое сочинение, пользуется всеми красками симфонического оркестра. Он разрабатывает ритмическую сторону сочинения, окрашивает его всем богатством оркестровых возможностей. Нечто подобное мы видим и в работе балетмейстера. Даже если в его произведении занято всего несколько исполнителей, он должен использовать в полной мере все краски хореографического языка, все его выразительные возможности.

У начинающих балетмейстеров весьма распространена ошибка, заключающаяся в том, что они стремятся «оттанцевать» каждую ноту, и удивляются, когда потом им говорят о немзыкальности такого хореографического сочинения. И еще один из важных моментов.

Мы подчас видим, что балетмейстеры берут готовые танцевальные комбинации и втискивают их в определенный музыкальный размер. Но ведь балетмейстер называется творцом, поэтом танца именно потому, что он сочиняет, рождает композицию танца, хореографические образы, основой для которых является музыка. Музыка вдохновляет балетмейстера на сочинение, направляет его фантазию, но она же ставит его в определенные рамки, предопределяет стиль и характер хореографического произведения.

Хотелось бы коснуться еще одного вопроса. Балетмейстер сочинил номер, основывая свою работу на готовом произведении, написанном для рояля или баяна. Сочинение оказалось удачным. И вот возникает необходимость оркестровать данное музыкальное произведение. В этой сложной работе композитор должен будет считаться не только с музыкальным, но и с готовым хореографическим произведением. Выбор состава оркестра, сама оркестровка произведения должны помочь в раскрытии хореографического замысла.

В истории балетной музыки мы видим, как с течением времени она от простого ритмического сопровождения все более и более становится союзницей балетмейстера-драматурга. Теперь ни у кого не вызывает сомнения, что в раскрытии идеи, сюжета, темы, образов и характеров играет роль не только сценарий, но и музыка и хореография.

В народных ансамблях, коллективах художественной самодеятельности мы встречаемся иногда с удивительно однообразным и бедным музыкальным языком. В то же время замечательные произведения композиторов, чьи сочинения основаны на народном материале, могли бы

служить для балетмейстера источником его сочинений, основой для его творчества.

Большая взыскательность в отборе музыкальных произведений, большая требовательность к музыкальным обработкам поможет в создании интересных танцевальных номеров. В этом случае сам музыкальный материал потребует от балетмейстера не шаблонного, а творческого решения.

Балетмейстер в своем сочинении обязательно должен учитывать форму музыкального произведения. Предположим, композитор написал танцевальный номер в трехчастной форме, причем третья часть использует мелодический материал и является развитием первой части. Балетмейстер в своем хореографическом решении может использовать в третьей части материал, взятый им в основу решения первой части, естественно в развитии. Это может быть повторение рисунка с развитием танцевального текста, это может быть рисунок, развивающий мысль, изложенную в первой части.

Возможно и такое решение: в первом эпизоде мы видим главными героями определенных действующих лиц, во втором эпизоде основными действующими лицами становятся другие персонажи, а в третьем эпизоде мы вновь встречаемся с героями первой части. Вариантов – бесчисленное множество, но важно добиться единства композиторского и балетмейстерского замыслов, единства образа видимого и слышимого [2, с. 19-22].

Музыка – это не просто сопровождение танцевальных движений, аккомпанемент: она является средством глубокого раскрытия содержания танца, его художественных образов, идейного замысла постановки. Каждое действующее лицо имеет танцевальную и музыкальную характеристики. Музыка соответствует тому времени, о котором идет речь в постановочной работе. При использовании разных музыкальных произведений постановщику и музыкальному руководителю следует помнить,

что музыка должна быть едина по стилю и отвечать драматургии задуманной постановки, соответствовать замыслу хореографического произведения по настроению, ритму, размеру и т.д. Здесь балетмейстер сочиняет композицию танца, работая с концертмейстером или магнитофоном.

Высокий музыкальный вкус концертмейстера и балетмейстера обогащает содержание работы, повышает трудоспособность и творческую активность. Материал, который подбирает концертмейстер, имеет огромное воспитательное значение. Наилучшие результаты достигаются там, где создаются танцевальные эпизоды, построенные на материале истории данного края, бытующих здесь обрядах и обычаях.

Конечно, забота о музыкальности исполнения лежит на обязанности всякого исполнителя. Под музыкальностью мы понимаем нечто большее, чем умение танцевать ритмично, в такт. Исполнитель с помощью балетмейстера должен проникнуться содержанием, взволнованностью, эмоциональной насыщенностью и характером музыки, на основе которой сочинены отдельные движения или танцевальный этюд.

Балетмейстер устанавливает точный темп танца, следит за безукоризненным ритмом, требует, чтобы исполнение сочеталось с силой и характером музыкального звучания, например, форте или пиано, анданте или стаккато, которые должны быть отражены в танце. Музыкальные нюансы находят соответствующее отражение и в хореографии. Полная органическая взаимосвязь между музыкальным произведением и танцевальным – идеал любого хореографического произведения.

Музыкальная импровизация в практике применяется довольно широко, так как балетмейстер в своей повседневной работе, составляя композицию, тоже импровизирует. Важнейшее значение для развития музыкальности имеет правильный подбор музыкального материала. Он должен соответствовать уровню исполнителей, быть направлен на воспитание художественного вкуса, и состоять из интересных и разнообразных по характеру музыкальных произведений. Для развития внима-

ния, чувства ритма и музыкальной памяти можно во время исполнения ритмичных упражнений отмечать хлопками различные доли такта или определенное количество тактов, постепенно переходя от медленного темпа к быстрому, разнообразя тем самым динамику исполняемых упражнений и движений.

Музыка и ее ритм должен точно соответствовать поставленному заданию. Должна присутствовать согласованность музыкальной темы и ее интонации характеру выполняемого упражнения. Музыкальное сопровождение не может быть просто фоном, носить однообразный, монотонный, абстрактный характер. Музыкальное оформление каждого задания производится в соответствии с действительным содержанием работы. Следовательно, мысль – цель, которую балетмейстер проводит в своей работе, должна оформляться концертмейстером не равнодушно, а творчески увлеченно, но без уклона в музыкальный примитив или чрезмерную сложность.

Список использованных источников

1. Захаров Р.В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 224 с.
2. Смирнов И.В. Работа балетмейстера над хореографическим произведением. М.: ЗНУИ, 1979. 71 с.