



МРНТИ 18.49.07

Г. Ж. Капанова <sup>1</sup>

<sup>1</sup>Т. Қ. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық  
өнер академиясы  
(Алматы, Қазақстан)

# НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В БАЛЕТЕ

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В БАЛЕТЕ

### Аннотация

Музыкальная выразительность для артиста балета является одним из наиболее важных сценических качеств. В связи с этим, процессу обучения классическому танцу присуща особенная педагогическая методика, направленная на согласованность движения с музыкой. Отмечается, что развитие музыкальной выразительности неразрывно связано с повышением общего уровня культуры и личностным ростом артиста балета.

**Ключевые слова:** хореография, музыкальная выразительность, сценический образ, профессиональная компетентность.

### Введение

Согласно энциклопедическому определению «балет – это вид музыкального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. Чуть позже понятие «музыкальное», было заменено на более широкое «сценическое», а

затем и вовсе – на синтетическое искусство. Однако и поныне балет и опера являются двумя самыми крупными театрально–музыкальными жанрами. Это свидетельство того, что, музыка не потеряла своей значимости, даже в условиях бурного развития альтернативных подходов

к пению и танцу. Более того, так называемые бессюжетные балеты без последовательного разворачивания событий выражают исключительно содержание симфонической или иной музыки. Следовательно, наиболее универсальное определение классического танца будет выглядеть таким образом: балет – это вид синтетического музыкально-театрального искусства, воплощенное в пластике человеческого тела. Поэтому одним из самых главных сценических качеств для артиста является музыкальность, которую правильнее было назвать музыкальной выразительностью.

Поскольку, как было сказано выше, балет – «история, написанная музыкой и рассказанная хореографией», то классическому танцу присуща особенная педагогическая методика, направленная на согласованность движения с музыкой. Выработка такой связи, а тем более единства с музыкальным текстом достигается годами педагогической, репетиционной и сценической практики. При этом совсем необязательно, что, столкнувшись с необычной музыкальной трактовкой создаваемого образа даже выдающийся исполнитель сумеет в равной мере проявить пластическую и музыкальную выразительность.

### **Дискуссия**

Одним из главных условий создания точного сценического образа является соответствие движений музыкальному сопровождению. Эмоциональная атмосфера, создаваемая звучанием музыки, была той средой воспитания выразительности, на которую опирались в своей педагогической деятельности выдающиеся балетные педагоги. Анализируя этот опыт, преподаватель

классического танца должен уделять особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. Причем музыкальная тема должна восприниматься не приблизительно, а как эмоционально-образное начало. Когда по определению Зигмунда Лоланда, «танцовщик способен «жить», полностью находясь внутри выступления, в нем он может раствориться и превзойти различия между телом и разумом, между собой и социальным и физическим окружением» [1, с. 153].

Известный балетный педагог Николай Тарасов призывал своих коллег: «Не надо бояться проявления у учащихся музыкально-пластических интонаций, ибо это не нарушение учебных традиций или канонов хореографии, а всего лишь преодоление «холодной» техники движения... Умение увлеченно вникать в музыкальные интонации «заставит» учащихся воспринимать учебные задания не как схему движений, а как живую, творчески действенную пластику танца» [2, с. 16].

Но сказанное касается учеников хореографических училищ, а вот с состоявшимися артистами положение намного сложнее. В «Путях балетмейстера», говоря о принципах взаимодействия музыки и хореографии, выдающийся хореограф и педагог Федор Лопухов весьма остроумно обыгрывает словосочетания «танцы около музыки», «танцы на музыку», «танцы под музыку» и «танцы в музыку». Когда танец попадает в музыку – это полная гармония, когда ложиться на музыку – это эмоциональный фон, а когда исполняется под музыку – это ритмическое совпадение» [3, с. 101, 102].

Федор Лопухов стал основателем

самостоятельного жанра в балете – танцсимфонии. Метод симфонизма стал основой хореографических изысканий целого ряда выдающихся балетмейстеров Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса и многих других. Георгий Алексидзе в своей книге «Школа балетмейстера» отмечал, что при таком подходе «два искусства – музыка и хореография – объединились в одно целое, существуя самостоятельно друг от друга. Музыка давала основу – ритм, метр, эмоциональный фон, импульс для движения. Музыкальная драматургия стала движущей силой хореографических композиций. Партитура оживала в зримом воплощении. Балетмейстер переносил музыкальные приемы в хореографические построения...» [4, с. 68].

Хотя у сторонников такого слияния музыки и танца были не менее авторитетные и талантливые оппоненты. Михаил Фокин, известный своими революционными хореографическими взглядами писал в своей знаменитой книге «Против течения»: «Как же можно призывать одно из искусств (пластику) к вечному рабству у другого искусства (музыки)? Не рабство, а равноправный союз – вот форма для всякого слияния искусств. ... Музыка и телодвижения – это два разных языка, и если переводить с одного языка на другой, то дословный, подстрочный перевод всегда будет в художественном смысле ничтожен. Да и зачем переводить? Зачем говорить одно и то же на двух языках, да еще разом? Иногда музыка говорит там, где жест бессилён, иногда жест может сказать то, чего музыка не скажет» [5, с. 313].

## **Методы**

При исследовании данного вопроса применялся комплексный

подход, основанный на системном анализе. В свою очередь, системный анализ предполагал использование следующих методов: абстрагирование и конкретизацию, индукцию и дедукцию, сравнение и экспертное оценивание.

## **Результаты**

С точки зрения профессиональной компетентности система критериев музыкальности в балете обычно рассматривалась с позиций общего музыкально–ритмического воспитания. Исходя из этого, музыкальные компетенции – это совокупность знаний, способностей и практических умений, выработанных в процессе обучения и мобилизуемых в хореографической деятельности. Но если для развития ранних музыкальных способностей у детей существуют большое количество программ направленного действия (специализированное сольфеджио для учащихся хореографических училищ и др.), то для состоявшихся артистов балета подобные методики обычно не применяются. Происходит это отчасти и потому, что сами критерии музыкальной выразительности имеют весьма субъективный характер.

Для наличия музыкальности у среднестатистического артиста балета вполне достаточной считается его постоянная вовлеченность в репетиционный процесс, где обязательно присутствует аккомпаниатор, вносящий коррективы по темпу, ритму, размеру музыкального сопровождения. А поскольку художественный образ в балетном спектакле создается из трех составляющих: хореографии, музыки и драматургии, то «по умолчанию» считается, что артист балета просто обязан слышать и чувствовать музыку.

Однако в хореографической практике по этому поводу часто встречаются довольно резкие характеристики некоторых артистов балета: «танцует поперек музыки», «спешит», «плетется», а то и вовсе не слышит музыки – «глухой». Таким танцовщикам по меткому выражению балерины Майи Плисецкой «музыка танцевать не мешает». В тоже время в любой балетной труппе имеются ведущие солисты, которых отличает исключительная музыкальность.

Очевидно, что при исполнении заданной комбинации или создании сценического образа, артист балета согласовывает движения одновременно с мелодией, ритмом, темпом, размером и музыкальной динамикой. Поэтому даже одно только перечисление необходимых согласований с музыкой показывает важность развития выразительности такого рода.

Для точного соответствия хореографии с музыкальной первоосновой артисту балета необходимо строго придерживаться канонов музыкальной выразительности в репетиционной работе. Лишь при этом условии артисты балета могут сопоставлять заданные движения со своими мышечными ощущениями. Отвечая напряжением мышц на громкое звучание, уменьшая на тихое, ускоряя и замедляя движения соответственно темпу музыки, танцовщики приобретают умение тонко регулировать силу и скорость своих движений. В итоге у них формируются условно-рефлекторные связи между музыкой и движением, позволяющие танцевать точнее и лучше.

Наиболее ощутимо сказывается на характере движения недостаточная музыкальность танцовщика, как погрешность процесса обучения. Поэтому воспитание музыкальности

– это всегда стремление к четкой, но достаточно мягкой, легатированной фразировке исполнения балетных комбинаций. В этом случае мягкость техники движений будет постепенно приобретать пластическое разнообразие и емкость выразительных средств, свойственных классическому танцу. Очень образно говорит о связи музыки и движения в «Лебедином озере» балерина Наталья Макарова: «Музыка этого балета – как симфония, в которой – и за которой – танцуешь. Она ведет тебя за собой, властно подчиняет своей лирической стихии и буквально заставляет длить движение, как певцы держат ноту, выпевать танцевальную фразу. Поэтому я воспринимаю эту музыку наподобие арии и добиваюсь пропевания ее фраз, а паузы между ними заполняю экспрессивными нюансами и акцентами... Танцевать таким образом тяжелее, потому что когда стараешься заполнить музыку выразительностью пластики, это забирает всю твою энергию [6, с. 182].

Кроме того, для восприятия и осмысления услышанной музыки требуется определенный уровень общей культуры, зависящий от музыкального воспитания. Такая способность к пониманию услышанного называется музыкальной восприимчивостью. Основные принципы профессионального воспитания этого качества связаны с пониманием того, что музыка имеет множество аспектов: познавательный, воспитательный, интеллектуальный, рациональный, волевой, чувственный, эстетический, философский, духовный, этико-моральный и многие другие. В идеале, их гармоничное соединение с личностью артиста балета отражается в профессиональной деятельности.

## **Заключение**

Преобладающий в обществе потребления тип, так называемого клипового сознания активно использует только развлекательный аспект присутствия музыки в жизни человека. Для того, чтобы музыка стала средством духовного обогащения личности артиста балета должны быть соблюдены несколько принципов музыкального восприятия: слушания-поиска, слушания-сопереживания, слушания-понимания, слушания – сопоставления, слушания-знания. То есть в самом общем виде – это постижение музыки, сопряженное с духовными переживаниями и эмоциональной реакцией, вызывающее ассоциативное мышление, рождающее музыкальные образы и понимание характера произведения.

При этом восприятие музыки должно стать художественным отражением явлений природы, человеческих чувств и переживаний, событий национальной и мировой культуры, а также выражением своего эмоционального содержания. Соответственно, понимание ценности музыкальных произведений будет происходить путем личного постижения

и сопереживания, а также за счет приобретения все новых знаний.

В зависимости от степени приобщения к музыкальному наследию человечества, социальных условий, духовного окружения и личных предпочтений складывается уровень музыкальной культуры артиста балета. Чем выше культурный уровень личности, тем соответственно богаче и ярче его музыкальная восприимчивость, а соответственно, и выразительность. Отсюда вывод – музыкальная выразительность танцовщика развивается через приобщение к музыкальному искусству в процессе профессиональной деятельности (слушание, овладение музыкальными инструментами, репетиционный процесс, создание сценического образа) и повышение общего культурного уровня. Важно понимать, что формирование музыкальной выразительности представляет собой непрерывный процесс постоянного накопления новых эмоций, знаний и умений, создающих новые возможности для профессионального роста

## **Список литературы**

1. Анжела Пикард. Балет. Нарративы балетного тела. Боль, удовольствие, совершенство и воплощение идеала / Пер. с англ. – Хабаровск: «Гуманитарный Центр», 2018. – 212 с.
2. Тарасов Н. И. Классический балет. Школа мужского исполнительства. – Москва: «Искусство», 1981. – 479 с.
3. Алексидзе Г. Д. Школа балетмейстера: Учебное пособие. – Москва: ГИТИС, 2013. – 176 с.
4. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. – Берлин: Петрополис, 1925. – 179 с.
5. Фокин М. М. Против течения. – Ленинград: «Искусство», 1981. – 510 с.
6. Макарова Н. Р. Биография в танце. – Москва: Артист. Режиссер. Театр. 2011. – 376 с.

**Г. Ж. Капанова**

*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы  
(Алматы, Қазақстан)*

**БАЛЕТТЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ БЕЙНЕЛІЛІКТЕРДІҢ КЕЙБІР АСПЕКТІЛЕРІ****Аңдатпа**

Музыкалық бейнелілік балет әртісі үшін ең маңызды сахналық компоненттердің бірі болып табылады. Осыған орай, классикалық биді үйрету үдерісіне қимылдарды музыкамен үйлестіруге бағытталған ерекше педагогикалық әдіс тән. Музыкалық бейнеліліктің дамуы балет әртісінің жалпы мәдениет деңгейі мен тұлға ретінде дамуымен тығыз байланысты.

**Түйінді сөздер:** хореография, музыкалық мәнерлілік, сахналық бейне, кәсіби біліктілік

**G. J. Kapanova**

*T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts  
(Almaty, Kazakhstan)*

**SOME ASPECTS OF MUSICAL EXPRESSION IN BALLET****Abstract**

Musical expression is one of the most important stage qualities for a ballet dancer. In this regard, classical dance's teaching process is characterized by a special pedagogical technique aimed at coordinating movement with music. It is noted that the development of musical expression is inextricably linked with the general level of culture and the personal growth increase of a ballet dancer.

**Key words:** choreography, musical expression, stage persona, professional competence

**Сведения об авторе:**

Гульнара Капанова — магистр искусств, преподаватель Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жүргенова. (Алматы, Казахстан).  
e-mail: kapgul@mail.ru

**Авторлар туралы мәлімет:**

Гульнара Капанова — өнер магистрі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының оқытушысы. (Алматы, Қазақстан).  
e-mail: kapgul@mail.ru

**Authors bio::**

Gulnara Kapanova — master of arts, lecturer of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. (Almaty, Kazakhstan)  
e-mail: kapgul@mail.ru