

Н.Н.Ходинская, *доцент*

ФОРМИРОВАНИЕ АНАЛИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ

Глубокая связь музыки и хореографии, невозможность существования танца без музыки, близость системы средств и терминологии этих двух видов искусства – все это является естественной предпосылкой необходимости музыкально-теоретического образования будущих хореографов-постановщиков и руководителей хореографических коллективов. Задача музыкально-теоретических дисциплин – помочь будущим хореографам самостоятельно разобраться в интонационно-тематическом развитии, содержании и структуре произведений любой стилевой направленности, как профессиональной, так и народной музыки. Студенты первого курса кафедры хореографии, как правило, не только не владеют азами нотной грамоты, но и имеют крайне скудный музыкальный кругозор, практически совершенно не ориентируются в исторических

музыкальных стилях, имеют весьма смутное представление о музыкальных жанрах, инструментах и др. В связи с этим на первом курсе изучается предмет “Элементарная теория музыки”. Он изучается в течение одного семестра.

Курс теории музыки трактуется нами как подготовительный: он ставит своей целью обучение студентов тому “языку”, терминологическому и понятийному аппарату, который поможет им ориентироваться в анализе музыкальных произведений. Ведь невозможно рассуждать о гармонии, не зная, что такое интервал и аккорд; обнаружить кульминацию, не имея представления о *crescendo*, *f*, *accelerando* и другом; оценивать форму, не имея понятия о мелодии, каденции, тональности и т.д.

Цели дальнейшего музыкально-теоретического обучения будущих хореографов в курсе анализа музыкальных произведений таковы:

- 1) развигие музыкального кругозора, всемерное расширение представлений о музыкальных стилях, направлениях, включая и разнообразные течения музыки XX в.;
- 2) воспитание музыкального вкуса и чувства прекрасного на лучших образцах классического музыкального наследия;
- 3) обучение сложному искусству словесной интерпретации эмоционально-образного содержания музыкального произведения;
- 4) вооружение знаниями типовых музыкальных форм и принципов формообразования;
- 5) выработка навыка слухового анализа музыкального произведения с определением его формы, жанра, стилиевой принадлежности.

Принципиально важное значение в названном курсе имеют темы “Стиль в музыке”, “Содержание в музыке” и “Музыкальные жанры”. На занятиях студенты учатся раскрывать образное содержание прослушанного произведения и определять его стилиевые и жанровые черты. Преподаватель знакомит студентов с основными образными сферами, систематикой содержания, а

также типологией жанров и их основными музыкальными признаками.

Наиболее важно для будущего постановщика танцев умение раскрыть образно-эмоциональное содержание музыки. От того, насколько живо, эмоционально он сумеет воспринять содержание музыки, зависят яркость, своеобразие хореографических идей и образов, инициированных музыкой. Поэтому практически целый семестр отводится изучению выразительного значения отдельных компонентов музыкального языка и выработке навыков анализа их выразительного “участия” в общей содержательно-смысловой картине танца.

Это очень трудная задача. Студенты вначале просто не могут отделить один музыкальный элемент от другого и описать его. В процессе обучения педагог дает студентам ориентиры: показывает те узнаваемые смысловые единицы, музыкальные интонации (в широком смысле слова), которые обобщают разные виды музыкальных эмоций, накопленных в ходе многовекового развития музыкального искусства.

При изучении основных элементов музыки в курсе анализа музыкальных произведений не акцентируется внимание студентов на сугубо теоретических вопросах, а рассматриваются музыкальные средства именно в ракурсе их выразительных возможностей. Так, студенту, будущему хореографу, совсем не обязательно знать количество ключевых знаков во всех тональностях, но знать, что такое тональность, какова ее роль в формообразовании, чем отличается выразительность тональной устойчивости и неустойчивости, он обязан, иначе не поймет строения крупного музыкального произведения.

Музыковеды и психологи считают, что субъективный образ, возникающий у слушателя, “заключен в определенные границы состояний” [2, с.40]. Это подтверждается в ходе следующего вида работы. Студенты слушают небольшое музыкальное произведение, после прослушивания им предлагается дать ему свое название. Как правило, предлагаемые названия близки к

авторскому. Например, после объяснения темы “Лад” исполняется прелюдия Дебюсси “Паруса”. Вот названия студентов: “Облака”, “Море”, “Мечта”, “Сон”, “Русалки”. Как видим, все они довольно точно отражают “неземную”, нереальную, мерцающе неопределенную сущность целотонального лада и гармонии увеличенного трезвучия, определяющих гармонический язык пьесы.

Основную часть музыкального материала для анализа, особенно на ранних этапах, должна составлять музыка с ярко выраженной, достаточно легко “считываемой” образностью, преимущественно программная. Затем постепенно вводятся произведения непрограммной музыки, особенно при изучении сложных форм. Эта методика используется и при изучении предмета “Искусство балетмейстера”, когда в первых постановках студентам предлагается создавать конкретные, зримые образы – животных, птиц и других, постепенно усложняя задачу и переходя ко все более абстрактной образности.

Центральными темами первой части рассматриваемого курса являются темы “Мелодия”, “Лад и тональность”, “Гармония”, “Метр и ритм”, “Темп”, “Фактура”. Как дополнительные средства рассматриваются тембр, динамика, штрихи.

Начиная изучение компонентов музыкального языка с мелодии, преподаватель подчеркивает бесспорно лидирующую роль этого элемента в раскрытии содержания музыки. Выразительностью обладают все слагаемые мелодии, как единичные интонации, рисунки, мотивы, так и общая линия – “рельеф” мелодии. Здесь уместно проводить параллели между музыкой и хореографией. Так, хореографическое *па* подобно мелодическому интервалу – краткой, емкой интонации. Как в музыкальных интонациях, так в отдельных *па* есть определенные “задатки, предпосылки выразительного смысла” [1, с.76]. “Каждое движение эстетично по своей природе и включает в себе обобщенное выразительное начало... Даже самые простые по структуре танцевальные *па* обладают содержательным значе-

нием” [3, с.4]. Именно “зататки” выразительности, полностью реализуемые в конкретных условиях, есть в музыкальных интонациях нисходящей секунды (жалоба, вздох), восходящей кварты (призыв, сигнал), сексты (мягкая лирическая, романсовая интонация) и т.д.

Хореографический мотив, по мнению О.Астаховой, – “небольшая слитная группа движений, обладающая относительной значимостью” [1, с. 75]. Это же качество связности и значение наименьшей “единицы” музыкальной формы присущи и музыкальному мотиву. Много общего и между понятиями “пластическая тема” и “музыкальная тема”.

Мелодическое движение легко ассоциируется с движением в пространстве: гаммообразное - с плавным, ходы на широкие интервалы - с прыжками, мелодический рисунок опевания - с вращением. Однако буквальный “перевод” мелодической линии на язык движений вряд ли возможен и уместен. И хотя подобные попытки совершались в истории балета, они интересны лишь как эксперимент. Танец - самостоятельный вид искусства и не может быть полностью подчинен музыкальному языку (как и музыка - слову).

О способах сочетания музыки и хореографии - их слиянии, контрапункте и другом - студенты получают подробные сведения на занятиях по искусству балетмейстера. Предмет же “Анализ музыкальных произведений” вооружает их “ключом” к расшифровке смысла эмоций, заложенных в музыкальных средствах.

В результате последовательного изучения отдельных выразительных средств учащийся накапливает достаточно сведений, чтобы охарактеризовать комплекс средств, создающих кульминацию, определить суть контраста между темами и способы его музыкального воплощения. Так, после прослушивания “Песни Сольвейг” (из сюиты Грига “Пер Гюнт”), где чередуются две контрастные темы, студенты указывают на смену

лада, размера, фактуры, ритма и в результате – жанра и характера (песенного и танцевального) этих мелодий.

Значительная часть курса “Анализ музыкальных произведений” знакомит студентов с основными музыкальными формами, начиная с формы периода и заканчивая формами классического балета. Но до этого будущие хореографы уже должны научиться понимать основные способы развития тематизма в музыке (повтор, варьирование, разработка, контраст производный и контраст сопоставления). Ведь именно на их основе и складывается все многообразие музыкальных структур.

Мы придерживаемся той точки зрения, что обучение хореографа не следует ограничивать простыми формами, а из сложных – только рондо и вариационной. Во-первых, таким ограничением мы обедняем его и без того небогатый багаж музыкальных знаний и впечатлений. Во-вторых, в современной хореографии необычайно возрос интерес именно к симфонии и симфонической музыке как основе постановок и к сонатной форме в частности. В XX в. даже появился жанр балета-симфонии на непрограммную симфоническую музыку, не предназначенную специально для танца, что очень усложняет задачу хореографа. Об этом интересе свидетельствуют и статьи самих хореографов. Например, хореограф О.Тарасова предлагает методику использования сонатной формы для создания хореографического произведения на симфоническую музыку [4].

Поэтому мы считаем необходимым включить в курс и сонатную форму, и форму сонатно-симфонического цикла. Важно познакомить будущего хореографа с понятием симфонизма в музыке, означающем взаимодействие и непрерывное развитие контрастных образов, ведущее к их преобразованию и единению. Претворение принципов симфонизма в балете – одно из магистральных направлений его развития.

Итогом изучения всех выразительных средств музыки и музыкальных форм должен стать целостный анализ произведения простой или сложной формы, включающий разбор его

образного содержания, жанра, выразительной роли музыкальных средств, а также определение формы произведения.

Курс “Анализ музыкальных произведений” является необходимой подготовкой к самостоятельному хореографическому творчеству. В работе с танцевальным коллективом неоценимую помощь окажет начинающему балетмейстеру умение образно, ярко охарактеризовать содержание музыки. В работе с концертмейстером хореограф сможет грамотно выразить свои идеи и пожелания. В постановках на готовую музыку образованный в музыкальном отношении балетмейстер будет чутко следовать ее закономерностям, учитывать объективные моменты: форму, контрастность тематизма, местонахождение кульминаций, темповые соотношения, динамические оттенки и др. И хотя несоответствие музыки и хореографии встречается и даже может преследовать определенные выразительные цели, но чаще всего свидетельствует о невнимательном отношении к музыке, поэтому производит впечатление немзыкальности. А хореографу необходимо быть музыкальным!

1. Астахова О.А. К вопросу о хореографической теме в классическом балете // Музыка и хореография современного балета: Сб.ст. – М., 1982. – Вып.4.

2. Боголюбская М.С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания. – М., 1986.

3. Ладыгин Л.А. Музыкальное оформление уроков танца. – М., 1980.

4. Тарасова О. О некоторых методах работы балетмейстера с симфонической музыкой // Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе: Сб.науч.тр. – М., 1980.