

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой

Г. А. Безуглая

АНАЛИЗ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ И БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ

Допущено учебно-методическим объединением высших
учебных заведений Российской Федерации по образованию
в области хореографического искусства в качестве учебного
пособия для студентов высших учебных заведений
музыкально-теоретической образовательной программы
цикла специальных дисциплин направления подготовки
071200 «Хореографическое искусство» (бакалавр)

Санкт-Петербург
Издательство Политехнического университета
2009

ББК 85.317я73

Б 40

Рецензенты:

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры гармонии и методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова **И. С. Воробьев**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств **О. И. Гладкова**

Безуглая Г. А. Анализ танцевальной и балетной музыки : учеб. пособие / Г. А. Безуглая. – СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2009. – 177 с.

Лекционно-практический курс «Анализ танцевальной и балетной музыки» является частью музыкально-теоретической образовательной программы, относящейся к циклу специальных дисциплин направления подготовки 071200 «Хореографическое искусство» (бакалавр).

Учитывая приоритетные направления подготовки студентов, «Анализ танцевальной и балетной музыки» представляет собой специализированное дополнение и развитие курсов «Теория музыки», «История музыки», «Музыкальная драматургия балета».

Предлагаемое учебное пособие содержит лекционный материал курса, а также теоретико-аналитическую составляющую практических занятий. Целью занятий является углубление и систематизация познаний студентов, формирование специальных навыков анализа музыкальных произведений танцевальных жанров, навыков постановочной работы.

© Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2009
© СПбГПУ, 2009

ISBN 978-5-7422-2521-8

ВВЕДЕНИЕ

Цели и задачи курса

Одной из важных целей, преследуемых при изучении дисциплин специального цикла, является постижение синтетической природы балетного искусства. Учебный курс «Анализ танцевальной и балетной музыки» фокусирует внимание на музыкальной составляющей танцевально-музыкального единства.

Ясность музыкальных представлений, способствующая полноценному включению в процесс работы с музыкой, конечно, является одним из важных условий успешной исполнительской и педагогической деятельности хореографа. Очевидно также, что изучение специфики взаимосвязи выразительных средств музыки и танца невозможно без углубления и систематизации музыкальных познаний. Поэтому при том, что важной конечной целью обучения является изучение музыкально-пластического взаимодействия, достижение этой цели невозможно без разрешения комплекса музыкальных задач обучения. Эти задачи можно сформулировать так:

- расширение и систематизация музыкально-теоретических знаний, приобретенных в процессе изучения курсов истории и теории музыки;
- формирование способности применять их практически – в профессиональной работе;
- приобретение опыта аналитической и постановочной работы с музыкальными произведениями танцевального характера;
- подготовка к будущей совместной работе с концертмейстером, овладение способностью координировать взаимные действия на уроке или репетиции.

Анализ танцевальной музыки в синтетическом видении позволяет расширить представление не только о звуковой и интонационной сущности музыкального искусства, но и выявить основные закономерности синтеза музыки и пластики. Анализ («разложить, разобрать» – греч.) – процесс мысленного или практического детального рассмотрения разъединенных частей целого. Целью анализа, как правило, является следующая фаза исследования – синтез (совмещение, помещение вместе – греч.), приводящий к новому этапу познания. Синтез, таким образом, представляет собой рассмотрение целого в комплексе, во взаимодействии компонентов. Анализ музыкального произведения в нашем случае не ограничивается, конечно, изучением отдельных элементов музыкального целого (гармонии, мелодики, полифонии, метрики, тембра и т.п.), но рассматривает систему во взаимодействии ее элементов.

При изучении курса основное внимание уделяется музыке как компоненту творческой деятельности хореографа, как неотъемлемой составляющей учебной и сценической форм танца. Подготовка к профессиональной педагогической деятельности предполагает не только ознакомление с особенностями бытования музыки в учебной сфере, но также и углубленное изучение принципов музыкального сопровождения урока танца, специфики работы с музыкальным материалом на уроках танца (классического, дуэтно-классического, характерного, историко-бытового), актерского мастерства. Изучение и анализ музыки, представленной произведениями театрального балетного репертуара, способствуют более глубокому постижению ее содержания, образности, формирует осознанное и зрелое отношение к роли музыки в балетном спектакле.

Курс проводится в форме лекционных и практических занятий. Учебное пособие содержит лекционный материал курса, а также аналитическую и теоретическую составляющую практических занятий.

РАЗДЕЛ 1. ВЗАИМОСВЯЗЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ МУЗЫКИ И ТАНЦА

Тема 1. Музыка в системе искусств. Историческая обусловленность взаимосвязи музыкального и танцевального искусства

Музыка в системе искусств

Музыкальное искусство представляет собой безграничную художественную сферу, позволяющую запечатлеть мир в звуках: в необозримом диапазоне образов, событий, переживаний, чувств – от тончайших движений человеческой души до колossalных общественных потрясений или природных явлений. Благодаря этому, музыка занимает особое место в духовной жизни человека, в общественной художественной деятельности, в системе искусств.

В искусствоведении принята достаточно условная система рассмотрения различных видов искусства в пространственно-временном контексте с подразделением на временные, пространственные и пространственно-временные. К области пространственно-временных видов искусства относятся, например, драматическое искусство и танец. К времененным – литература и музыка.

Каждый вид искусства по-своему выражает художественное видение мира, проявляя характерные для данной творческой сферы выразительные особенности. В то же время любое произведение искусства, как продукт созидательной деятельности человека, обладает и некоторыми универсальными свойствами. Композиционная стройность, пропорциональность в соотношении целого и его частей, периодичность, всевозможные точные и неточные

повторы, симметрия свойственны произведениям архитектуры и живописи, театрального искусства и искусства поэтического слова. Проявление подобных, общих для всех видов искусства закономерностей выявляется, в зависимости от рода и вида искусства, в пространственных решениях или в логике организации и распределения времени.

Наиболее ясно выраженное подобие можно наблюдать в родственных по пространственно-временной принадлежности сферах искусства. Так, во временных видах искусства: в музыке, поэзии, а также и в пространственно-временных, например танце, – наряду с универсальными свойствами, можно подметить определенное сходство в проявлении ритмических и синтаксических свойств.

Историческая обусловленность взаимосвязи музыкального и танцевального искусства

Родственная близость музыки, поэзии и хореографии имеет, как известно, исторический характер. Бытование этой триады в синкретическом единстве в древности, в античные времена, в средневековье во многом предопределило пути их дальнейшей эволюции.

На протяжении длительной истории совместного бытования, с античных времен вплоть до благодатной для расцвета танца эпохи Возрождения, единство хореографии и музыки скрепляют близость средств выражения, импровизационность, эмоциональность. Теснейшую взаимосвязь музыки и танца, запечатленную в ритмоформулах, сохранили образцы народной музыки. Наглядными письменными свидетельствами музыкально-пластического родства являются танцевальные трактаты и табулатуры XV–XVII веков, представляющие популярные европейские танцы. В таких сокращенных (в силу импровизационности исполнения) текстовых записях демонстрировалось прямое соответствие музыкальной и хореографической составляющих танца.

Единство музыкального и пластического начал выражалось в то время в параллелизме средств, который декларировался как ос-

новополагающий принцип отношений музыки и танца. Параллелизм проявлялся в особенностях применения общепринятых танцевальных фигур, в единстве и периодичности ритма, близости структуры, сходстве композиционных приемов и т.д. «Танец зависит от музыки и ее модуляции, без ритмической основы танец был бы неясным и нестройным, необходимо, чтобы жесты танцующих соответствовали каденциям музыкальных инструментов и нельзя, чтобы ноги изображали одно, а инструменты другое»*, – отмечал Туано Арбо, автор знаменитого трактата «Orchesographie».

Дальнейшая история европейской культуры Нового времени демонстрирует процессы формирования и взаимовлияния средств танца и музыки, которые можно в целом охарактеризовать как движение от теснейшей (в частности, ритмической) близости, породившей многие отличительные свойства танцевальной музыки европейской традиции, ко все большей свободе взаимодействия. Сначала – с развитием профессионального искусства балета – может быть, к некоей свободе «хореографии от музыки», проявившейся в прикладном понимании роли музыки и, соответственно, в отсутствии стабильного интереса серьезных композиторов конца XVIII – начала XIX веков к сочинению балетов (в качестве исключений назовем «Дон Жуан» К. В. Глюка и «Творения Прометея» Л. Бетховена). Художественные достижения выдающихся хореографов этого времени (Ж. Новерра, Г. Анджолини) органично раскрывают природу театральной танцевальной об разности.

Затем музыкально-пластическое движение устремляется к поискам нового, более неоднозначного и сложного взаимодействия: от художественного «равновесия» между хореографической композицией и музыкой («Жизель» А. Адана, «Сильвия» и «Коппелия» Л. Делиба, «Корсар» А. Адана – Ц. Пуни, «Дон-Кихот»

* Оркезография, или Трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый может легко изучить благородное искусство танца и практиковаться в нем, написанный Туано Арбо, жителем Ланgra / пер. и публикация П. Райгородского: Музыкальная академия, 1999. – № 1. стр. 21–32.

и «Баядерка» Л. Минкуса и др.) к музыке «сопряженной», демонстрирующей высочайший уровень поэтического обобщения музыкально-хореографического синтеза. Многозначное и глубокое единство, проявившееся в творчестве Чайковского–Глазунова–Петипа сменилось новаторскими поисками композиторов и хореографов XX столетия. Творчество С. Прокофьева, И. Стравинского и М. Фокина, Дж. Баланчина открыло новые страницы в истории танцевальной музыки; новые отношения единства, проявляющиеся в полифонии, полиритмии, полиартикуляции, полистилистике и всевозможных других «поли-».

Важно отметить, что хореографическое искусство на всех этапах своего развития сохраняет неразрывную связь с музыкой, а многовековая история музыкально-танцевального единства демонстрирует постоянное обновление и обогащение синтетических жанров.

Стоит разобраться в специфике нерасторжимого союза танца и музыки, попытаться выявить его особенности и причины. Для этого необходимо углубиться в дальнейшее изучение как общих, так и сугубо музыкальных или хореографических закономерностей.

Прежде всего, выявим те стороны музыки, что в наибольшей степени выражают её природу, её сущность как самостоятельного вида искусства.

Тема 2. Природа музыкального искусства и художественные задачи музыки

Эмоциональное воздействие музыки

Общеизвестно, что музыка – это звуковой вид искусства. Звуки музыки, воздействуя на наши чувства, способны дарить нам радость, давать энергию, заставляющую наше тело отзываться движениями. Музыка дает и наслаждение душе, утешение, вызывая чувство сопререживания, потребность обратиться к высокому созерцанию: «Говорят, что музыка «обращена к слуху», но ведь это говорится лишь условно, лишь постольку, поскольку слух, как

и остальные наши чувства, опосредствующие подменяет собою несуществующий орган для восприятия чисто духовного».*

Весьма заметной характерной особенностью музыки как звукового вида искусства является особая сила ее эмоционального воздействия на слушателя. Музыка, как самое эмоциональное из искусств, способна вбирать в себя весь звуковой спектр проявлений человеческих эмоций: и тех, что встречаются вне искусства, в обыденной жизни, и специфически музыкальных. Мелодическая, вокальная сфера музыки впитала в себя весь психологический диапазон голосовых интонаций – восторженных, негодующих, скорбных, взвышенных, сочувственных и т.д. Откликаясь на звуковые проявления человеческих эмоций и обобщая их, музыка многократно умножает тем самым эмоциональную силу мелоса. Музыкальные ритмы с их периодичностью и побудительной силой акцентов тоже способны имитировать эмоциональные состояния человека (частота дыхания, движений, пульса), они взаимодействуют с его моторным, двигательным опытом, усиливая эффект эмоционального воздействия. Музыкальные эмоции – сформировавшаяся система обобщений, однако их непосредственная связь с жизненными эмоциональными проявлениями позволяет специфически музыкальной образности находить путь к сердцу человека, занимать особое место в его духовной жизни.

Интонационная природа музыки

Определяя сущность музыки через категорию интонации в своем основополагающем труде «Музыкальная форма как процесс», выдающийся исследователь и композитор Б. Асафьев подчеркивал тем самым необычайную важность этого понятия для всего музыказнания. Б. Асафьев называл музыку «искусством интонируемого смысла»**

* Манн Т. «Доктор Фаустус» – М.: Иностранная литература, 1969. – С. 87.

** Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. – Л.: Музыка, 1971.

При разработке основных положений концепции музыкального искусства категория интонации расценивается как одна из фундаментальных. Она охватывает все глобальные образно-смысло- вые аспекты проблематики музыказнания, вбирая в себя при этом и частные, простые понятия.

Начнем с бытового значения интонации, понимаемой как повышение или понижение тона речи. В музыке профессиональной европейской традиции принципиальное отличие интонации музыкальной от речевой состоит в точности, дискретности звуковысотных отношений. Обретая точную высоту звучания, интонация не теряет связи с эмоциональной окраской и звуковысотным контуром речевого высказывания (утвердительного, вопросительного, гневного и т.д.).

Мельчайшие оттенки произнесения музыкального звука, мотива, фразы, которые воплощает музыкант-исполнитель, позволяют нам рассуждать и об исполнительской индивидуальной интонации вокалиста, скрипача или пианиста.

Теперь рассмотрим категорию интонации в широком образно-смысловом значении – как одно из важнейших научных понятий, отражающих сущность музыкальной выразительности. Она вбирает в себя все измерения музыкальной ткани, все пространство музыкального произведения в образном и звуковысотном аспекте – обобщенно. **«Интонация – выразительно-смысло- вое единство, существующее в невербально-звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внemузикальных ассоциаций».*** Принципиальная целостность музыкального образа, нерасчлененность его на структурные единицы – характерная особенность музыкального образного мышления. Ладогармонические, метроритмические, фактурные, композиционно-драматургические компоненты звучания раскрывают не только одновременные преходящие состояния, образы, но и обобщенные содержания, взаимодействуя при этом с музыкальным опытом слушателя, обращаясь к запечатленным в его памяти

* Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2000. – С. 58.

чувственным впечатлениям. Опыт восприятия музыки подскажет нам верное ощущение сущности интонационного единства.

В этом смысле интонация, как живая основа музыки, представляет собой целостный звуковой образ, и мы можем рассуждать об обобщенной интонации всего музыкального произведения. Или еще шире – о генеральной интонации всего творчества композитора: о «бетховенской», «рахманиновской», «прокофьевской» интонации.

Безусловно, многое в содержании музыки поддается аналитическому разбору, в результате которого мы больше узнаем не только о том, как происходит процесс восприятия музыки, но и как она воздействует на нас. Однако осознание одушевленной целостности музыкального образа как выразительно-смыслового единства – важнейший ориентир при исследовательской работе аналитического характера.

Художественные задачи музыки

Роль музыки в художественном воспитании человека неоценима. Она заключается, прежде всего, в глубоко гуманитарной направленности музыкального искусства: обращаясь к каждому конкретному человеку, к его духовному миру, музыка способна объединять всех людей, нести им общение и воспитывать высокие идеалы. Эмоциональные и интонационные свойства музыки придают ей силу непосредственного воздействия и убеждения, позволяющую преодолевать исторические, национальные, культурные границы, языковые барьеры.

Критерии высочайшей художественности, наряду с эстетическими и этическими задачами музыки, осознанными еще в глубокой древности, были определяющими на всем протяжении исторического пути развития европейского музыкального искусства. Фундаментальная проблематика добра и красоты приобрела особую глубину и важность в музыкальном искусстве XX века. На примере истории развития европейской музыкальной культуры видно, что основным содержательным центром, вокруг которого формируется выразительный строй средств музыки: от ин-

тервалов, мотивов и звукорядов до законченной драматургически выстроенной композиции, – является мир, отраженный в душе человека во всем богатстве и разнообразии событий, состояний, образов, чувств и раздумий. Музыка очеловечивает мир: обращаясь к душе, она утешает, приносит добро и мудрость, возвышает и приближает к состоянию гармонии. «Музыкальный звук обладает мириадами форм и красок, которые обогащают и укрепляют это обретенное настоящее. Невидимый, неосознаваемый, но всепроникающий, он легко исчезает как объект, сливается с интимной, внутренней жизнью каждого и продолжает жить в ней. И всякий раз, когда это происходит, музыкальный звук исцеляет, хотя бы на миг возвращая человеку внутреннюю цельность и восстанавливая его единство с миром по ту сторону различий и изменений».*

Тема 3. Система средств музыкальной выразительности

Общая характеристика

В результате длительной истории своего развития профессиональное музыкальное искусство обрело необычайно богатую и разнообразную палитру средств, воплощающих музыкальное содержание. Интонация и мелодия, метроритм и темп, лад и гармония, фактура, тембр и т.д. – все средства музыки, взятые в совокупности, образуют сложно организованную многогранную систему. Каждый элемент системы взаимодействует с другими ее составляющими.

Некоторые средства выразительности, например мелодия, лад, присущи именно музыке как звуковому и интонационному виду искусства. Поэтому их называют сугубо музыкальными. Другие, проявляясь в различных видах искусства, рассматриваются и в качестве межвидовых понятий (ритм, артикуляция, синтаксис и т.д.).

Очевидно, что межвидовые средства выразительности, являясь принадлежностью музыкальной системы, а не чем-то внешним по отношению к ней, наряду с общими свойствами, харак-

теризующими их в целом, приобрели и специфические качества, соответствующие музыкальной форме выражения. Так, например, ритм выполняет свою основную функцию художественного упорядочивания времени во всех временных искусствах, в то время как ритм музыкальный, тоже распределяя и организуя время, воплощается в звуках и интонациях и проявляет свои свойства в динамике, фразировке, фактуре, гармонии и т.д.

Подобно живому организму, система средств музыкальной выразительности динамична и находится в постоянном развитии.

Исторически процесс формирования и развития элементов музыкального языка весьма неоднороден. В зависимости от эстетических норм эпохи, художественных устремлений, социальных условий, особенностей композиторского мышления и стиля, та или иная группа выразительных средств вызывает большой художественный интерес и активно развивается. Музыкальное искусство тем самым постоянно обновляется, расширяя горизонты музыкального мышления, восприятия, музыкальной практики и музыказнания, принимая новые структуры, звуковысотные системы, композиторские техники и т.д.

Рождение выразительного эффекта обусловлено сущностью элементов музыки, каждый из которых уже сам по себе обладает достаточно большим и гибким диапазоном выразительных возможностей. Например, громкостный динамический диапазон представлен приблизительно в 100 градациях силы звукоизвлечения (от *ppppp* до *fffff*). Крайние, полярные проявления выразительных свойств элемента можно противопоставить друг другу в качестве оппозиций.

Отметим, что потенциал выразительных свойств элементов музыки значительно обогащается, благодаря возможности контрастного противопоставления, поэтому при дальнейшем, более детальном рассмотрении каждого выразительного средства, внимание будет уделяться и таким оппозициям.

Представим для примера оппозицию ритмического свойства – контрастное противопоставление долгих и коротких длительностей: сыграем один и тот же звук сначала как очень короткий, затем как долгий.

* Орлов Г. Древо музыки. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 430.

Пример 1.

Наше мышечное чувство обязательно отзовется на подобное ритмическое сопряжение: как будто кто-то подтолкнул – сейчас что-то произойдет. Мы ощутим небольшой эмоциональный импульс, особенно если короткий звук будет очень отрывистым, а долгий будет действительно долгим. Тем не менее пока музыкальное впечатление очень неясное и неполное. Если сыграть этот же звук громко (динамика), одновременно высоко и низко (в разных регистрах), в октавном удвоении (фактура), то выразительный эффект будет более определенным. Прибавится ощущение ожидания чего-то важного, значимого, может быть даже, торжественного. Но что именно произойдет, что последует за этим призывом к вниманию? Если октавы заменят минорные трезвучия (лад), то характер их звучания вызовет предощущение какого-то трагического музыкального события.

Пример 2.

Изменение трезвучия на мажорное, в свою очередь, изменит характер ожиданий на более благоприятные. Мы получили так называемый «комплексный элемент» – единство, образующееся во взаимосвязи элементов музыки. Оно обладает особыми выразительными свойствами, а в данном случае еще и довольно ясно осознаваемым музыкальным значением. Мы понимаем,

«о чем это», благодаря приобретенному опыту восприятия музыки, установившейся связи с внemузыкальными ассоциациями, возникновение и повторение которых в ряде подобных, схожих ситуаций позволило нам осознать музыкальный смысл этого элемента.

Музыку воплощают все средства музыки. При этом, как правило, главенствующими, «отвечающими» за звуковую реализацию выразительного эффекта являются несколько важнейших (в данном музыкальном контексте, в произведении определенного композитора, в конкретную эпоху, в национальной музыкальной культуре). Другие элементы могут либо помогать усилению эффекта, либо создавать контрастное сопряжение, что способствует избеганию излишней прямолинейности и рождает более многостороннее, неоднозначное впечатление. Выявление роли средств музыки в воплощении музыкального смысла, рассмотрение их поочередно и во взаимодействии помогает глубже осознать замысел композитора, а также понять и оценить художественные намерения музыканта-исполнителя.

Постижение сущности музыкального языка, получение более емких представлений о системе средств музыкальной выразительности позволит обратиться к непосредственной цели изучения данного курса: рассмотрению художественного взаимодействия средств музыки в контексте музыкально-пластического единства танца.

В связи с этим представляется интересным, во-первых, выявить особые «кинетические» свойства, специфические качества музыки, благодаря которым становится возможным появление внemузыкальных, в частности, танцевальных ассоциаций (почему и как звуки музыки способны рождать представление об образах движения?).

Во-вторых, следует уделить особое внимание тем элементам музыки, свойства которых полностью раскрываются в **синтетическом** пространственно-временном контексте. При восприятии цельного балетного произведения они, прежде всего, проявляются как **композиционно-драматургические компоненты танцеваль-**

но-музыкального единства. Изучению их роли и значения посвящено содержание курса «Музыкальная драматургия балета».

При рассмотрении же небольших смысловых единиц музыкально-хореографического материала (на протяжении мотива, фразы, предложения, периода, простой двух-, трехчастной формы) восприятие выделяет в качестве важного объекта внимания **метроритмические и артикуляционно-синтаксические средства**. В пределах малых временных структур именно они, в силу принадлежности их к обеим системам (музыки и танца), становятся центральной сферой взаимодействия и стержнем музыкально-хореографического единства. Учитывая это обстоятельство, именно этим элементам системы средств выразительности музыки нижеделено наибольшее внимание.

Тема 4. Мелодия. Лад и гармония

Рассмотрим выразительные средства музыки поочередно, обозначив их характерные свойства, а также уделяя внимание способности каждого элемента создавать контрастное сопряжение.

Мелодия

Мелодию часто называют душою музыки. Это объясняется, прежде всего, ее интонационной сущностью. **«Мелодия – живая, осмысленная, одухотворенная последовательность звуков, голос, организованный интонационно и конструктивно».*** Как выражение музыкального интонационного единства мелодия вбирает в себя все богатство музыкального языка: лад и гармонию, метроритм и синтаксис. Тем не менее в многоголосной фактуре мелодия раскрывает все богатство оттенков выразительного содержания лишь в тесном взаимодействии со всеми голосами музыкальной ткани, всеми элементами музыкального языка.

* Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – С. 86.

Наиболее рельефно выразительные свойства мелодии проявляются в гомофонно-гармонической фактуре, где мелодия – «один ведущий голос, который концентрирует в себе художественную мысль и подчиняет своей музыкальной власти все остальные компоненты фактуры».*

Свое полновластие в роли центра, средоточия музыкального образа мелодия утвердила в эпоху расцвета кантилены (*bel canto*) в оперном искусстве.

В музыке балетов, особенно классического этапа, представленного творчеством Адана, Делиба, Чайковского, других выдающихся композиторов, мелодия, занимая, как и в опере, главенствующее положение, привлекает богатством мелоса, разнообразием и глубиной образности. Наполняя звуковой выразительностью сольные танцевальные выступления героев балетного спектакля, мелодический голос становится «голосом» персонажа. В *pas de deux*, в особенности в адажио, сфере выражения лирических чувств, отношений, музыкальная интонация, рождая настроения и образы, дополняет и уточняет индивидуальные оттенки пластического высказывания.

Последовательное, поступательное движение звуков мелодического голоса часто вызывает потребность описать, охарактеризовать его с помощью обращения к зрительному ряду – мелодию сравнивают с линией, упоминают о ее траектории, о непрерывности, изгибах: «Она ведет за собой слух и последовательно, как протяженная линия, развертывается перед воспринимающим музыку сознанием».* Органично родственна музыкальной мелодии-линии визуальная линия движений человеческого тела – пластическая «мелодия». Неудивительно, что творчество композиторов, обладающих, прежде всего, выдающимся мелодическим даром, вызывает громадный и неослабевающий интерес хореографов-постановщиков. Вероятно, нет ни одной мелодии, созданной Чайковским, не

* Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002. – С. 9.

** Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий). Изд 2-е, доп. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 82.

нашедшей хореографического воплощения. Снова и снова создаются сценические версии не только триады балетов Чайковского, но и его симфоний, оркестровых сюит, камерной музыки, произведений сольного инструментального и вокального репертуара.

Выявим потенциал мелодических средств, проявляющийся в контрастных противопоставлениях. Восприятие мелодии, прежде всего, отмечает особенности траектории мелодической линии, мелодического движения:

- направленное движение и, например, вращательное;
- подъем и спад;
- скачки и плавное движение;
- движение по тонам аккорда и секундовые интонации.

Лад и гармония

Несмотря на то, что вопросы теории лада являются весьма сложной областью музыказнания, все же попытаемся обобщить и углубить представления, сформированные в процессе изучения музыкальных практических и теоретических дисциплин. Прежде всего, необходимо осознать, что лад – это система художественной организации музыкального звукоряда, выражающая интонационную природу музыки.

Ладовое чувство обусловлено опытом восприятия музыки, оно складывается как представление о качественном неравенстве тонов звукоряда, их иерархии: соподчинении и тяготении. Таким образом, лад, как свойство музыкальной интонации, выявляет неоднозначность звуков не только по высоте, но и по производимому ими психологическому воздействию.

Весьма широко распространенной формой ладовой, но далеко не единственной организации музыки является мажоро-минорная система. Ладовые системы разнообразны в разных музыкальных культурах, в разных эпохах.

Гармонические средства, являясь компонентом музыкальной ткани, теснейшим образом связаны с ладовой организацией. «Гармония – система отношений тонов в их одновременном зучании».* Гармонические средства проявляют свои свойства во взаи-

* Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Изд. 2-е, доп. – Л.: Музыка, 1985. – С. 12.

моотношениях созвучий (аккордов), определяемых законами музыкальной интонации и лада. Выразительность гармонии зависит от всех элементов музыкального языка, и в первую очередь от мелодии. Со своей стороны, гармония влияет на восприятие мелодии.

Особенности гармонического языка составляют один из компонентов музыкального стиля – как стиля творчества какого-либо композитора, так и стиля, понимаемого в качестве более широкой музыкально-исторической категории.

Обратим внимание на свойство ладогармонических средств, позволяющее создавать ощущение движения, его направленности. «Лад – это звуковысотная система соподчинения определенного ряда тонов, логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей роли».* Удивительная «кинетичность» данного определения свидетельствует о том, что слуховое восприятие гармонического движения способно вызывать прямые ассоциации пространственно-двигательного порядка. Ладогармонические средства (наряду с другими средствами) выражают, таким образом, процессуальную сторону музыки и непосредственно участвуют в формообразовании – в развертывании содержательной стороны музыкального произведения. Они исполняют роль своеобразного «двигателя», содержащего потенциал для контрастного сопряжения статики и движения. В построении различных форм существенно значение многих гармонических средств, например каденций, модуляций, соотношения и последовательности тональностей.

Выявим полярные, контрастирующие друг с другом качества звучания, которые способны создавать ладовая организация и гармонические средства:

- консонанс и диссонанс;
- устойчивость и неустойчивость;
- мажор и минор;
- аккорд и созвучие;
- тональная стабильность и неустойчивость.

* Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Изд. 2-е, доп. – Л.: Музыка, 1985. – С. 64.

Тема 5. Метр и ритм. Выразительные возможности метрических свойств музыки

В отличие от других средств музыкальной выразительности, ритм принадлежит не только музыке. Все временные виды искусства проявляют ритмические свойства, демонстрируя разнообразные формы художественной организации времени. В этом смысле музыкальный ритм представляет собой организованную последовательность длительностей музыкальных звуков, а ритм в хореографии – организованную последовательность длительностей танцевальных движений.

Ритм составляет один из важнейших родовых признаков для триады «музыка – поэзия – танец», поскольку ритмические закономерности формировались здесь в условиях синкетического единства. Тем не менее проявление родственных свойств в музыкальном, поэтическом и танцевальном ритме не означает, что межвидовое значение ритма «внemузыкально». При всей схожести ритма: стихотворного, пластического и музыкального – ритм, озвученный в музыке и одушевленный ее интонацией, обретает особую эмоциональную и художественную выразительность, рождение которой обусловлено природой именно музыкального искусства. Вероятно, поэтому ритм порой называют музыкальным началом в поэзии и хореографии.

Важнейшим из особых качеств ритма музыкального, ритма звуков и интонаций является способность проявлять свои свойства с помощью всех средств музыки, в том числе сугубо музыкальных. **«Музыкальный ритм – это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка».***

Ритмические особенности мелодии, в силу ее особого статуса главного голоса музыкальной ткани, легко различимы. Также не трудно оценить роль динамики, расцвечивающей ритмический контур музыки. Выявить на слух и проанализировать ритмиче-

* Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. – С. 107.

ские свойства других элементов музыкального языка – задача несколько более сложная, но выполнимая.

Рассмотрим основные временные музыкальные понятия последовательно. К ним относятся: собственно ритм, метр, акцент, такт, длительность, темп.

В музыке разных исторических эпох и культур метроритмические свойства и закономерности проявляются по-разному, а функции метра и ритма порой меняют свое значение. При том, что оба понятия представляют собой основополагающие временные категории, в музыковедении принято истолковывать их как обобщенно, так и в частных, более узких значениях. В узком значении музыкальный ритм понимается как **соотношение длительностей последовательного ряда звуков**, то есть **ритмический рисунок**.

Метр (в широком смысле) – это форма организации музыкального ритма, основанная на какой-либо соизмеряющей единице (мере). Это означает, что с помощью метра происходит объединение ритмических компонентов в организованную систему. При этом в качестве мерила времени в музыке используется какая-либо временная величина (например, такт). Ее долгота становится определяющей на конкретном отрезке музыкального времени. Музыкальная ткань тем самым приобретает упорядоченную структуру: она состоит из соразмерных отрезков времени, каждый из которых различим на слух.

Мерой отсчета времени в разные эпохи считались различные величины, в зависимости от отношения к количеству и качеству звучащего материала. В античную эпоху мерой отсчета времени выступал «хронос протос» – «первичное время», минимальная длительность. Аналогичное значение имеет латинский термин «мора». В этом случае принималась в расчет именно количественная сторона измерения времени: долгота звуков, шагов, слов – при их чередовании. Подобные системы организации времени называются **квантитативными**.

В более поздние эпохи для метрической организации музыки, наряду с количественной стороной музыкального ритма, решавшей стала и его **качественная сторона, то есть акцентные**

свойства ритма. Такая – квалитативная – система организации времени учитывает как количественную, так и качественную (акцентную) сторону музыкального времени.

Тактовая система

К квалитативным системам распределения времени в музыке относится тактометрическая, или **тактовая, система** – одна из наиболее широко распространенных систем в музыке Нового времени, важнейшая из европейских метрических систем. Наиболее характерными признаками ее является наличие тактов, а также **градация сильных и слабых долей**.

Метр для тактовой системы (в узком смысле) – **закономерное чередование сильных и слабых (опорных и переходных) долей.**

Такт – отрезок музыкального времени от одной ударной (сильной, опорной) доли до другой, равномерно разделяемый на доли, обычно содержащий хотя бы одну слабую долю. В нотной записи границы такта обозначаются тактовыми чертами. Такт, являясь принадлежностью тактометрической системы, в то же время способен условно запечатлеть и метрику иных систем – подобная запись нередко используется для удобства чтения нот.

Благодаря метрической организации музыкального времени, мы дифференцируем и сравниваем отдельные ритмические элементы – длительности и акценты. Длительности – это доли такта, частицы времени, соотносимые по долготе. Длительности в такте определяются на слух не только по долготе, но и в отношении периодичности и акцентов. Такт начинается с сильной (акцентной) доли: именно она указывает нам время прихода каждого нового такта и соответственно местоположение тактовой черты. Сильные доли чередуются с определенным одинаковым количеством слабых долей с регулярной периодичностью.

Распределение музыкальной ткани на такты – пульсирующие промежутки времени равной протяженности – отчасти напоминает результат использования трафарета при написании текста. Рукопись при этом выглядит упорядоченной, приобретает привлекательный вид благодаря ровности, соразмерности строк и пробелов.

Отметим, что при своей равномерности и регулярности тактовая пульсация не является абсолютно жесткой и застывшей структурой. Ее однородность всегда преодолевают дыхание интонаций, мотивов, особенности артикуляции, что придает разнообразие, органичность и эмоциональность музыкальному ритму, способствует естественности проявлений агогики – нюансов темпа. Живое дыхание музыкального ритма проявляется и при объединении групп тактов в музыкальные фразы и предложения, а также более крупные ритмические образования.

Акцент – необходимый, ясно различимый элемент музыкального ритма. Конечно, акценты были присущи музыке всегда, с древнейших времен, о чем свидетельствует хотя бы применение ударных инструментов. Тем не менее следует осознавать различие между акцентом, применяемым в качестве ориентира, указывающего начало отмеряемого временного промежутка (в квантизативных системах), и системой градаций акцентов тактовой метрики как квалитативной метрической системы.

Не следует полагать, что акцент в музыке – это лишь усиление громкости звука. Эффект акцента создается всеми элементами музыкального языка: интонацией, ритмическим рисунком, гармонией, артикуляцией, тембром и т.д. Иногда акцент в музыке может быть и воображаемым. При установившейся регулярной тактовой пульсации сильных долей наше восприятие настраивается на нее. Мы ожидаем появления акцента в определенное время – время звучания очередной сильной доли, в начале каждого нового такта. Благодаря инерции восприятия, этот момент ощущается нами как акцент вне зависимости от того, прозвучал он реально или нет. В музыке также встречаются и эпизодические акценты, не совпадающие с сильной или относительно сильной долей.

Музыкальный размер. Двухдольность и трехдольность

Тактовая система организации времени предполагает равномерное распределение на доли внутри такта. Оно выражается в

музыкальном размере, который показывает, на какие доли времени (длительности) делится такт и сколько их. Например, музыкальные размеры 2/4, 4/4, обозначая четверть в качестве меры измерения времени в такте, сообщают об их количестве (соответственно две и четыре). Музыкальный размер 3/2 показывает, что такт состоит из трех половинных длительностей.

Различаются простые размеры (с числителем 2 или 3) и сложные размеры, представляющие собой сумму одинаковых простых размеров. Наиболее широко распространенными музыкальными размерами являются: 2/4, 3/4, 3/8, 4/4, 6/8, 12/8.

Для того чтобы яснее выявить свойства, присущие разным музыкальным размерам, необходимо сначала рассмотреть их обобщенно. Наиболее принятые в танцевальной музыке простые и сложные размеры можно условно разделить на две группы: двухдольные и трехдольные. К первой группе можно причислить размеры, в которых внутритактовое количество длительностей можно поделить на два: 2/4, 2/2, 4/4, 4/2, 4/8, 8/4 и т.д. Ко второй группе – соответственно те размеры, количество длительностей в которых делится на три: 3/2, 3/4, 3/8, 9/4, 9/8 и т.д.

В двухдольных музыкальных размерах возможно членение такта пополам. Середина такта при этом может восприниматься как относительно сильная доля. Например, в размере 4/4: первая доля (четверть) – сильная, вторая – слабая, третья (середина такта) – относительно сильная, четвертая – слабая. Двухдольная метрика, благодаря простоте парной группировки звуков, обладает свойством создавать довольно сильную инерцию восприятия. Поэтому двухдольность чаще создает впечатление ритмической ясности и четкости. Безусловно, то обстоятельство, что ритм воплощается всеми средствами музыки, не позволяет утверждать, что вся двухдольная музыка обладает подобными свойствами. Если фразировка, интонация, гармония и т.д. вступают в противоречие с сильной долей, создавая другие акценты, образуя непарные группировки длительностей, то музыка приобретает совершенно другие качества звучания, менее характерные для двухдольности в целом. И все же марши, польки, гавоты, танго, галопы и другие

жанровые произведения демонстрируют именно метрическую ясность, а порой и довольно заметную темповую стабильность при отсутствии агогической (темповой) гибкости.

Студенты часто спрашивают, в чем состоит отличие музыкальных размеров 2/4 и 4/4. Всегда ли можно различить на слух двухдольность и четырехдольность? Нет, не всегда. Середину такта в размере 4/4 можно порой принять за очередную сильную долю. Различие здесь можно заметить в жанровой природе музыки, а также в долготе дыхания. Простые, общодневные жанры (как, например, русская плясовая) чаще бывают связаны с двухдольностью. Короткое дыхание, короткие мотивы, составляющие музыкальную фразу, особенно в сочетании с подвижным темпом, скорее всего, записаны в размере 2/4. Большая протяженность музыкальных мотивов, фраз, их напевный характер нередко свидетельствуют о четырехдольности.

В методике классического танца принято применять музыку в двухдольных размерах для сопровождения таких движений экзерсиса, как *battement tendu, jeté, frappé, petit battement, rond de jambe en l'air, grand battement jeté*, что вполне оправдано как в методическом, так и в художественном плане. Ведь, наверное, одна из важнейших задач педагога в балетном классе – добиться ясности и четкости совместного с музыкой исполнения.

Трехдольный такт, в отличие от двухдольного, представляет собой более гибкое ритмическое образование. Соединение первой, сильной доли с двумя последующими (разной степени легкости или относительной тяжести, акцентности) дает более разнообразные сочетания. В зависимости от музыкального контекста и внутритактового ритма, трехдольность может создавать ощущение кругообразности (в вальсе), шагообразности (в менузте, полонезе), а также способствовать воплощению яркой характеристики мазурки, сарабанды, болеро и т.д.

Вальсовая трехдольность, наиболее близкая пластике классического танца, в целом может быть охарактеризована как стихия плавности, закругленности, пластичности. Она, представляя широчайший диапазон выразительных возможностей, является сферой достаточно свободного дыхания и темповой гибкости.

Особое, промежуточное положение при обобщенном рассмотрении метрических свойств простых музыкальных размеров занимает **шестидольность**. Количество долей в музыкальных размерах 6/8, 6/4, 12/8 и т.д. делится и на два, и на три. Шестидольный такт всегда делится пополам, что придает музыке качества мерности. Но внутреннее течение времени в такте более гибкое, поскольку каждая из его половин трехдольна. Благодаря этой особенности, ритм баркаролы или сицилианы производит впечатление и размеренности, и плавности.

В зависимости от роли и функций других средств музыки (темперы, фразировки, фактуры изложения и т.д.), шестидольность способна проявлять и более ярко выраженные свойства двух- или трехдольности. Например, в быстром темпе, в сочетании с подчеркиванием середины такта, яснее воспринимаются двухдольные качества 6/8-х: в тарантелле, жиге, лезгинке. При использовании вальсовой фактурной формулы аккомпанемента «бас + два аккорда» на первый план выступают трехдольные свойства: такт 6/8 в этом случае можно принять за два такта вальса. Различие (как и в случае сравнения музыкальных размеров 2/4 и 4/4), как правило, состоит в долготе дыхания, длине мотивов.

Сочетание размеренности и пластиности – ценнейшие для танца качества, поэтому музыкальный размер 6/8 необычайно широко распространен в балетной и танцевальной музыке, весьма часто применяется в практике аккомпанемента на уроке классического танца.

Часто будущие педагоги признаются, что испытывают затруднения в определении музыкального размера на слух. Как известно, для выполнения этой задачи необходимо, прослушав небольшой фрагмент музыки, определить местонахождение сильных долей и попытаться просчитать или продирижировать, примеряясь, музыкальное «пространство» от одной сильной доли до другой. Не всегда это удается сразу. Облегчить решение подобной задачи может предварительная установка на определенный счет, заданная жанром произведения. Ведь, как правило, марши, гаво-

ты, польки, галопы и балетные пиццикато являются двух- или четырехдольными, вальсы – трехдольными, баркаролы – шестидольными и так далее.

Правильному определению музыкального размера способствует и распознавание типовых фактурных формул сопровождения. Если перед вступлением мелодии дважды прозвучала формула «бас + два аккорда», то, вероятно, это будет вальс или музыка на 6/8 вальсового характера. Если мы четырежды услышали сочетание «бас + аккорд», то очевидно, что последующая музыка будет двух- или четырехдольной.

Несмотря на то, что внутритактовый счет редко применяется в танце, специфические особенности музыкальных размеров не могут не учитываться, особенно в учебной работе. Метрические свойства музыки сообщают звучанию разнообразные характерные качества, которые могут способствовать выполнению как художественных, так и учебно-дидактических задач урока танца.

Выразительные свойства двух-, трех-, четырех- и шестидольности, а также возможности их разнообразного применения в работе стоит обсудить с концертмейстером.

Тема 6. Музыкальный ритм и ритмический рисунок. Ритмоформула. Синкопа как метроритмическая категория

Объединяясь в определенных последовательностях, длительности звуков образуют ритмические группы (фигуры), из которых складывается ритмический рисунок.

Рассмотрим свойства, проявляющиеся в соотношениях длительностей звуков и акцентов, то есть особенности ритмических рисунков. Виды их многообразны, поскольку сочетание разных длительностей и акцентов внутри разнодольных тактов дает неисчислимое множество вариантов. Богатейшим источником ритмического разнообразия является народная музыка, и в частности музыка танцев.

Основные виды ритмических соединений могут быть следующие: равномерное движение длительностей; пунктирный ритм (сочетание долгой опорной доли с короткой последующей более слабой); парное или триольное (и более) разделение и соотношение длительностей.

В тактовой системе, базирующейся на градации акцентов, большое выразительное значение обретают простые ритмические соединения длительностей, образующиеся по принципу группировки с сильной долей такта. Они могут представлять собой ритмические фигуры, а также и ритмоформулы.

Ритмические фигуры: ямб и хорей

Ритмическая фигура представляет собой группу длительностей, образующих определенное (обычно повторяющееся) ритмическое последование. При соотнесении ритмического последования с сильными и слабыми долями метра достаточно рельефно выявляются его выразительные характерные свойства.

Соотношение слабой доли и последующей опорной, сильной («акцент в конце») образует ритмическую фигуру, которая называется ямб. Ямб, то есть движение из-за такта к сильной доле, в большей степени присущ ритмам действенным, энергичным. Ямбические мотивы пронизывают музыку активную, например, маршобразную или гимническую, часто несут выразительный смысл побуждающих интонаций.

Последование, состоящее из сильной и последующей слабой доли, образует хорей («акцент в начале»). Подобному ритмическому образованию, составляющему мотив, может сопутствовать более плавная, лирическая интонация.

В основе восприятия выразительных свойств и смыслового значения ямба и хорея заложены как опыт речевых интонаций и сопровождающих их жестов, движений, так и физиологические предпосылки – свойства дыхания. Так, музыковед В. В. Медушевский предлагал обратить внимание на возможность появления устойчивых ассоциаций между характером мотива и дыханием. По его мнению, сильная доля «ассоциируется с движением, выдохом.

Расположение звуков на слабых долях ассоциируется с вдохом».* Благодаря непосредственной связи музыки с движением и ее способности обращаться к нашим ощущениям и опыту, мы можем распознавать характерные свойства ее ритма. Например, ямбическая интонация может вызывать ассоциацию со смыслом высказывания побуждающего характера: «иди!», «давай!». При этом наш физиологический опыт подсказывает, что, когда человек собирается сделать какое-либо активное движение, он делает вдох, затем, вместе с движением, – сильный выдох. Сочетание затаакта и сильной доли в музыке, таким образом, может вызывать представление об активном движении и столь же активном дыхании. В свою очередь, сильная доля с последующей слабой может восприниматься как плавное движение, выполняемое «на выдохе». Ямб и хорей как простые ритмические образования представляют собой две основные оппозиции, обращенные к двигательному и эмоциональному опыту человека. В музыке, конечно, встречаются и другие ритмические группы, например, трехсложные мотивы**. Однако именно противопоставление ямба и хорея является фундаментом, на котором строится не только выразительность музыки, но и музыкально-пластическая взаимосвязь в сфере хореографии, и в частности классического танца: «одно и то же движение получает совершенно иной смысл в зависимости от того, опускается ли танцовщица в такт музыки или подымается. В первом случае, как бы отбивая такт или долю такта ногой, она выражает уверенность, во втором, то есть взинаясь на воздух или на кончик пальцев – легкость, воздушность...»***

Ритмоформула

В отличие от ритмического рисунка, ритмоформула представляет собой сравнительно целостное по смыслу ритмообразование.

* Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – С. 63.

** Трехсложный мотив (акцент в середине) называется амфибрахий.

*** Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. – Л.: Искусство, 1981. – С. 97.

В качестве устойчивого сочетания длительностей и акцентов ритмоформула сформировалась в народном творчестве дотактометрического периода. Чередование ритмоформул отмеряло и отмечало звучанием ударных инструментов равномерные промежутки времени.

Это синтетическое понятие, и его можно охарактеризовать и в музыкальном, и в танцевальном смысле. Для хореографии ритмоформула – ритмический элемент танца, составляющий фигуру основного движения (говоря языком классического танца, основного па). В музыке ритмоформула представляет собой устойчивый элемент ритмического рисунка, соотносящийся по протяженности с мотивом, свидетельствующий о танцевальном происхождении музыкального произведения либо придающий музыке танцевальный характер.

Ритмоформула активна и постоянна в музыкальных танцевальных жанрах и является важным стилистическим, национальным, жанровым признаком. Так, например, она широко распространена в музыке Востока – в фольклоре или в произведениях композиторов, черпающих вдохновение из источника народного творчества. Так, танцы из «Гаянэ», «Спартака» А. Хачатуряна, «Семи красавиц» К. Караева, «Легенды о любви» А. Меликова насыщены ритмоформулами. Применение ритмоформулы может быть и стилизаторским композиторским приемом, как, например, в арабском танце «Кофе» из «Щелкунчика» П. Чайковского.

В танцевальном искусстве Европы ритмоформулы встречаются в народном, бытовом, бальном танцах, а также в балетных произведениях, имеющих в своей жанровой основе связь с народным, бытовым или бальным танцем.

Эти синтетические ритмообразования можно назвать результатом, следствием теснейшего взаимодействия музыки и танца, характерного для синкетического искусства, а позднее – для танцевальных прикладных жанров. Поскольку ритмоформула определялась основным движением танца, ритм того или иного танцевального движения ног: например, па гальяды (*cinq pas*), или па мазурки (*pas galá*), или иного па – представлял собой исходный

материал для ритма музыкальной составляющей. Становясь компонентом музыкального языка, ритм обрастал интонацией, фактурой, гармонией и т.д., превращаясь в музыкальную устойчивую формулу, указывающую на жанровое происхождение музыки. В свою очередь, в настоящее время музыкальные ритмоформулы, демонстрирующие ритмические «портреты» старинных танцев XV–XVII веков: гальяды, форланы, бассаданцы и др. – являются весьма важной и вполне достоверной информацией о хореографическом материале этих танцев.

Отметим важную особенность, характерную для европейского танцевального искусства «дабалетной» эпохи: танец, представляя собой типизированную форму хореографии, понимался как комбинация определенных элементов (па), теснейшим образом связанных с музыкой, благодаря выработанной системе ритмоформул. Современный балетный экзерсис, в результате исторической преемственности профессионального танцевального искусства, демонстрирует сходную структуру: он образует систему комбинируемых элементов, имеющих прямую ритмическую связь с музыкой. Практика показывает, что и здесь, в учебной (тоже типизированной) форме танца ритмическое взаимодействие музыки и движения может выражаться сходным образом: в виде единства устойчивых сочетаний длительностей и акцентов-ритмоформул.

Это не означает, конечно же, что ритм на уроке классического танца представляет собой систему жестких, раз и навсегда установленных схем. Ритмическое варьирование, основанное на разнообразии акцентных и долготных соотношений движения и музыки, является на уроке танца очень важным компонентом учебного хореографического материала. Многообразие ритма учебных комбинаций воспитывает ритмическое чувство и координацию движений учащихся, способствует более глубокому осознанию ими выразительной роли пластического и музыкального ритма в их взаимодействии.

Синкопа представляет собой категорию метроритмического свойства. Для рассмотрения ее выразительных особенностей

вернемся к понятию «воображаемого акцента». Подобный эффект мы ощущаем, благодаря установке психики, настройке нашего восприятия на определенную, уже заданную метрическую пульсацию сильных и слабых долей, – когда мы ожидаем появления акцента в момент прихода очередной сильной доли. Пропуск реального акцента, в результате которого происходит смещение удара с сильной доли на слабую и соответственно наблюдается явное противоречие между акцентом и сильной долей, называется синкопой. Это происходит в тех случаях, когда звук, взятый на слабой доле, тянется, продолжается вплоть до момента, соответствующего опорному времени, сильной доле. Синкопа часто встречается в танцевальной музыке, как народной, так и профессиональной. В двухдольных музыкальных размерах синкопированный ритм вызывает ощущение движеческой активности, моторности, «пружинности», как, например, в танце Арапа из первого акта «Щелкунчика» Чайковского или в Krakovяke из «Ивана Сусанина» Глинки. Синкопа – непременная составляющая характерного ритма русской плясовой, других энергичных народных танцев: венгерских, польских, цыганских, испанских и т.д. Широкое распространение синкопы получила в музыке джаза, в бытовых и бальных танцах XX века (чарльстон, регтайм и пр.).

Восприятие синкопы, встречающейся в трехдольных метрах, часто вызывает ассоциацию с очень глубоким вздохом или задержкой дыхания. Приведем для примера характеристику синкопы, «отвечающей» за эффект медленного, широкого дыхания в центральном эпизоде *Lento* из седьмого вальса Шопена: «небывалая широта мелодии... создается благодаря избеганию сильных долей. Мелодия здесь «парит» не только над метром, но и над синтаксической структурой».*

Двухдольные мотивы, встречающиеся в трехдольных метрах (гемиолы), в сочетании с действием других средств музыки тоже порой производят впечатление синкопы: «безопорности» (нет опоры на сильную долю вследствие потери ее ощущения), бесте-

* Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – С. 76.

лесности; эффекта «парения» или полета. Подобные ритмические свойства, необычайно расширяющие спектр изобразительных возможностей музыки, конечно, не остаются незамеченными хореографами. Танцевальная сфера с благодарностью принимает и визуализирует музыкальные «полеты», «парения» и «прыжки», наполняет широту дыхания музыки еще большей глубиной и богатством бесконечно широкого дыхания пластической кантилены. В качестве примера такого взаимообогащающего взаимодействия музыки и пластики можно привести практически всю трехдольную музыку П. Чайковского. Особый случай полиритмии, «сплошной» гемиолы встречается в Вальсе снежных хлопьев из «Щелкунчика». Звуковая картина основной темы вальса (конечно, благодаря не только гемиоле, но и другим: мелодическим, тембральным, ладовым и т.д. – средствам) производит совершенно зримое впечатление косой пелены падающего, летящего, парящего снега.

Тема 7. Иерархическая структура музыкального метра и организация времени в учебных формах танца

Ритм, метр и счет в танце

Полноценное восприятие ритма предполагает, прежде всего, способность оценивать долготу промежутков времени, их периодичность, скорость их чередования. При этом основой ритмического ощущения является мышечное чувство, порожденное движением, то есть телесно-пластический двигательный опыт.

Ритм воспринимается также и благодаря звукам, сопровождающим движениям. С помощью движений гортани озвучивается ритм поэтического текста: он ощущается в чередовании ударных и безударных звуков, в соотношении их долготы, передается дыханием и сменами интонации речи. Танцевальным движениям тоже сопутствуют звуки: шагов, прыжков, дыхания. Однако эти звуки почти не слышны со сцены: именно музыка придает звуковое воплощение «немому» ритму танца, ритму пластического движения. Вероятно, в этом заключается одна из важнейших причин многотысячелетнего союза музыки и хореографии. Отметим,

что звучание музыки тоже порождено движениями: взмахами дирижерской палочки, напряжениями и расслаблениями мышц рук пианиста, скрипача, их дыханием, дыханием и напряжением мышц гортани певца, флейтиста и т.д.

Ритм танца складывается из долготы и краткости движений рук, ног, головы, корпуса, из динамики движений, их амплитуды и акцентности, из пространственных перемещений, рисунков, образующихся из тел танцующих, из появлений или уходов групп танцовщиков, из чередования сольных и массовых эпизодов танца и так далее. То есть **ритм танцевальный – это временная и акцентная сторона всех элементов танцевального языка**. Поэтому ритм в хореографии, наряду с общими, универсальными свойствами, проявляет и специфические особенности, присущие пространственному пластическому искусству. Очевидно, что изучать и оценивать танцевальный ритм невозможно с позиций лишь ритма общехудожественного или музыкального.

В то же время ритм в танце нельзя рассматривать и обособленно от музыки, ведь весьма существенные формы организации времени привносит здесь звуковая, интонационная составляющая.

Рассмотрим важнейшие особенности взаимосвязи музыкального и танцевального ритма. В античные времена музыкально-стиховые стопы, сформированные из долгих и кратких слогов, были точны по временным соотношениям и соответствовали танцевальным движениям по **долготе**. Использование ударных инструментов, подчеркивающих акцентами ритмические моменты музыки и танца, способствовало измерению времени, а не определению соотношений долей в их группировке и градациях акцентов (то есть тактовых закономерностей в их сегодняшнем понимании).

Основной соизмеряющей мерой времени в танце, балете и сегодня является долгота движений – она соотносится с музыкальными длительностями и тактами. Почему именно долгота, а не акцентность, не регулярное чередование? Потому что промежутки времени, затрачиваемые на исполнение того или иного танцевального движения, не всегда равномерны и периодичны, а движения

танца далеко не всегда обладают акцентными свойствами. **Метр в хореографии – это форма организации пластического ритма, выраженная в чередовании отрезков времени, заполненных танцевальными движениями.** При этом закономерности танцевального ритма, как правило, определяются взаимосвязью с метроритмом музыкальным и воспринимаются в синтетическом взаимодействии. В условиях музыкальной тактовой метрики, в европейском профессиональном искусстве XVII–XX столетий периодичную упорядоченность танцевального времени создает пульсация тактов, градация сильных и слабых долей.

Танцевальная «четверть» как мера измерения времени

Рассмотрим меру отсчета времени в классическом танце. Она представляет собой временную долю, с помощью которой измеряется долгота движения, па. Она же соотносится с долготой промежутков музыкального времени. В классическом танце ее называют «четвертью».* Несмотря на свое название, танцевальная «четверть» далеко не всегда совпадает с музыкальной четвертью как длительностью. Чаще всего в хореографии ее долготу соотносят с долготой музыкальных тактов или полутактов. Это происходит потому, что акценты, соответствующие опорным (сильным или относительно сильным) долям в музыке служат хорошими слуховыми ориентирами, а также и потому, что в музыкально-хореографическом взаимодействии танцевальные па чаще всего соотносятся по долготе с мотивами, а не с отдельными звуками.

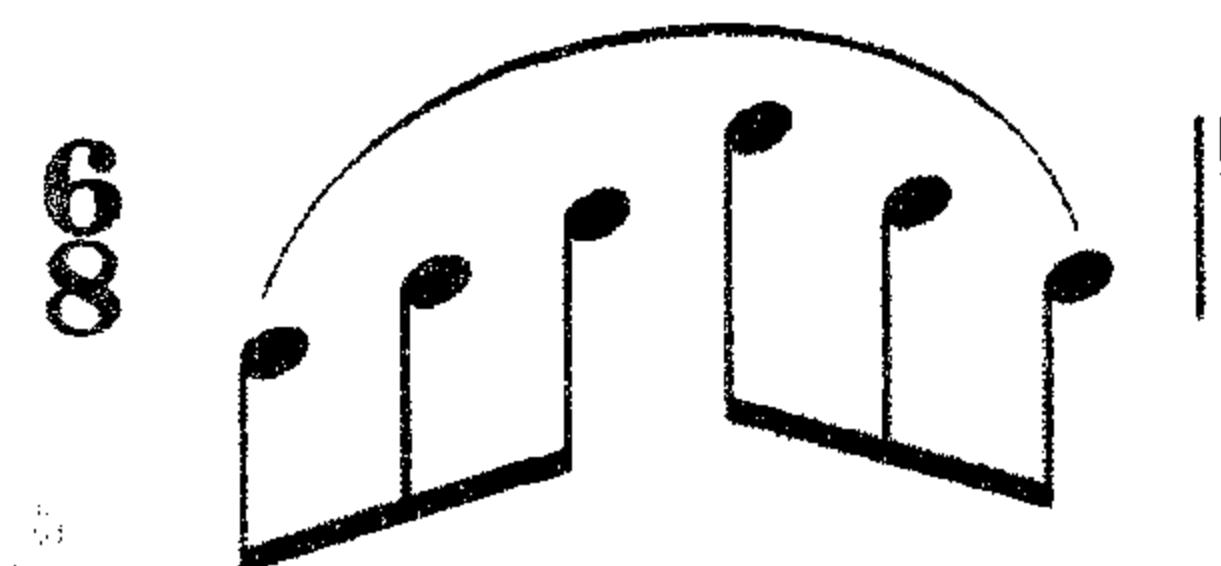
Если музыкальный такт ясно воспринимается на слух как цельная времененная ячейка, его долгота будет принята за долготу одной танцевальной «четверти». Так, в трехдольной вальсовой метрике, где первая, сильная доля значительно весомей других, такт практически всегда соотносится с одной танцевальной «четвертью». Одна такая «четверть» – такт соответствует долготе па вальса или иного движения.

* В танце-модерн в качестве меры измерения времени применяется столь же условная «восьмая».

Если при восприятии музыкального такта ясно слышно его членение пополам, то будет возможно принять за меру измерения времени половину такта. Поэтому двух-, четырех- и шестидольный такт, в зависимости от силы акцента, приходящегося на середину такта (а также от темпа, ритма мелодии, фразировки и т.д.), может быть соотнесен по долготе с одной или двумя хореографическими «четвертями».

Формула сопровождения медленной музыки довольно часто представляет собой пару трехзвучных арпеджио:

Пример 3.



Это типовая формула музыкального размера 6/8, характерная для ноктюрна, баркаролы, балетного адажио. Считать ее возможно с помощью условных «четвертей» как полутактами, так и тактами.* В первом случае середине музыкального такта будет соответствовать счет «два». Такой счет чаще используют в репетиционной работе. Во втором случае, при счете тактами, весь такт будет просчитан как «раз – и», а момент «два» совпадет с началом нового такта. Этот вариант счета широко применяется в учебной практике, на уроках классического танца. Он используется в тех случаях, когда требуется «наполнить» звучанием плавное, спокойное движение, дать музыкальное подкрепление и обоснование медленному темпу хореографического исполнения.

* Порой студенты, пытаясь исполнить подготовленную учебную танцевальную комбинацию под малознакомую музыку и по-разному просчитывают ее: то тактами, то полутактами, – с удивлением обнаруживают, что для совместного исполнения одной и той же комбинации под одну и ту же музыку им требуется то 16, то 32 такта музыки.

В отдельных случаях танцевальная «четверть» может совпадать по долготе с музыкальной четвертью. Это возможно в музыкальном размере 2/4 (если середина такта воспринимается как достаточно весомая), а также в тех случаях, когда в такте 4/4 ясно слышно его членение на четыре части, а скорость чередования музыкальных четвертей позволяет соотнести их с «четвертями» хореографическими. Для достижения большей простоты восприятия составители методических пособий по классическому танцу, как правило, стремятся применять именно такую форму ритмических соотношений. Используя другой музыкальный материал, педагог вместе с концертмейстером должны выявить соотношение долготы музыкальных и хореографических долей самостоятельно.

Чередование долей хореографического времени выражается в счете. По вышеизложенным причинам, счет танцевальный достаточно редко совпадает с музыкальным, внутритактовым счетом. Гораздо чаще он совпадает с тактовой пульсацией, то есть с музыкальной метрикой высшего порядка, – и это не случайно. Соответствие долготы танцевальных «четвертей» музыкальным тактам, а также принятое в хореографии объединение условных танцевальных «четвертей» в столь же условные танцевальные такты 4/4 демонстрирует теснейшую связь танцевальных построений с квадратной структурой музыкального периода.

Формообразующие свойства музыкального метра. Квадратность

Организация времени в музыке, то есть ее метрические функции выражаются не только в тактовой акцентуации. Выразительная роль музыкального метра проявляется и в более мелком, и более крупном масштабах. Тактовая система позволяет различать и оценивать выразительные свойства различных отрезков музыкального времени: долей тактов, тактовой пульсации, а также тактовых групп. Пульсация опорных и переходных моментов времени на разных уровнях музыкальной формы образует иерархическую систему музыкального метра.

Рассмотрим особенности музыкального метра, проявляющиеся в его способности создавать систему отношений тактов. При группировке тактов по два и четыре по принципу тяжелый / легкий образуются организованные структуры. Тем самым проявляются формообразующие свойства музыкального метра. Квадратность, или группировка тактов по четыре, важная для метрической организации периодов, имеет прямую связь с движением. Она органична, потому что отражает симметрию человеческого тела (две ноги), моторику движений танцующих (вправо – влево, вверх – вниз), обладает природной упорядоченностью, естественной соразмерностью и, в силу этого, легкой воспринимаемостью.

Периоды, сформированные из четырехтактовых групп, считаются нормативными. Квадратность особенно широко распространена в жанровой, танцевальной и балетной музыке. Способность музыкального метра создавать квадратную структуру, ясно обозначая будущие опорные моменты времени, служит стержнем взаимодействия в музыкально-хореографическом ансамбле. Характерно, что именно совместное бытование музыки и танца ускорило процессы формирования квадратных метрических музыкальных структур.*

В танцевальной, балетной практике квадратные 8–16-ти тактовые музыкальные построения называют «музыкальными фразами». «Музыкальная фраза», состоящая из 16 условных «четвертей», – в силу того, что отсчет времени производится с помощью музыкальных полутактов или тактов, – соответствует 8-ми или 16-ти тактам музыки (в вальсе – всегда 16-ти тактам).

В определенных случаях квадратность может восприниматься и как некий упрощенный стандарт, шаблон, что может выражаться и в некотором однообразии, механичности. Преодоление квадратности в музыке реализуется в развитии и выражается, в частности, в разновидностях ненормативных периодов (расширенных, с дополнением и т.д.).

* Рассмотрению этого вопроса посвящена статья Т. Барановой «Танцевальная музыка эпохи Возрождения» // Музыка и хореография современного балета. – М. Музыка, 1982. – С. 8–24.

В учебных формах танца применение музыкального материала, состоящего из одинаковых по размерам «музыкальных фраз» общепринято. Это служит целям урока танца, облегчая педагогу процесс сочинения учебных танцевальных комбинаций, а учащимся – его восприятие и запоминание. При сочинении более свободных хореографических комбинаций, композиций педагоги-хореографы применяют музыкальный материал и неквадратного строения, предварительно проанализировав его.

Итак, структура музыкального метра является многоуровневой. Происходящее в процессе совместного исполнения взаимодействие ритмического и пространственного рисунка танца и музыки создает характерную именно для танца ритмическую пульсацию. Поскольку ритм движений тела многообразен и складывается из полitemповых, полиартикуляционных движений ног, рук, корпуса и головы танцовщика, синтез музыки и пластики формирует, как правило, сложные полиритмические структуры. Ритмическая взаимосвязь музыки и движения проявляется на различных уровнях пульсации музыкального метра: **на уровне групп тактов** – как взаимодействие структурных, композиционных и динамических особенностей танца с музыкальной метрикой высшего порядка; **на уровне тактов** – как соотношение долготы временных танцевальных долей с тактовой пульсацией; **на внутритактовом ритмическом уровне** – в виде разнообразных ритмических сочетаний (от ритмического подобия и ритмоформул до полиритмии или ритмического контрапункта).

Тема 8. Смешанные (составные) музыкальные размеры и переменная метрика

Смешанные размеры

Смешанными (составными) размерами называются музыкальные размеры, состоящие из двух или нескольких различных простых размеров, например: 5/4, 7/8, 11/8. Любой смешанный размер

поэтому может быть представлен в качестве суммы простых: музыкальный размер $5/4$ будет просчитан как $2+3$ или $3+2$, а $7/4$ как $3+4$ или $4+3$ и т.д. Обычно именно такой (внутритактовый) счет способствует более ясному восприятию ритма музыки и точности, музыкальности исполнения танцевальных движений. Рассмотрим в качестве примера вариацию Бронзового божка из «Баядерки» Л. Минкуса и вариацию Феи Сапфиров из «Спящей красавицы» П. Чайковского.

Пример 4. Минкус Л. «Баядерка» Вариация Бронзового божка. Фрагмент.



Пример 5. Чайковский П. «Спящая красавица». Вариация Феи Сапфиров. Фрагмент.



Если мы сравним метрическую структуру мотива, представленную в вариации Феи Сапфиров ($2+3$), основанную на органичном течении русского поэтического ритма таких словосочетаний,

как «дóб-рý мó-ло-дец», «kráс-na dé-vi-ца» с как будто «вывернутым наизнанку» сочетанием $3+2$ из вариации Бронзового божка, то заметим во втором случае некоторую жесткость, может быть, скованность ритма. Музыкальная ритмическая фигура здесь несколько напоминает менуэтную, что придает звучанию торжественность, а в сочетании с пышной оркестровкой, ямбическими интонациями, устойчивыми опорами на квинты, образующимися при сочетании трезвучий I–V и VI–III ступеней лада, – даже некоторую помпезность. Начальный запев настраивает наше восприятие на метрическую пульсацию менуэта, однако последние две четверти ритмической группировки $3+2$ противоречат этой настройке, оставляя впечатление незаконченности, «недоделанности» воображаемого ритма танца, что усиливает впечатление чего-то неестественного, «неживого», присущего не человеку, а танцующей статуе. Так специфические качества музыкальной метрики, наряду со свойствами других средств музыки, способны создавать изобразительный эффект, характеризующий фантастический театральный персонаж.

Смешанные метрические размеры встречаются и в произведениях фольклорного характера и представляют собой попытку зафиксировать свободную метрику народной музыки с помощью тактовой системы. Свободные, нерегулярные проявления ритма, встречающиеся, например, в музыке современных композиторов, также могут быть записаны с помощью сложной или переменной метрики.

Переменные метры

При постоянной нерегулярности акцентов в музыке формируются особые системы, которые могут быть зафиксированы с помощью системы тактов. Это будет выражено в сменах музыкального размера (периодичных или непериодичных). В качестве относительно простого примера такой нерегулярной метрики можно привести экспозиционный и репризный разделы Адажио из второго акта «Спящей красавицы» П. Чайковского: *Pas d'action* ($6/8 - 2/4$).*

* См. нотный пример в разделе 4.

В современной музыке, в частности в музыке балетов, подобные системы встречаются довольно часто, и это значительно усложняет счет.

Перечислим возможности контрастных сопоставлений в области ритма:

- долгие и короткие длительности;
- тактовая система и свободные метрические системы;
- слабая и сильная доля;
- двухдольность и трехдольность;
- ямб и хорей.

Тема 9. Музыкальный и хореографический темп

Музыкальный темп (от лат. *tempus* – время) – это скорость чередования музыкальных долей за единицу времени. Темп выступает в качестве показателя скорости музыкального движения. Исполнительский музыкальный темп устанавливается в зависимости от указаний в нотном тексте: словесных или метрономических. Словесные указания сохранились в музыкальном искусстве со временем, когда они сообщали о характере музыки, а воспроизведение характера подразумевало соответствующий ему темп. Свое темповое «скоростное» значение словесные указания получили уже в бетховенскую эпоху. К скрым музыкальным темпам относятся *allegro* (радостно, весело), *vivo*, *vivace* (живо), *presto* (быстро). К средним темпам принадлежат *moderato* (умеренно, размеренно), *andante* (идя шагом). Медленные темпы представлены в указаниях *adagio* (медленно, свободно), *largo* (широко, протяжно) и др. Дополнительные словесные указания в нотном тексте позволяют также уточнять основной темп (например, *molto vivo* – очень живо) или сообщать о его изменениях (например, *accelerando* – ускоряя, *ritenuto* – замедляя). Изобретение метронома в 1816 г. позволило ввести более точное указание скорости.

Агогика – это отклонение реальной длительности звуков и пауз от указанной в тексте, то есть колебания, изменения темпа,

создающие ощущение естественности, органичности музыкального движения, его дыхания.

Для рассмотрения музыкально-танцевальных взаимоотношений в области темпа следует принять во внимание, что в основе природы ощущения темпа лежит двигательный опыт человека. Мы соотносим музыкальный темп с темпом естественных телесных проявлений: дыхания, пульса, ходьбы, бега и других движений. При музыкально-хореографическом взаимодействии темп – это скорость совместного движения. В этом случае мы соотносим частоту чередования опорных моментов танцевального и музыкального времени. Здесь, конечно, можно рассуждать о совпадении темпов, но при более пристальном рассмотрении музыкально-пластического взаимодействия, как правило, можно заметить проявления политемпности. Это объясняется уже и тем, что танцевальный темп сам по себе является сочетанием разных темпов: движений рук, ног, головы, корпуса. Если рассматривать в качестве основного показателя темпа скорость чередования движений ног, то, по сравнению с ней, музыкальные темпы, основанные на мелкой моторике движений пальцев рук или гортани, могут быть значительно скорее танцевальных. Поэтому при взаимосвязи музыки и танца часто отмечается кратность темпов: скорости танцевального движения может соответствовать относительно крупная музыкальная временная единица – несколько долей или такт.

Темп и агогика – сфера наиболее заметно проявляющегося взаимодействия музыки и танца. Чаще всего оно выражается в сходстве, подобии: ускорение темпа в музыке влечет за собой увеличение скорости движений и наоборот. Очевидно, что, в связи с этим, вопрос о единстве темпа в совместной исполнительской деятельности музыкантов и танцовщиков является, во-первых, наиболее актуальным, во-вторых – часто вызывающим разногласия. Установление общего темпа, а также взаимное обсуждение темповых проблем, безусловно, возможно и необходимо, однако даже предварительное согласование темпов между музыкантами и артистами балета, к сожалению, далеко не всегда приводит к успешному

результату. Ведь в момент выступления танцовщики подчиняются темпу музыки и поэтому почти полностью зависят от воли дирижера или концертмейстера, от умения и способности музыканта воспринимать темповую и динамическую сторону танца и согласовывать ее со своими исполнительскими намерениями.

В связи с этим, важно осознавать, что одним из важных условий успешного и плодотворного танцевально-музыкального взаимодействия является способность его участников к **запоминанию** темпа совместного исполнения. Ведь на самом деле самым удобным темпом можно назвать не какой-то особенно медленный или быстрый темп исполнения, а тот темп, к которому можно подготовиться: логичный, естественный и, следовательно, достаточно ожидаемый и предсказуемый. Поэтому чрезвычайно высоко ценится способность музыканта к воспроизведению на концерте или спектакле темпа, найденного и «утвержденно-го» в процессе совместной с танцовщиками репетиции. Как же возможно запомнить и точно воспроизвести «репетиционный» темп?

Поскольку чувство темпа неразрывно связано с телесными ощущениями и мышечной моторикой, способность запоминать темп (темповую память) представляет собой умение ясно представлять движения и запоминать их скорость. Темп невозможно сохранять абстрактно, «в голове», – для этого нужны движения. Чем они крупнее и многообразнее, тем легче запоминание темпа. Очевидно, что элементы танца в этом смысле являются чрезвычайно стабильными темповыми показателями. Они дают более определенные ощущения для запоминания темпа, в сравнении с игровыми движениями музыкантов. Именно этим объясняется высокая степень ясности темповых представлений танцовщиков, артистов балета и относительно невысокая – музыкантов (в частности, дирижеров). Этим же объясняется весьма частое недовольство, которое высказывают танцовщики в адрес музыкантов, которые, по их мнению, мало предсказуемы в отношении исполнительского темпа.

Другой причиной «неверного», с точки зрения танцовщиков, темпа может быть и представление музыкантов о первостепенной роли музыки в балетном искусстве, следствием чего может быть нежелание или неспособность принимать хореографическую сторону балетного произведения в качестве равноправной составляющей. Впрочем, можно упрекнуть и танцовщиков в аналогичном нежелании слышать музыку так, как ее создал композитор, в попытках искусственно изменить (замедлить или ускорить) ее течение без какого-либо смыслового или выразительного обоснования, лишь в соответствии с движеческим комфортом.

Противопоставления в области темпа очевидны:

- медленный и быстрый темп;
- ускорение и замедление темпа.

Тема 10. Музыкальная фактура и танцевальное движение

Музыкальная фактура (лат. *factura* – обработка) – строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов. По количеству голосов виды фактуры подразделяются на одноголосие и многоголосие. Двумя основными видами многоголосия, представленными в европейской музыке XVIII–XX веков, являются полифонический (сочетание индивидуальных мелодических голосов) и гомофонно-гармонический склад (мелодия с сопровождением). Последний, как известно, широко распространен в балетной и танцевальной музыке.

В условиях фактуры «мелодия+аккомпанемент» сопровождающие мелодию голоса подкрепляют ее главенствующее положение, дополняя и украшая мелодический голос. В качестве характерной особенности здесь можно отметить различие ритма мелодии и аккомпанемента. Уточним здесь, что под аккомпанементом (франц. *accompagner* – сопровождать) в данном случае понимается гармоническое и ритмическое сопровождение основного мелодического голоса. Голоса аккомпанемента нередко выполняют основную

часть метрических функций: демонстрируют биение пульса сильных долей, показывают градацию долей такта.

Многие виды фактуры имеют устоявшиеся названия, например: аккордовая, арпеджированная, гомофонная, хоральная, полипластовая. К основным фактурным рисункам относятся фигурации и удвоения (дублировки).

В ходе исторического процесса формирования средств музыкальной выразительности в качестве наиболее явной тенденции в области фактуры можно отметить все большую ее индивидуализацию. Особенно ярко это проявляется в искусстве композиторов-романтиков. В эту эпоху рисунок фактуры, представляя собой характерную особенность стиля композитора, определял уникальность, неповторимость произведения. Интенсивное развитие фактуры наблюдается и в XX столетии.

При анализе фактуры* можно отмечать ее высотно-регистровые характеристики (верхние, средние и нижние голоса), временные параметры (одновременное или последовательное вступление и звучание голосов). Важным специфическим свойством фактуры является ее «глубина»: рельеф составляющих фактуру голосов может производить эффект объема звучания, его стереофоничности. Перечисленные особенности позволяют считать фактуру средством, способствующим изобразительно-пространственному восприятию музыки (верх – низ, далеко – близко и т.д.). Расположение и движение голосов музыкальной ткани способно давать основания и для получения вполне материальных ощущений плотности или прозрачности звучания, впечатления тесноты или объема, тяжести или легкости. Фактурные средства являются важным компонентом изобразительности не только пространственной, но и движеческой, кинетической. Например, рисунок гаммообразного восходящего пассажа в определенных случаях может вызывать ассоциации с порывистым, взлетающим движением, а трель – с дрожью, колебательными движениями и т.д. В связи с этим представляют интерес как анализ частных

* Отметим, что можно анализировать как фактуру мелодии, так и фактуру других голосов.

моментов музыкально-танцевального взаимодействия – к примеру, хореографического прочтения подобных музыкальных символов, – так и обобщенное рассмотрение прямого или опосредованного взаимодействия пространственной стороны музыки и танца.

Можно противопоставить такие виды фактуры, как

- одноголосие и многоголосие;
- гомофонно-гармонический склад и полифонический склад;
- плотная и прозрачная фактура.

Тема 11. Динамика, тембр и регистр

Музыкальная динамика – сторона музыки, тесно связанная с характерными изменениями плотности, громкости звучания, а также темпа. В широком смысле динамика – это любые изменения в процессе музыкального развития и его восприятия. Динамика определяется действием разных свойств музыкального звука: высотой, громкостью, тембром. Она проявляется в мелодии, гармонии, ритмике, темпе и т.д. Наиболее часто динамика упоминается как **громкостная динамика** (сила звучания). Выше уже отмечалось, что динамические громкостные оттенки, представляя широкий диапазон градаций, могут быть противопоставлены, как

- громко и тихо;
- усиливая и ослабляя громкость.

В качестве хореографических аналогов музыкальной динамики можно рассматривать силу и размах движений, их амплитуду, увеличение или сокращение объема занимаемого пространства в сочетании с нарастанием или успокоением темпа движений и т.д. Взаимодействие динамических средств музыки и хореографии может выражаться в подобии или взаимодополнении; в самостоятельном развитии, согласованном во времени; в контрастных сопоставлениях. Два последних вида взаимодействия характерны для более позднего этапа развития танцевального искусства, представленного творчеством хореографов XX столетия.

Тембр и регистр

Неотъемлемыми свойствами музыкального звука, наряду с громкостью и длительностью, являются его высота и тембр. Звук, будучи первоначальной материей музыки, может восприниматься как звуковое тело, а высокие или низкие звуки по этой причине могут казаться легкими или плотными, тяжелыми.

Регистр – часть диапазона звучания инструмента или певческого голоса – может быть высокий, средний, низкий. Высота звука в обобщенном плане (как принадлежность к высокому, среднему или низкому регистрам) может характеризовать его, сообщая о соответствии голосовому диапазону человека (мужчины или женщины), звукам движений, явлений природы и др., а также вызывать пространственные ассоциации: «высоко – низко». Благодаря этим особенностям регистрового звучания (наряду с фактурными и другими свойствами музыки), становятся возможными звукоизобразительные эффекты, а также проявление специфической музыкальной пространственности, во многом определяющей ее взаимосвязь с танцем.

Тембр как окраска музыкального звука составляет его неотъемлемую характерную особенность. Тембровые средства выразительности позволяют выделить тот или иной слой музыкальной ткани, голос музыкального целого, противопоставить их. При восприятии тембров музыкальных инструментов или певческих голосов возникает ассоциативная связь с реальным миром, его звуками.

В музыке балетов специфическая окраска звучания солирующих инструментов оркестра нередко воспринимается как тембр голоса персонажа спектакля. Так, ярко характерный тембр гобоя «озвучивает» голоса лебедей в «Лебедином озере», а щебетание Канарейки и Голубой птицы в «Спящей красавице» воспроизводит флейта. Интонации лирических героев часто воплощает тембр скрипки или виолончели. Знаменитое соло альта в *Pas de deux* второго акта «Жизели», благодаря необычайно близкой к звучанию человеческого голоса тембровой окраске, вызывает живую иллюзию проникновенного монолога.

Восприятие тембров может быть связано и со зрительными, осязательными и даже вкусовыми ассоциациями. Тембры характеризуют и как сочные, глубокие, мягкие и т.д. Изобретение звукового синтезатора во второй половине двадцатого столетия значительно расширило диапазон колористических тембровых средств музыки.

Тембры не образуют ряда последовательно меняющихся свойств, но противопоставления в области тембра возможны:

- глухие и звонкие;
- блестящие и матовые;
- теплые и холодные.

Тема 12. Артикуляция в музыке и хореографии

Музыкальная артикуляция (лат. *articulo* – членораздельно произносить) – это способ произнесения последовательности звуков: слитный или раздельный. Будучи достаточно широким музыкальным понятием, артикуляция находит свое выражение, прежде всего, в музыкальных штрихах.

К основным музыкальным штрихам относятся легато, non legato и стаккато, обозначающие соответственно: слитно (связно), раздельно и отрывисто. Другие штрихи тоже имеют специальные названия, например, маркато – прием игры с «подчеркиванием» каждого звука; мартеллато – резкое, отрывистое звукоизвлечение.

Виды музыкальных штрихов первоначально сформировались в скрипичном исполнительском искусстве, поскольку выразительные свойства звука, извлекаемого на струнных смычковых инструментах, непосредственно связаны с характером движения смычка – плавным, толчкообразным, отскакивающим. Позднее штрихи были освоены и на других музыкальных инструментах. Однако именно струнные инструменты (в частности, скрипка) демонстрируют чрезвычайно высокую артикуляционную ясность звукоизвлечения. Возможно, это обстоятельство объясняет ту особую роль, которую история профессионального танца отводит скрипке.

По мнению многих выдающихся деятелей хореографии, именно скрипка является инструментом, наиболее подходящим для «произнесения» музыкального аккомпанемента экзерсису: «В конце XIX века в России и за рубежом русские и иностранные мастера балета, давая уроки танцев, одновременно играли на скрипке. Думается, что это не случайно, не только потому, что смычком было удобнее наказывать своих питомцев, а и потому, что скрипка «поет» тему лучше, чем какой-нибудь другой инструмент...»* – отмечал Н.И. Тарасов.

Уточним здесь, что значительно чаще на уроках танца звучала пошетта (франц. *pochette*, от *pocheter* – носить в кармане). Этот миниатюрный струнный смычковый музыкальный инструмент (длиной около 35 см) появился в начале XVI в. и применялся до начала XIX в. Пошетта сначала представляла собой 3-х струнный инструмент, впоследствии стала 4-струнной и приобрела самые различные формы (виолы, скрипки, гитары и пр.).

Особый скрипичный прием игры – пиццикато – породил даже одноименный музыкально-танцевальный жанр. Пиццикато (*итал. pizzicare* – щипать) – прием звукоизвлечения на смычковых инструментах, дающий отрывистый звук – более тихий, чем при игре смычком. Пиццикато – это инstrumentальная пьеса, исполнение которой основано на приеме пиццикато. Пиццикато в «балетном» смысле – женская вариация с применением пальцевой техники, исполняемая под соответствующую («пиццикато»!) музыку.

Итак, музыкальный характер, обретаемый звучанием благодаря штрихам, может быть сопоставлен с характером пластического «произнесения» движения – слитным или раздельным (отрывистым). Разнообразие способов извлечения звука на скрипке очень схоже с артикуляционным многообразием элементов балетного экзерсиса. Так, *staccato* можно уподобить способу исполнения *jeté, frappé; spiccato – petit battement, legato* – медленному и плавному *developpé*, а также какому-либо другому элементу *Adagio, pizzicato* – движениям на пальцах. Практика артикуляционного

* Тарасов Н. И. Классический танец, Школа мужского исполнительства. – СПб. – М. – Краснодар: Лань, 2005. – С. 24.

уподобления звука движению широко распространена в учебной танцевальной сфере, поскольку в этом случае звучание помогает ученику яснее представить танцевальный элемент или упражнение и выполнить его в соответствии с его характером.

Гармония отношений сценического классического танца и музыки тоже базируется преимущественно на артикуляционном подобии. Однако потенциал музыкально-танцевального синтеза представляет огромные возможности и для расширения диапазона выразительности: от артикуляционной близости, подобия до контрапункта или противопоставления. Танцевальное искусство XX столетия, обращаясь к новой образности, новым средствам выразительности, все больше проявляет тенденцию к освоению полиартикуляционного звукопластического многообразия. Уже неоклассические работы М. Фокина, Р. Захарова, Ф. Лопухова, К. Голейзовского и других выдающихся балетмейстеров демонстрируют примеры контрастов звукоизвлечения и пластики. Современный балет, наряду с новаторскими решениями в области ритма, пространства, формированием новой танцевальной лексики, значительно обогатился артикуляционным музыкально-хореографическим «многоголосием».

Итак, основная оппозиция в области артикуляции основана на противопоставлении отрывистого и плавного произнесения:

- легато и стаккато.

Для дальнейшего рассмотрения особенностей взаимодействия музыки и движения в сфере слитности и расчлененности, необходимо обозначить еще одно понятие, знакомое по курсу теории музыки, – музыкальный синтаксис.

Тема 13. Музыкальный синтаксис

Музыкальный синтаксис тоже рассматривает категории слитности и раздельности, только в относительно более крупных музыкальных образованиях – таких, как мотив, фраза, предложение. Важным синтаксическим (и тематическим) понятием является

мотив – наименьшая музыкально-тематическая ячейка, содержащая, как правило, одну сильную долю. Основными характеризующими мотив элементами, наряду с ладом, тембром и т. д., являются ритмический и мелодический рисунок.

Благодаря знаниям, полученным при изучении курса теории музыки*, мы можем сфокусировать внимание на рассмотрении синтаксических свойств музыкально-пластического единства.

Поскольку музыку и танцевальные движения объединяет сходство дыхания и ритмическая близость, музыкально-пластические взаимоотношения в области синтаксиса часто проявляются как соотнесение (или даже совпадение) контуров мотива и танцевального движения.

Наиболее рельефно это единство воплощается в классическом танце, где па, как смысловой элемент танца, порой «отождествляется» с мотивом. Сплавленный с движением в единое целое, мотив воспринимается в этом случае как неотъемлемая звуковая составляющая танцевального элемента. Взаимоотношения мотивов и движений классического танца упорядочены и органичны: хореографическая интонация здесь живет и дышит вместе с интонацией музыкальной, мелодический рисунок – с рисунком пластическим.

В самом наглядном (и несколько упрощенном) виде логика отношений мотивов и движений представлена в уроке классического танца. Именно здесь изучается музыкально-танцевальная грамматика классического танца.

Для выявления простых артикуляционно-синтаксических свойств танцевально-музыкального взаимодействия вернемся к ритмическим понятиям ямба и хорея.

Как и музыкальные мотивы, большинство движений классического танца (практически все движения экзерсиса) можно условно представить в виде двух основных групп: затактовой группы (ямбической) и группы «сильной доли» (хореической). Ритми-

* Напомним здесь, что фраза, будучи объединением двух или нескольких мотивов, становится частью музыкального предложения, а предложение, в свою очередь, – периода и т.д.

ческие свойства движения, определяемые его взаимодействием с музыкальной сильной долей, часто подкрепляются и дополняются характером его пластического и музыкального произнесения. Так, ямбический мотив, воспроизводя активную интонацию, чаще связан с раздельностью: «нон легатностью», «стаккатностью», с короткими мотивами – с четкими или резкими движениями.* Хорей, представляя собой ритмоартикуляционный «портрет» движений плавных, сопровождается слитностью звукоизвлечения и может быть охарактеризован большей протяженностью мотивов.

В лексике классического танца, конечно, встречаются и более сложные ритмические группы, например, трехсложный мотив, объединяющий затакт, сильную долю и последующую слабую – амфибрахий. Более подробное рассмотрение ритмических и синтаксических свойств элементов классического танца представлено в разделе «Музыкальное сопровождение урока танца».

Взаимоотношения танца и музыки, проявляющиеся в области синтаксиса, представляют большой интерес в качестве объекта анализа. Здесь можно наблюдать и отмечать различные степени подобия, близости или наоборот – несоответствия или контраста, выявлять тождество повторов, симметрию и т.д. Следует, однако, помнить, что рассмотрение простых видов музыкально-синтаксического взаимодействия не дает оснований для полного отождествления синтаксической логики танца с музыкальной, а также для ее упрощения. Не следует полагать, что, подобно сцеплению упражнений в учебной комбинации, мотивы всегда «скрепляются в музыку»: «Мотивы принимают участие в строительстве, в «лепке» темы в качестве выразительных интоационных оборотов... Но это отнюдь не означает, что мотивы сами по себе являются всегда расчлененными строительными «единицами», из соединения которых в сплошной ряд якобы складывает-

* Движениями ног, такими, как, например, *battement tendu*, *battement jeté*, *battement frappé*. Движения рук в классическом танце, как известно, практически всегда опережают движения ног, а в окончании движения, запаздывая, завершают его.

ся музыкальная форма, подобно тому, как из кирпичей строится здание»*, – отмечает выдающийся теоретик музыкального искусства Ю. Тюлин.

Оппозиции в области синтаксиса:

- слитность и раздельность;
- симметрия простая и зеркальная;
- повторное и неповторное строение.

Тема 14. Музыкальная форма

Категория музыкальной формы, будучи очень многогранным и емким понятием, подразумевает различные ракурсы рассмотрения. Обычно изучению проблематики музыкальной формы отводится большая часть содержания учебного курса «Теория музыки». Музыкальная форма – это воплощение содержания музыкального произведения. В то же время это и тип музыкальной композиции, то есть ее обобщенная схема. Формой называется также и индивидуально-неповторимая звуковая структура конкретного музыкального произведения.

Поскольку музыкальные формы являются результатом организации звукового материала в единое целое с помощью системы элементов и их отношений, в качестве формообразующих средств в музыке выступают метр, тематическое и гармоническое развитие и т.д. Музыкальная мысль, таким образом, воплощается в метрической организации, синтаксической структуре мелодии, аккордике и ладогармонических особенностях, тембрах и т.д. и реализуется в музыкальной форме.

Обратим внимание на многозначность понятия формы в музыке. Если этот термин часто употребляется по отношению к структуре произведения, его композиционной схеме, не следует полагать, что форму можно уподобить некой «оболочке», «наполняемой» содержанием. Форма – это и сама звучащая ткань музы-

* Тюлин Ю.Н. Строение музыкальной речи. – Л.: Музыка, 1969. – С. 16.

ки, и само ее содержание. Она неотделима от сущности произведения: любые мельчайшие оттенки содержания непременно имеют выражение средствами формы, а любые композиционные детали служат воплощению содержания, – поэтому форма охватывает как структурно-технические, так и эстетические компоненты.

Поскольку понятие формы обычно включает в себя и типы интонационно-ладового мышления, и способы разработки тематического материала, воплощенные как равновесие, изменение и контраст, главные композиционные схемы или планы в музыке основаны на этих трех принципах: повторении, варьировании и контрасте. Принцип развития отличается от принципа повторения тем, что тематический материал трактуется не просто как структурная единица, пригодная для повторения и варьирования. В этом материале выделяются элементы, которые изменяются и взаимодействуют между собой и с другими темами. Особенно ясно этот принцип демонстрирует сонатная форма.

Форма-структура музыкального целого подразделяется на более мелкие единицы – мотивы, фразы, периоды* (элементы темы или основной идеи сочинения). Мельчайшей смысловой и структурной единицей музыкальной формы является мотив, а ее начальным целостным компонентом – музыкальная тема. Соотношение тем, тип их развития создают основу, на которой зиждется композиционный план музыкального произведения.

Фундаментальные принципы формообразования воплощаются в изложении тематического материала, его точном или видоизмененном (варьированном) повторении, его продолжении, его разработке, сопоставлении с новым, зачастую контрастирующим материалом. Важную композиционную роль играет **принцип репризы** – повторения ранее изложенного материала после раздела, заключающего в себе развитие старого или изложение нового материала. Разные типы формообразования могут взаимодействовать.

* Напомним, что период (от греч. – обход, определенный круг времени) – построение, в котором изложена более или менее завершенная музыкальная мысль. Иногда в форме периода строится целое произведение (некоторые романсы, прелюдии, балетные вариации) небольшие пьесы.

вовать: например, продолжающее развитие может сочетаться с варианты, а контрастирующий материал зачастую обнаруживает родство с ранее изложенной темой и т. д.

Структурные единицы музыкальной формы объединяются в разделы формы в соответствии с распределением тематического материала, а также с выполнением определенных функций в рамках целого (экспозиция материала, разработка, реприза и т.д.).

Объединения музыкальных структурных единиц в более крупное целое образуют циклические формы: оперу, балет, ораторию, сонату, квартет, симфонию, сюиту, концерт и т.д. В циклических формах каждый раздел называется «частью» и имеет свою структуру, темп и характер исполнения.

В самом обобщенном виде типологию музыкальных структур можно представить следующим образом.

- Простые формы: простая двух- (ав) и трехчастная (ава).
- Сложная трехчастная форма (с трио или эпизодом).
- Вариационная форма $a-a_1-a_2-a_3-a_4-a_5$ и т.д.
- Форма рондо (аваса) и рондообразные формы.
- Сонатная форма.
- Циклические формы.

Система классификации форм подразумевает и рассмотрение двух основных композиционных типов, отражающих структурные принципы песенности (простые формы и составные формы) и разработочности (вариации, сонатная форма). Можно классифицировать композиционные типы и в соответствии с разделами, входящими в форму или способами сочетания этих разделов: например, «сквозная» форма (без повторения разделов), репризная форма, контрастно-составная форма (из двух и более разделов), сонатное аллегро (форма с развивающей частью), тема с вариациями.

Форма в музыке – развивающееся, динамичное явление. Музыкальные формы в XX веке отчасти сохраняют традиционные типы, отчасти создаются на основе новых принципов и техник. При этом музыкальные формы уже сами по себе могут становиться объектом творчества в соответствии с новым интонационным

материалом. Способы обработки нового материала рождают (или возрождают) многообразные техники и композиции: модальные, серийные, сонорные, алеаторические. Можно утверждать, что меняющиеся функции музыки, связанные с изменением условий общественной жизни, а также такие факторы, как формирование новых композиторских и исполнительских приемов, изобретение новых инструментов, приводят к возникновению новых форм и новых методов композиции.

Отметим возможности формообразующих средств в плане контрастных сопоставлений:

- формы цельные и циклические;
- миниатюра и крупная форма;
- «форма как процесс» и сюитно-дивертистическая форма.

Учебная и исполнительская танцевальная практика обращает внимание педагога-хореографа к музыкальным формам-структурам, представляющим как крупные циклические формы, рассмотрению которых посвящен последний раздел данного учебного пособия, так и малым формам: периоду, простым двух- и трехчастным формам. Поскольку изучение музыки заключается не только в интуитивно-эмоциональном ее восприятии, но и в логическом осмыслинении, целостный анализ формы музыкального произведения как воплощения его содержания включает рассмотрение всей системы элементов музыки в их отношениях (тематизма, ладогармонических средств, метроритма и других средств музыки), а также выявление особенностей организации этой системы в данном музыкальном произведении.

Тема 15. Музыкальный стиль. Музыкальный жанр

Музыкальный стиль – отличительное качество музыки, проявляющееся в совокупности всех ее свойств, объединенных вокруг комплекса наиболее характерных признаков; качество, которое позволяет непосредственно ощущать и узнавать происхождение музыки (композитор, школа, эпоха, народ и т.д.).

Понятие стиля включает как эстетический, так и исторический компоненты. Эстетическая сторона рассмотрения стиля предполагает оценочное значение, указывая на органичную взаимосвязь выразительных средств, единство, которое может проявляться в музыкальном произведении определенного композитора как соотношение традиционного и новаторского, всеобщего и индивидуального. Историческое понимание стиля предполагает рассмотрение особенностей музыкального языка с точки зрения принадлежности произведения к определенной эпохе, этапу развития музыкального искусства.

Стилистические особенности как отличительные свойства музыки узнаются по типичным средствам воплощения, характерным для данного композитора, данной школы, данной эпохи и т.д. В этом случае стилем называется и система художественных средств и приемов, а также особенности формы и содержания музыкального произведения, демонстрирующие отличительные черты музыки.

Стileвое содержание балетной музыки как жанрового явления определяется: а) стилем эпохи; б) стилем балета как вида искусства; в) стилем балета как музыкально-сценического жанра; г) особенностями авторского (композиторского) стиля.

С понятием стиля и авторства тесно связано представление о самом музыкальном произведении. В том значении, в котором оно предстает перед нами сегодня, музыкальное произведение понимается как законченный продукт деятельности определенного композитора. С понятием авторства тесно связано и бытование музыкального произведения в качестве текстовой записи.

Нотное письмо (нотация) (лат. *notatio* – записывание, обозначение) представляет собой систему графических знаков для записи музыки, а также саму ее запись. Текстовая запись является одним из материальных воплощений музыкального произведения. С ее помощью исполнитель музыки может ознакомиться с намерениями композитора и воплотить их в реальном звучании. «Магия возникает только тогда, когда музыка звучит, когда написанные ноты превращаются в звуки. Она возникает, становится

более интенсивной тогда, когда слушатель составляет одно целое с композитором. Музыкальное действие требует, по крайней мере, трех человеческих существ: композитора, исполнителя и сл�шателя. И пока все трое не объединятся – нет музыкального искусства»* – отмечал Б. Бриттен.

Современной системе нотного письма предшествовали невменная, мензуральная, буквенная и другие системы. В современном нотном письме используется пятилинейный нотный стан; на линейках и между линейками, а также на дополнительных линейках и между ними записываются ноты – знаки, обозначающие звуки.

На протяжении истории развития музыкального искусства применялись разные системы, предполагавшие неодинаковую степень точности при записи компонентов музыкальной ткани, в зависимости от культурных норм и традиций исторической эпохи, традиций практики исполнительства, а также творческих установок композитора. Многие элементы и сегодня не определяются текстом абсолютно точно. Музыкальное произведение, благодаря этому, представляет собой сферу приложения творческой фантазии для музыканта-исполнителя, интерпретатора.

В музыкальном тексте в общепринятой в настоящее время нотации обычно точно фиксируется высота звуков (ее можно проверить с помощью камертона), соотношение длительностей ритмических рисунков, метрическая организация музыкального материала и расположение сильных долей. Как правило, в тексте также указывается темп исполнения и наименование инструмента или певческого голоса (темпер), которому поручено исполнять данную партию или все произведение.

К компонентам текста, оставляющим определенную свободу для исполнителя, прежде всего, относятся темп и агогика. Несмотря на наличие словесных или метрономических указаний, исполнитель не получает точной информации об абсолютной долготе звучания тех или иных длительностей – ему известна лишь логика соотношений долготы. Поэтому агогические, темповые

* Цит. по Rupprecht Phillip. Britten's Musical Language. – Cambridge: Cambridge University Press. 2002 г. – Р. 47.

соотношения, а также изменения темпа могут быть до определенной степени свободными в пределах указаний темпов, в рамках данного стиля. Громкостные динамические указания тоже не являются абсолютно точными, поскольку эти музыкальные понятия не предполагают абсолютных физических измерений.

В тексте также могут быть не уточнены артикуляционно-фразировочные моменты, в частности, не всегда указаны исполнительские штрихи (например, в рукописях произведений И.С. Баха).

Если рассматривать текстовую и исполнительскую сторону музыкально-хореографического произведения, то, в связи с вышезложенным, очевиден вывод о том, что наиболее «уязвимым» элементом музыки – с исполнительской, ансамблевой, хореографической точки зрения – является темп и агогика. Но, в свою очередь, именно эта сфера свободных «временных контуров» музыки способна создавать ту органическую связь, то единство дыхания интонации и пластики, которыми мы восхищаемся, оценивая искусство выдающихся исполнителей.

В музыкальном искусстве XX века рушатся классические системы организации звуковой ткани музыки (в частности, тонально-гармоническая система), языковые структуры музыки претерпевают коренные изменения и ломку. Новые способы организации звучащего пространства, композиторские техники: модальность, серийность, ультрахроматика, алеаторика, сонористика – реализуют новые варианты и способы письменной фиксации музыки. Применение новых звуковысотных систем, приемов временной организации, изобретение и использование нового инструментария, в частности электронного, потребовали привлечения особых методов нотации вплоть до кардинальных реформ языка нотной графики. Очевидно, что многие графические изображения нотного текста произведений современной музыки подчас требуют применения дополнительных специальных знаний, представляют весьма трудную задачу в плане чтения или расшифровки.

Музыкальные жанры

Одним из важных компонентов выразительного смысла музыки является жанровое содержание. Жанр, указывая на пред-

назначение музыкального произведения, сообщает нам о его принадлежности к типу, роду музыки определенного характера. Жанровые свойства помогают направить внимание слушателя к смысловым значениям, заключенным в типизированной жизненной ситуации – «танец», «похоронный марш», «колыбельная», «плач» и т.д.

Выдающийся теоретик музыкального искусства Е. В. Назайкинский предлагает такое определение понятия музыкальных жанров: «это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются:

- а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция);
- б) условия и средства исполнения;
- в) характер содержания и формы его воплощения».*

В зависимости от принятых критериев, в музыковедении практикуются различные способы классификации жанров. При этом жанром могут называть явления разных иерархических уровней: простые жанры, составные, жанровые разновидности, группы и типы. Отметим первоначальное разграничение жанров на две основные категории по признаку жизненного предназначения:

- жанры первого рода – обиходные, рожденные из синкретического единства;
- жанры второго рода – сугубо музыкальные или синтетические, предназначением которых является выполнение собственно художественно-эстетических музыкальных функций.

Жанры первого рода теснейшим образом связаны с жизненной ситуацией как формой бытования музыки в синкретическом единстве. Ритуалы, обряды, пляски и другие виды звукопластического творчества породили три основные группы музыкальных жанров: моторные (преимущественно танцевальные), лирические (песенные) и эпические (былина, баллада и т.д.).

* Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003. – С. 94.

Важным этапом в развитии музыки как самостоятельного вида искусства стало распространение нотной записи. Бытование музыкального произведения в виде авторского текста и постепенное закрепление функций триады «композитор – исполнитель – слушатель» определили возможности и пути формирования музыкальных жанров второго рода.

Не останавливаясь подробно на проблематике истории развития жанров в музыкальном искусстве, отметим, что формирование сугубо музыкальных жанров, складывающихся в практике концертного и бытового музицирования, не отменило древнейшего союза музыки и танца. Совместное их бытование запечатлено в жанрах народной музыки, в прикладных и театральных жанрах музыки взаимодействующей. Жанрово-танцевальное начало часто присутствует и в музыке сонат, симфоний, других произведений концертных жанров, обогащая музыкальную образность и наполняя ее жизнью.

Если рассматривать типологию жанров с позиций данного учебного курса, посвященного изучению танцевальной музыки, то пластическая, моторная хореографическая образность представлена в огромном многообразии жанров и жанровых разновидностей. В связи с этим вызывают интерес произведения как синтетических жанров, так и жанров чистой музыки.

Синтетические жанры

Трудно установить жесткую границу между жанрами фольклорными, прикладными и театральными. Наиболее существенным в контексте данного курса является то, что в синтетических жанрах моторика движения выступает в качестве узнаваемой ритмической, артикуляционной и синтаксической модели, канона, обеспечивая воссоздание танцевальной ситуации – реальной или воображаемой.

Хореография, балет как вид искусства представлен в двух основных жанрах музыкального театра – балета и дивертисмента. Оба жанра являются составными и могут включать в себя танцы, вариации, сцены, pas de deux, pas d'action, произведения других жанров.

Как и вся история музыкального искусства, история формирования синтетических танцевальных жанров, в соответствии с этапами их эволюции, демонстрирует процессы трансформации жанров, иногда и их исчезновение, а также расслоение, разветвление жанров, то есть появление жанровых разновидностей.

Особо обратим внимание на интересный процесс «взаимной» жанровой трансформации, когда синтетические жанры, продолжая путь своего формирования, перевоплощаются в жанры чисто музыкальные или сугубо хореографические. Так, например, жанр танцевальной сюиты, получивший широкое распространение в Европе XVIII века, обрел жизнь и в качестве исключительно музыкального явления. Менуэты, аллеманды, куранты из сюит Баха и Генделя узнаваемо «танцевальны», поскольку запечатлели моторику движения в ритмоформулах, структуре и т. д. Тем не менее, при всей своей характеристичности, эти произведения представляют собой жанры чисто инструментальной музыки, а исполнение их не предусматривает танцевальную составляющую.

Другой пример из области хореографической – трансформация жанра вариации. **Вариация** (лат. *variation* – изменение) – составная часть вариационной формы, представляющая собой видоизменение темы. Вариация как широко распространенный музыкальный жанр является частью вариационного цикла, основным назначением и содержанием которого является варьирование, развитие первоначального материала – темы. Вариация, став жанром классического балета, перевоплотилась в одну из частей балета (дивертисмента или другого составного танцевального жанра) и утратила свое музыкальное предназначение, получив другое – выступление солиста-танцовщика. Вариация в этом качестве довольно редко воплощает принципы музыкального, и тем более хореографического, варьирования.

Чистая музыка

Симфония, концерт, инструментальная миниатюра и другие произведения сугубо музыкальных жанров становятся предметом нашего анализа в тех случаях, когда они превращаются в музы-

кальную канву балетного спектакля или концертного номера. Интерес к хореографическому прочтению небалетной музыки ясно проявился в первой половине XX века. В это время наметились две основные тенденции, первая из которых выделила в качестве объекта внимания балетмейстеров программные музыкальные произведения, такие, как, например, «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова, «Карнавал» Р. Шумана (М. Фокин), «Последовательный отдых фавна» К. Дебюсси (В. Нижинский), «Пер Гюнт» Э. Грига (Ф. Лопухов). Вторая тенденция – обращение к бессюжетному балету и непрограммной музыке (начиная с фокинской «Шопенианы») – получила более широкое распространение во второй половине столетия, особенно в творчестве Дж. Баланчина. Выдающийся американский хореограф нередко ставил свои балеты, вдохновляясь музыкальными произведениями чисто инструментальных жанров, не имеющими ни программы, ни названия, отсылающего к внemузыкальным ассоциациям.

Тема 16. Содержание музыкального произведения: восприятие музыки и ее анализ

Музыкальное восприятие

При анализе музыкального произведения первостепенное внимание уделяется выразительной роли средств музыки в ее воздействии на слушателя. Рассмотрим теперь другую сторону вопроса о воздействии музыки: ее восприятие. Проблематика различных теоретических, психологических, физиологических и т.д. аспектов музыкального восприятия в настоящее время представляет большой интерес и является актуальной областью музыкоznания. Этой теме посвящен ряд фундаментальных исследований. Вот, к примеру, как характеризует два основных психологических типа слушателей – «рассеянного» и «внимательного» – выдающийся музыковед и психолог Д. Кирнарская: «Если слушатели, которых можно условно и без претензий на научность терминологии назвать внимательными, скрупулезно следят за музыкальным развитием, отмечая все его интонационные и структурные дета-

ли, пребывая внутри музыки и стараясь прослушать и осознать всю ее внутреннюю логику, то слушатели, которых условно можно назвать рассеянными, к этому вовсе не стремятся. Музыка для них – внешний объект, повод для возбуждения их собственных эмоций и толчок для работы воображения.* С большой долей уверенности можно констатировать, что чаще всего наше внимание лишь поверхностно следует за развитием музыкальных событий, периодически отвлекаясь, фокусируясь время от времени на наиболее ярких моментах, вызывающих эмоциональный отклик.

Очевидно, что полноценное восприятие музыки предполагает не только эмоциональную отзывчивость слушателя, но и его творческую активность. Для адекватного восприятия музыки необходимо наличие слухового опыта и определенного уровня музыкальной компетентности, позволяющей различать интонационные, тематические, ритмические, фактурные и т.д. элементы музыкальной ткани, воспринимать музыкальный синтаксис и звуковысотные соотношения, следить за тематическим развитием материала, процессом формообразования и т.д. Полноценное восприятие музыки подразумевает и обладание развитой способностью к образному мышлению, позволяющей слушателю постепенно, вместе с развертыванием музыкальной ткани, формировать в своей душе целостный и живой образ музыкального произведения, его обобщенную интонацию.

В зависимости от индивидуальных установок восприятия и от степени овладения комплексом вышеперечисленных способностей, музыкальный образ, представляемый слушателем, может быть ясным или зыбким, размытым. Но при любом, в том числе и очень высоком, уровне способностей к восприятию он всегда индивидуален и одновременно соотнесен с типичным.

Способность сравнивать воспринимаемую музыку с уже известной, соотносить частное с общим, узнавать музыкальный образ как живой смысл музыки, является неотъемлемым компонентом полноценного музыкального восприятия.

* Кирнарская Д.К. Музыкальное восприятие. Монография. – М.: Кимос-Ард, 1997. – С. 12.

Уже неоднократно отмечалось, что восприятию содержания музыки способствует ее полнокровная связь с эмоциональным, речевым, телесно-моторным опытом человека. Изначально конкретическое единство музыки, поэзии и хореографии породило многозначную, многоуровневую систему взаимодействия элементов художественного произведения, определяемую условиями восприятия, жанром. В определенной жанровой ситуации слушатель отмечает связь элементов музыки: интонаций (призывных, радостных или стонущих), ритмов (спокойных или скачущих, равномерных или угловато-резких), других компонентов (тембров, динамики и т.д.) – со смыслом ритуала, пляски, обряда, закрепляет в памяти их содержательное значение.

Более глубокому и многогранному восприятию музыки, усиленнию ее эмоционального переживания может способствовать и действие внemузикальных ассоциаций, вызываемых словесными пояснениями – программой.

Программная музыка – это род инструментальной музыки, имеющей литературную (нередко стихотворную) программу, с помощью которой раскрывается определенная часть содержания музыки. Степень подробности словесных уточнений, направляющих внимание слушателя, может быть различной: от названия произведения, его заглавия, указывающего на какое-либо явление (действие, персонаж) или авторских ремарок в самом музыкальном тексте, до развернутого либретто или литературного текста-программы. Программой в определенном смысле может считаться и жанр, поскольку он, воссоздавая и конкретизируя ситуацию, заранее подготовит слушателя к восприятию той образной сферы, вокруг которой будет концентрироваться внимание и фантазия.

Программность, известная музыке с глубокой древности, значительно обогатила музыкальное искусство, став стимулом для поиска новых изобразительных средств и приемов развития, позволяющих слушателю не только настраиваться на восприятие ее содержания, но даже и «следовать» за развитием сюжета.

Механизм восприятия содержания музыки, основанный на программности, в огромной степени формировался и благодаря

развитию синтетических и, в частности, театральных жанров: оперы и балета. Восприятие музыки здесь нередко обогащается всевозможными внemузикальными ассоциациями, порождаемыми и подкрепляемыми текстом вокальных партий, визуальными впечатлениями, развитием сюжета. Отмечаемая восприятием содержательная связь музыки и поэтического слова, сценического действия может выражаться в закреплении в памяти устойчивых представлений, прочных ассоциаций. В дальнейшем определенные компоненты музыки способны даже приобретать функционально-значимую роль и вне литературно-театрального оформления. Искушенный слушатель способен узнать и «понять» значение обобщенных образов-символов, характеризующих любовный дуэт или погребальное шествие, танец или песню, пастораль или арию мести, буффонаду, бурю, охоту и т.д., услышав их в симфонии или фортепианной сонате.

Так музыка, ее звуковой образ, дополняясь синтетическими смысловыми оттенками, получает, наряду с сугубо музыкальным, многозначное содержательное значение. Каждое обобщенное музыкальное значение при этом связано многообразными интонационно-содержательными нитями со всей системой средств выразительности музыки.

На действии такого механизма узнавания основан эффект «скрытой программности», когда присутствие комплексных музыкальных элементов, тесно связанных с определенным стилем и жанром, вызывает соответствующие представления. Так, например, в исполнительской практике широко бытуют названия этюдов-картин С.В. Рахманинова, отсутствующие в авторском тексте: «Красная Шапочка и Волк», «Ярмарка». Опорой для такой неявной программности являются не только яркая изобразительная образность музыки Рахманинова, но и его собственные упоминания о содержательной стороне этой музыки*.

* Литературное наследие Рахманинова. Т. 2. – М.: Музыка, 1978. – С. 270–271. Вспомним и «Лунную сонату» Л. Бетховена (№ 14), обязанную своим романтическим названием поэту Людвигу Рельштабу, данным уже после смерти композитора.

Рассуждая о музыке, понятие «музыкальный язык» часто используют в метафорическом смысле. Подобная аналогия с языком литературным уместна до известной степени. Конечно, язык музыки не дает нам однозначное понимание смысла в поэтическом, а тем более вербальном, значении. Тем не менее, восприятие выработанных на протяжении развития европейского музыкального искусства комплексных элементов, создающих «понятный» для подготовленного слушателя контекст, настроение, позволяют порой ярче и глубже переживать и осмысливать специфически музыкальную художественную сторону музыки.

Рассмотрим в качестве примера комплекс изобразительных возможностей, поскольку именно эта сторона музыки часто выступает в качестве одной из предпосылок для синтетического восприятия. Именно она обеспечивает связь с визуальными искусствами, и в частности с танцем.

Зрительная образность в музыке

Специфика музыки, как искусства звукового и интонационного, ни в какой степени не отменяет способность воспринимающего ее слушателя визуально представлять образы внешнего мира. Отнесение к роду временных искусств лишь указывает на место и значение музыки в системе искусств; на самом деле оно достаточно условно. Зрительные представления, конечно же, могут присутствовать и участвовать в процессе восприятия музыки.

Музыкальное искусство обладает огромным потенциалом возможностей в сфере изобразительности, способно запечатлеть характерные черты явлений внешнего мира, предметов, ситуаций, событий, персонажей. Так, теоретик музыкального искусства В. Холопова в одной из своих книг приводит своеобразный «систематический каталог» явлений внешнего мира, нашедших свое изображение в звуках, в произведениях программной музыки.* Здесь представлены типажи людей и фантастические существа,

* Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2000. – С. 150.

явления природы, животные, птицы, машины и даже небесные светила.

Музыка способна создавать изобразительные эффекты, прежде всего, благодаря звукоподражанию. Музыкальное отображение различных звуков может вызывать у слушателя и пространственно-двигательные ассоциации. Ведь звуки – это не только пение птиц, эхо, журчание ручья, но и цокот копыт, шум ветра, стук сердца, удары, звуки шагов и другие шумы, производимые человеком при движении. Это и особенности походки (тяжелой или легкой, спотыкающейся или элегантной), бега, скачков или прыжков. Уже музыкальный звук сам по себе способен «гладить» или «ударять», «царапать» или «давить», а сочетание разных элементов музыки может передать ощущение тяжести и легкости, резкости и плавности, напряжения и расслабления. Изобразительные возможности музыки обогащаются и благодаря ее способности передавать симптомы человеческих эмоций: с помощью сходства речевых интонаций (жалобных, торжествующих, гневных), отображения особенностей дыхания (ровного или прерывистого, взволнованного). Музыка доступна и пространственная изобразительность – в основном как передача акустических эффектов: гулкость, эхо, приближение звука, его удаление и т.д.

Особо отметим и перечислим музыкальные способы отображения разнообразных особенностей движения. Так, направление движения (вверх – вниз) возможно порой сопоставить с восходящим или нисходящим движением мелодии, амплитуду движения – с ее диапазоном и динамическими контрастами. Впечатление о резких движениях способны в определенной степени передавать отрывистые штрихи, динамические и тембровые контрасты, диссонирующие созвучия. Плавность движений может быть сопоставлена, например, с волнообразной мелодикой, равномерным ритмическим рисунком, бесконтрастным динамическим развитием, плавной артикуляцией. Представление об интенсивности движений мы можем получить благодаря громкости (силе) звучания и насыщенности фактуры; об их четкости и равномерности – благодаря штрихам (нон легато, маркато), метрике, ритмам

(возможно, пунктирным или синкопированным). Впечатления о движениях могут обогащаться эффектами, достигаемыми с помощью применения и других средств музыки. Подчеркнем еще раз, что изобразительные возможности музыки проявляются, как правило, благодаря выразительности многих ее элементов.

Невзирая на колossalный диапазон зрительных ассоциаций, вызываемых звучанием музыки, интонационное искусство, как и другие виды искусства, не преследует цель копирования окружающего мира или визуальных искусств. Разнообразные компоненты музыки: изобразительные, интонационные, смысловые – постоянно дополняют друг друга, способствуя более емкому и глубокому восприятию музыкального произведения, его образного содержания. Изобразительные свойства музыки расширяют спектр смыслового видения ее содержания, но важнейшим компонентом музыки при ее восприятии является интонационно-эмоциональное воздействие. «Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимикой) тела человеческого, но переосмысливает закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения».* Музыка как независимый вид искусства создает целостный художественный образ – его невозможно подменить ни словом, ни танцевальным движением. Но в определенных случаях он может получить дополнительное зрительное подкрепление. Очевидно, что в синтетических жанрах, в балете музыка обогащает зрительный ряд впечатлений, усиливая впечатление от восприятия целого: «Помимо способности служить тем или иным целям, она представляет собой особый мир, обладающий собственным бытием; она не рассказывает об этом мире, не описывает его, но сама есть этот мир».^{**}

* Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М.: Музыка, 1971. – С. 4.

** Орлов Г. Древо музыки. Изд. 2-е, испр. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 365.

* * *

Изучение материала, представленного в разделе «Взаимосвязь выразительных средств музыки и танца», создает не только необходимую понятийную основу для углубленного рассмотрения вопросов музыкального анализа, но и направляет в работе с конкретным произведением: анализ произведения танцевальной музыки, как и анализ любого музыкального произведения, – это всегда рассмотрение отдельных компонентов и одновременно обобщающий синтез. Очевидно, что изучение музыкально-танцевального единства тоже предполагает как рассмотрение отдельных элементов взаимодействия, так и постижение единства.

Отметим, что анализ музыкального или синтетического произведения невозможен без учета общих исторически сложившихся закономерностей стиля, без выявления ярких в стилевом отношении особенностей и средств музыки и танца, являющихся отличительными для данного стиля.

Не менее важным является и рассмотрение жанров и характеризующих их типичных средств, при этом особое внимание следует уделять жанровым истокам произведения.

Поскольку фокус аналитической деятельности в данном курсе направлен на выявление роли выразительных средств музыки, акцент ставится на те средства музыки, которые определяют тот или иной тип музыкально-пластических отношений.