



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

Музыка как источник создания хореографического произведения  
Выпускная квалификационная работа  
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура  
Направленность программы бакалавриата  
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:  
\_\_\_\_\_ % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
« 11 » мая 2017 г.  
зав. кафедрой хореографии  
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнила:  
Студентка группы ЗФ 407-115-4-1  
Казанцева Екатерина Владиславовна

Научный руководитель:  
к.п.н., доцент  
Клык Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск  
2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Историческая связь музыки и хореографии.....	5
1.1 Происхождение танца и музыки.....	5
1.2 Роль танца в истории.....	8
1.3 Связь музыки и танца.....	10
1.4 Роль музыки в хореографическом творчестве XX столетия.....	14
1.5 Подход к созданию хореографических произведений.....	18
Глава 2. Проблемы при выборе музыкального сопровождения хореографических произведений в современности.....	23
2.1 Выбор музыки для будущего хореографического произведения.....	23
2.2 Методы работы над созданием музыкального сопровождения танца.....	25
2.3 Музыка и хореографический текст.....	28
2.4 Проблемы при работе с музыкальным материалом, их возможные решения.....	29
2.5 Формирование музыкальной культуры участников (коллективов, студий, школ и т.д.).....	33
Заключение.....	38
Список литературы.....	41

## Введение

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

В современном мире вопрос о выборе музыкального сопровождения не теряет своей актуальности, так как для многих хореографов музыка является идейным вдохновителем и первоисточником при создании хореографических постановок. Но существуют и мнения о том, что первой ступенью в этапе сочинения танцевального произведения является и сам замысел будущей постановки.

Какого бы мнения не придерживался хореограф, создающий свое произведение, и в какое бы время он не жил и не творил, проблема постановщика находится в выборе музыкального произведения, уникального и исключительного, подходящего именно для той или иной хореографической постановки.

Музыкальное сопровождение хореографического произведения не может быть просто фоном, носить однообразный, монотонный характер. Музыкальное оформление каждого танца должно соответствовать его задумке, идее. Следовательно, одна из первых целей, которую хореограф преследует в своей работе, это относиться к выбору будущего музыкального сопровождения не равнодушно, а творчески увлеченно, быть взыскательным и требовательным. Ведь музыка – это не просто сопровождение танцевальных движений, она является средством более глубокого эмоционального раскрытия содержания танца, его художественных образов, идейного замысла постановки.

Актуальность темы выпускной работы связана с наблюдениями в области темы поиска и выбора музыкального сопровождения для хореографических постановок в современном мире. Сейчас многие

хореографы довольно часто упускают тот момент, что музыка в постановке – это идейный инициатор, показатель раскрытия темы и задумки танцевальной постановки. Ведь именно музыка в хореографическом произведении показывает отношение хореографа к своей работе, насколько он трепетно и с интересом подходит к созданию своего танца. Поэтому музыка должна быть уникальной, интересной, подходящей именно для конкретного хореографического произведения, что часто упускается постановщиками. В связи с чем, в настоящее время, в мире, где имеется огромнейшая библиотека готовых музыкальных композиций, можно наблюдать довольно халатное, не самое бережное отношение к своей работе – работе постановщика-хореографа. Постановщик также может являться и педагогом для подрастающего поколения, своим отношением к танцу и музыке он подает пример своим ученикам, что может не самым лучшим образом сказаться на их культурном развитии.

Объектом исследования являются хореографические произведения.

Предметом исследования является музыка.

Цель выпускной работы заключается в рассмотрении и указании важности тщательного выбора хореографами музыкального сопровождения для хореографических произведений.

Задачами выпускной работы, в связи с указанной целью, являются:

1. Исследование исторических примеров подходов к выбору музыкального сопровождения хореографических произведений.
2. Анализ соответствующей литературы.
3. Рассмотрение методов подхода к созданию хореографических постановок с помощью музыки.
4. Выявление проблем при выборе музыкального сопровождения и способы их разрешения.
5. Указать важность старательного подхода к выбору музыки для постановки в настоящее время.

## Глава 1. Историческая связь музыки и хореографии

### 1.1. Происхождение танца и музыки

История становления искусства хореографии, как и история музыки, – это результат эволюции человеческой культуры, общественного развития, социальных особенностей каждого времени, это история эволюции народно-танцевального искусства.

История искусства танца уходит своими корнями в седую древность. На заре своего существования человечество открыло способы выражения своих собственных мыслей, эмоций, поступков через движение. Танец безмолвен. Здесь не звучат слова, но выразительность пластики человеческого тела совместно с музыкальными ритмами и мелодиями оказывается гораздо сильнее и могущественней, и поэтому язык танца многонационален и понятен всем.

Сначала человечество вкладывало в танец свои представления и верования в своих покровителей и богов – танец был обрядом, поклонением божествам. В пляске человек выманивал у тех неведомых богов удачную охоту, обильный урожай, спасение от различных недугов и природных стихий. Такие обрядные танцы по сей день можно увидеть у некоторых первобытных племен Австралии или Американских индейцев. В нашей стране в плясках остяков, коряков, чукчей тоже живут отголоски древних ритуалов их предков, «заклинавших» танцем добычу – рыбу, нерпа, или даже медведя.

Шло время, и человечество все энергичнее и интенсивнее открывало тайны мироздания, и танцы постепенно утрачивали свое первоначальное «магическое» предназначение. Теперь же в них выражались свойственные народу эмоциональные аспекты: жизнерадостность, вольнолюбие, оптимистическое восприятие реального мира. Именно поэтому недаром

танец всегда был нелюбим и непонятен жестокими церковными служителями. Однако танец оказался гораздо сильнее и жизнеспособнее мракобесия и предрассудков. Танец выжил, восторжествовал и расширил свою сферу действия.

Возродилось целое искусство, которое сейчас мы называем хореографией. Она, по своему существу, не имеющая системы записей движений, передавала из уст в уста, из поколения в поколение, как эстафету, все ценное и наиболее выразительное, что происходило на протяжении ее истории.

Как тайник творческой фантазии хранят и передают народы следующим поколениям свои национальные танцы. Они создавались и оттачивались, как алмаз, на протяжении многих веков.

В своем новом обработанном виде национальные танцы переходили на паркет: на придворных балах танцевала знать. Актеры танцевали в своих спектаклях, чтобы «внести некое оживление» в ход серьезных драматических и оперных представлений. Сценический танец обогащался техникой, идущей от актеров, скоморохов и шутов, акробатов. Более четырех веков назад таким образом и родился балет.

Поскольку зарождение танца можно отнести к истокам человеческой культуры, а возможность систематизировать и разделить все огромное количество движений появилось только в 17 веке, можно сказать, что такой длительный путь развития и тщательный отбор выразительных средств говорят об объективной эстетической ценности и жизненной важности этого искусства.

Истоки русской хореографии берут начало в массовых хороводных танцах, в которых складывались различные танцевальные формы: парный танец, перепляс, импровизационная хороводная пляска, в которой ведущий танцор придумывал движения, а остальные повторяли за ним. Со временем вырабатывались и отбирались наиболее выразительные движения, интересные рисунки и оставляли отпечаток в различных танцах,

приуроченных к различным жизненным событиям – сезонным праздникам, свадьбам, обрядам, берущих начало от языческих времен.

Творческая жизнь балетмейстеров тех времен проходила под влиянием противоречивых тенденций, которые занимали место и в других видах искусства. Так, например, «музыка, дающая толчок к творческой мысли постановщика, претерпевало в эти годы сильные ритмические и гармонические изменения» - пишет Боголюбская М.С.

Ж. Далькроз, заинтересовавшийся своей системой ритмического воспитания многие страны Европы, также оказал большое влияние на развитие балета, хотя среди балетмейстеров он имел противников. Он сумел взглянуть на ритм как на внутренние проявления к духовной жизни человека через физическое действие, тщательно разработал систему ритмического воспитания.

Ритмическое воспитание было взято на вооружение К.С. Станиславским, который придавал ритмическому развитию актера большую значимость. Уроки ритмики изучались будущими хореографами.

Таким образом, искусство танца развивалось и совершенствовалось, преумножая свои накопления. История показывает, что путь к танцевальному искусству идет через психологию и художественное раскрытие эмоциональных характеров, через танцевально-музыкальный образ.

Искусство хореографии уникально и многогранно. Хореография передает нам содержание танца и его определенный смысл, который был заложен танцором или хореографом, через таинственный и мистический язык человеческого тела.

Как говорила Марта Грехем, «Танец - это тайный язык души» и «Тело говорит о том, о чем слова сказать не могут».

## 1.2 Роль танца в истории

Во время исследования, мы просмотрели, как танец видоизменялся на протяжении своей долгой многовековой истории, какие приобретал характерные черты и особенности и какую роль играл в жизни людей. Каждый период истории оставил свой уникальный и неповторимый след в искусстве танца.

Танец помогает сохранять преемственность поколений, информацию и знания какого-либо народа. Если люди утрачивают все это, то их общий культурный уровень снижается. Часто исполнители танцуют, не понимая до конца значения и смысла своего танца, особенно этим можно охарактеризовать исполнение ритуальных танцев.

Этот танец порождал таинственное чувство родства, единения людей друг с другом, что, в свою очередь, давало необходимую энергию и силы для выполнения важнейших социальных функций. Организованные ритмически, движения существенно облегчали тяжелые трудовые и бытовые операции. Эти же телодвижения были важным и неотъемлемым элементом военных ритуальных танцев, а также, к примеру, танцев, предшествовавших трудной и опасной охоте. Мистическое чувство родства, которое рождалось в процессе исполнения ритуальных танцев, определяло важнейшие инициативные события жизни человека, например, бракосочетание. Поэтому древний танец имел ярко выраженный ритуальный характер, и это обстоятельство предшествовало появлению религиозных, социальных, коммуникативных, эстетических и иных функций танца. Можно сказать, все эти функции были представлены как ритуал, но еще не могли позволить отделить их друг от друга.

Танец всегда объединял людей, служил средством их общения и понимания друг друга, а также способом самовыражения и энергетического восстановления.

Балетмейстер Алла Рубина говорит об этом: «Танец - это самовыражение. То есть, человек выражает себя, свои мысли, свою жизнь и понимание жизни через танец. Это понимание красоты, самопознание, которое происходит как и у танцующих, так и у тех кто наблюдает. Когда ты танцуешь, ты накапливаешь энергию, обновляешься снова и снова. Любое движение - это возобновление энергетического поля. Это чисто медицинская функция»

Интересная притча о появлении танца. Однажды к мудрецу пришел человек и попросил его научить отличать красоту от уродства и правду ото лжи. Мудрец подумал и научил человека танцевать. Эта красивая притча, как нельзя лучше и точнее отражает роль и влияние танца на развитие человечества и становление культурных ценностей, начиная с глубокой древности.

### 1.3 Связь музыки и танца

Значение музыки в рождении хореографического произведения отмечали многие выдающиеся хореографы. Ж. Ж. Новерр писал: "Между музыкой и танцем... существует теснейшая связь, а потому балетмейстер, несомненно, извлечет для себя существенную пользу, если будет знаком с этим искусством практически: это всегда позволит ему яснее высказать композитору свой замысел... Хорошая музыка должна живописать, должна

говорить... Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней все то, что она произносит".

Через два с лишним века советский балетмейстер Р. В. Захаров писал: "В органическом единстве музыки и танца, в этом синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля".

Хореография и музыка в балете, подобно слову и музыке в вокальной лирике, музыке и драме в оперном искусстве никогда не были и не могли быть зеркальным отражением друг друга. Правильнее сказать, это «договор о взаимопомощи», «единоборство». История балетного жанра это в первую очередь история изменения характера взаимодействия участвующих в нем видов искусств.

В российском балете первой трети XX века сформировались две ведущие тенденции, которые охарактеризовали формы диалога его составляющих. В первые десятилетия XX века надежды на раскрепощение классического танца, освобождение его от некоторых условностей балета связаны с преобладанием музыкального начала. 1920-е годы можно охарактеризовать новым всплеском поисков, каждому из искусств определяется строго ограниченная роль в хореографическом спектакле. Возврат композитора к роли, которая бы подчинилась хореографу, оказался необходимым на пути к созданию новой целостности.

Однако душевный смысл музыки не ограничен миром личных внутренних переживаний. Содержание многих великих произведений в музыкальном искусстве заставляют задуматься о жизни. Это напряженная и глубокая работа мысли, большие стремления и волевые порывы, изображение различных человеческих характеров в их взаимном общении, столкновениях и жизненной борьбе вплоть до воспроизведения в симфонической, хоровой и оперной музыке величественных образов человеческих коллективов, освободительной борьбы народных масс, больших общественных событий, острых и насущных социальных

конфликтов. Обращение к таким знакомым звуковым образам, вне сомнения, способствует пониманию больших и сложных произведений.

В хореографии первая стадия - рождение определенного праобраза - исходная ступень творческого движения. В ней заложен первоначальный вид синтеза. Цельный, обобщенный, нерасчлененный праобраз представляет собой некий нематериальный сгусток, где различные виды искусств неразличимо свернуты. Замысел пропитан единым авторским началом, неразделимым эмоциональным ощущением, когда обостряются относящиеся к синтезу способности создателя. В творческом процессе И. Стравинского значимую роль играл изобразительный момент. В ярких визуальных рукописях партитур композитора ощущается пространственный охват будущего музыкального произведения.

Отличительной особенностью возникновения праобраза является также спонтанность его появления, когда предощущение замысла может рождаться, на первый взгляд, от совершенно неважных для данного произведения вещей.

Динамическое раскрытие праобраза характеризуется сохранением индивидуальности соединяемых искусств, которые перетекают друг в друга. Сотрудничество авторов усложняет проблемы взаимодействия. Противоборство создателей либо стимулирует синтез, делает сочетание разных видов искусства более неожиданным, многозначным, либо приводит к тотальному непониманию авторами друг друга, целостность и органичность спектакля при этом нарушается. Яркий пример первого случая - совместная работа И. Стравинского и А. Бенуа над «Петрушкой», второго - работа С. Прокофьева и Л. Лавровского над «Ромео и Джульеттой».

В результате сотрудничества авторов балета возникает фиксированный или частично фиксированный текст, их сочинение и творчество приобретает новые черты. С одной стороны – теряется многозначность праобраза, его связь с различными видами искусства, с

другой - синтез становится скрытым, при различии выразительных средств искусств остается их глубинная связь. Каждая часть балетного сочинения обретает верное звучание, соотнесенной с целым. Графическая фиксация балетного произведения всегда условна и неполна. Знаки и записи балетмейстеров не передают в полной мере того, что составляет реальное воплощение хореографии. Несовершенство этой самой фиксации балетного текста стало причиной сложной сценической судьбы и произвольных толкований многих произведений. Массовые сцены «Петрушки» были поставлены импровизационно, наскоро, почти без фиксации и записи на бумаге, что негативно сказалось на последующих постановках балета.

Интерпретация исполнителей и трансформация художественного образа в сознании - следующий этап становления произведения. От художественного опыта интерпретатора зависит полнота и целостность художественной жизни самого спектакля.

В XX столетии в театральной и балетной режиссуре складываются несколько разновидностей художественного синтеза, которые оказали влияние на дальнейшее развитие театра. Для получения подлинного сценического синтеза Вс. Мейерхольд предполагал дисгармонию творящих, когда автор, режиссер, музыкант и актер не сливаются в коллективном творчестве. Б. Брехт обозначил тенденцию напряженности неслияния. В постановках он намеренно подчеркивал противоречия, границы между искусствами, требовал разграничения всех элементов спектакля. Далее синтез, основанный на диалектике противоречий и тяготений, возводился в культ Б. Покровским.

М. Фокин, Б. Нижинская, затем Ф. Лопухов стремились сохранить спектакли прошлого как неприкосновенную музейную драгоценность. На противоположную им позицию настаивал А. Горский, радикально осовременивая классические спектакли. Впоследствии эта смелость,

новаторство и отдаленность от хореографического оригинала нашли свое воплощение в постановках М. Бежара.

Исполнители-танцовщики также влияют на хореографическую судьбу спектакля. Классический пример - уникальная идея, подсказанная А. Павловой М. Фокину при работе над ролью умирающего лебедя. Но часто в таких новаторских балетах XX века недопонимание музыки, отсутствие опоры на классическую хореографию, иногда шокирующие костюмы мешали созданию убедительных пластических образов в спектаклях. Так, не была понята и принята «Весна священная».

Балет обретает полноценное существование лишь с момента его восприятия, в атмосфере культурного опыта субъекта. Обязателен адекватный внутренний отклик смотрящего, что зависит от степени готовности к нему воспринимающего сознания. В балете эмоциональное переживание в процессе восприятия есть акт соучастия в художественной деятельности, сотрудничестве, сотворчестве.

Балетный спектакль имеет свои собственные специфические черты в представлении каждого автора (балетмейстера, композитора, художника-оформителя), исполнителя (дирижера, музыканта оркестра, танцовщика), зрителя, критика. Балет представляет собой постоянно движущийся, ищущий, творимый процесс. Взаимодействие музыки и хореографии в балете - диалог творческих индивидуальностей, который растягивается на столетия, диалог, в который каждый раз вступают новые личности.

Музыка является ритмическим началом танца, который организует его, танец очень тесно переплетается с музыкой. Музыкальное сопровождение отражает преимущественно человеческие душевные переживания, тем самым придает особую выразительность танцу, соединяясь с движениями, мимикой и жестами. Также музыка помогает художественному описанию образов, дополняет и обогащает сюжет танца, предопределяет общее развитие действия. Таким образом, музыка в танце используется в трех аспектах: иллюстративном (как средство,

усиливающие драматическое содержание действия), программном (как характеристика персонажа с помощью костюма, грима, музыки т. д.) и драматическом (как дополнительный стержень действия, который является отражением всех этапов танца).

#### 1.4 Роль музыки в хореографическом творчестве XX столетия

Музыка возникла на низших ступенях общественного человеческого развития и выполняла утилитарную роль. Напев, повторяя ритм рабочих движений, обличал их. Затем музыка была неразрывно связана с литературным творчеством: поэтическое произведение интонировалось мелодией или напевалось. Первым музыкальным инструментом, конечно же, был голос. Музыка являлась не столько отображением предметного мира, сколько изображением человеческих переживаний, эмоций и чувств.

Балет, возможно, как ни какой другой жанр, постоянно находился в атмосфере творческих поисков. История его связана с огромным множеством реформ, каждый раз художники отвергали уже достигнутое и искали новые пути. Наблюдается определенная преемственность между творческими принципами крупных реформаторов жанра от XVIII столетия к XX-му.

Во второй половине XVIII века новаторские идеи Ж. Новерра дали импульс для интенсивного развития и взлета французского балета. Они напрямую повлияли затем и на принципы балетной реформы начала XX века. В центре нового театра Ж. Новерра сюжетные спектакли, основанные на литературных произведениях крупнейших и знаменитых мыслителей

современности. Ранее необобщенные искусства в его постановках достигают слитности, при этом музыка становится «душой балета». Хореограф отрицает самоценность классического танца, каждый жест в его постановках выражает драматическое действие. Сложным движениям он предпочитает выразительность и естественность; стремится дать свободу и сделать выразительным тело танцовщика, отдавая предпочтение пантомиме крупных планов; опирается на пластику греческой вазописи, античной скульптуры и современной живописи.

В начале XX века М. Фокин будет стремиться к подобному соотношению содержания и техники, к отрицанию развлекательного момента, к пантомимной игре всего тела, выразительности ансамблевых и массовых сцен, индивидуальной характеристике каждого участника действия.

Проблема взаимодействия различных видов искусств в балетном спектакле решается французским и российским хореографами по-разному. Ж. Ж. Новерр усилил связи между составляющими внутри балетной композиции, создал тип синтеза, при котором разные элементы спектакля существовали только в единстве и теряли свою собственную художественную ценность, взятые в отдельности. Ведущую роль в его постановках играл хореограф, выступая в качестве режиссера, который бы прорабатывал действие с композитором и художником. Движение его по этому пути привело к прикладной роли музыки в балетном театре. Тенденция оказалась устойчивой и просуществовала до конца XIX века. Только в балетах «Русских сезонов» постепенно исчезает отношение к музыке как к подчиненному элементу спектакля.

Точкой наибольшего приближения к целостности и органичности всех элементов балета в истории жанра стала «Жизель» Ж. Перро и Ш. Адана. Сохранив принципы Ж. Новерра и характер сотворчества хореографа и композитора, Ж. Перро требовал простой музыки «короткого дыхания», мелких форм, сюитных последований, лишенных

симфонического развития. «Жизель» стала яркой кульминацией в развитии и одновременно началом времени застоя в балете. Подчиненное положение композитора в балете окончательно сложилось в практике второй четверти XIX века.

1860-70-е годы характеризуются новыми поисками. Балетное творчество Л. Делиба, П. Чайковского, А. Глазунова - важнейшие вехи на пути становления тенденции к особой роли музыки в спектакле, ставшей ведущей в первые десятилетия XX века.

Симфонизация, овладение новыми формами, жанровые и языковые поиски сближают балетные партитуры Л. Делиба и П. Чайковского. «Сильвия» и «Коппелия» предвосхитили новый тип музыкального творчества, который нашел воплощение в «Щелкунчике» и «Спящей красавице». «Сильвия» - одна из первых музыкальных партитур, ставшая самоценным произведением искусства, имеющая самостоятельную жизнь без сценического воплощения или с иными сценическими трактовками.

Серьезный шаг на пути к новому пониманию балетной музыки сделали П. Чайковский и А. Глазунов. Взяв за основу структуру балета XIX века (классические формы, типы номеров), они взялись за реформу музыкальной партитуры изнутри.

Выдающийся драматург и композитор П. Чайковский создал музыкальный театр на единой идейно-художественной основе и балет в его творчестве впервые занял свое равноправное место с оперой и симфонией. Вслед за композитором, М. Петипа и Л. Иванов утвердили принцип «танцевального симфонизма», поставленные ими сцены отличаются единством, целостностью и художественным равновесием танцевальных форм классического балета и музыкальных форм симфонического цикла. Созвучие талантов композитора и хореографа, их сотрудничество, их глубокое понимание замыслов друг друга более всего ощутимо в «Спящей красавице».

А. Глазунов привнес отражение в традиционные композиционные формы балетного спектакля близкий его натуре лирико-эпический тип балетного симфонизма. В музыкальной драматургии трех его балетов «Раймонда», «Испытание Дамиса», «Времена года» нет ярко выраженного конфликта и напряженного драматизма, свойственных лирико-драматическим произведениям П. Чайковского. Особое значение здесь имеют массовые танцевальные образы и сюитно-циклические формы, которые воплощают скорее длительные «танцевальные состояния», нежели «танцевальные действия».

Сочинения П. Чайковского, А. Глазунова открывают новые пути взаимодействия хореографического и музыкального начал в балете, доказывает возможности более значимой роли музыки - возможности, которую развили композиторы, обратившиеся к жанру балета в начале XX века. Однако, М. Петипа и Л. Иванов в своих балетных постановках требовали от музыки строгого соответствия композиционным канонам и жанровым схемам классического балетного спектакля, композитору заказывалась в первую очередь удобная для танца музыка.

Реформаторские балеты новаторов П. Чайковского, А. Глазунова стали гениальным прозрением, но к началу XX столетия вновь возникнет потребность серьезных изменений. М. Фокин, А. Горский, М. Романов будут отвергать композиционный канон, поиски хореографов будут сосредоточены вокруг воплощения свободного от балетных схем пластического танца, композитору предоставится возможность находить индивидуальную форму воплощения образа или сценической ситуации, не следуя типичным принятым формулам классического танца. Одной из главных задач станет стремление придать целому черты сквозной симфонической формы.

На смену структуры «детальная зависимость музыки от хореографии» приходит «максимальная независимость компонентов» и их «противоборство». В «Петрушке», «Весне священной», «Блудном сыне»,

«На Днепре» музыкальное начало абсолютно преобладает, что приводит к постепенному разрушению целого.

«Петрушка» - первый балет, в котором пробраз будущего хореографического спектакля возник не у хореографа, а у композитора. С самого начала работы у соавторов возникло недопонимание в работе, каждый из них рассказал о страданиях Петрушки своим языком. В результате второй балетный опус И. Стравинского, М. Фокина, А. Бенуа несколько лишен органической целостности, искусства в нем выступают в нетрадиционной самостоятельной роли, но при этом их сочетание приводит к благотворному взаимодополнению.

Процесс развития музыкальной композиции включает два основных этапа. Первый (истоки его заложены в балетах П. Чайковского) демонстрирует высокую степень соприкосновения музыки и хореографии, когда нарушение равновесия между искусствами приводит к возрастанию динамики движения их друг другу навстречу. На следующем этапе музыка в балете становится настолько самостоятельной и самодостаточной, что, развиваясь по собственным законам, преобладает над хореографией, нарушая ее стилистические основы.

### 1.5 Подход к созданию хореографических произведений

Связь танца с музыкой – это взаимодействие двух эстетических категорий: движения и звука. Смысл сценической правды достигается только в синхронности движения и музыки. Танец как бы конкретизирует музыку. Основная задача при выборе и обработке музыкального материала – это согласованность между музыкой и хореографией. Эта

согласованность должна подчиняться драматургии, логике развития действия. Ритмическое единство, которое выражается в согласованности, выразительности движений с музыкой создаёт особое эстетическое качество, а именно: возникает эмоциональная достоверность, т.е. то, что воспринимается зрителем.

Музыкальная драматургия является основой для хореографической драматургии.

Музыка способна выразить внутренние чувства человека, его душевное и эмоциональное состояние – горе, радость, грусть и др. Сочинение или выбор музыкальных образов (музыкальных тем), которые бы соответствовали настроению и содержанию задуманного танца – первый шаг в работе музыкально-хореографического произведения.

Балетмейстер в поиске и решении образа отталкивается от сюжета, идеи и строит хореографический образ, основываясь на музыкальный материал.

Любое хореографическое произведение строится на основе музыкального произведения. Будь это симфоническое произведение, пьеса для оркестра народных инструментов, баяна, аккордеона, фортепиано, — во всех случаях, к примеру если танец сопровождается игрой на деревянных ложках, хореографическое сочинение должно раскрывать музыкальный материал в хореографических образах.

Танцевальный язык должен быть самым близким и тесным образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Балетмейстер может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения. Хореограф может считать свое произведение успешно составленным в том случае, если слышимый, рожденный музыкой образ будет совпадать с видимым хореографическим образом. Именно музыка диктует решение хореографии, структуру хореографического языка, и, таким образом,

танцевальный текст находится в прямом взаимодействии с музыкальным материалом.

Балетмейстер должен отражать в пластическом решении в первую очередь музыкальную тему, характерную для произведения. В то же время дополнительные особенности, которые он слышит в оркестре, должны быть даны в его сочинении как бы последующим планом. Самый простой пример этому — пары солистов в танце, которые как бы ведут хореографическую тему, лейтмотив, а им аккомпанирует масса.

Создание нового хореографического произведения - процесс, имеющий много ступеней, возможно требующий совместных усилий представителей разных творческих профессий. Обратившись к истории, можно пронаблюдать, что первыми в этой цепочке творческих контактов, необходимых при создании танцевального произведения, можно назвать контакт композитора и балетмейстера.

Р.В. Захаров о совместной работе балетмейстера и композитора говорил:

«Первым компонентом композиции танца и балета является драматургия, вторым, органически с ней связанным, является музыка»

Роль балетмейстера и его необъятной творческой фантазии проявляется не только в сочинении танцевальных сцен, но и в сочинении самого сюжета постановки, разработке композиционного плана, создании образов и умении поставить эти самые образы в необходимые сценические ситуации, в которых бы они (образы), раскрывая себя, раскрывали бы и сам сюжет, идею всего произведения. Для всего этого, конечно, необходимо соответствующее музыкальное сопровождение. За помощью балетмейстеры и обращались к композиторам, которые старались так же, как и сами балетмейстеры, проникнуться их задумкой и идеей, впоследствии создавая уникальное музыкальное произведение подходящее именно для конкретного балетного спектакля. К примеру, композитор Глиэр во время работы над балетом «Медный всадник» говорил: «Я пишу

не музыку «вообще», а музыку театральную, а потому прошу вас в композиционном плане очень подробно описывать все, что на сцене происходит и как это происходит. Прошу точно обозначить место, время и характер сценического действия и каждого танца, только тогда я сумею написать музыку для нашего балета, а не для концертной филармонической эстрады».

Анализ исторических данных показывает, что в прошедшие столетия балетмейстеры аккуратно и скрупулезно подходили ко всем этапам создания хореографических произведений. Тщательно производили выбор по всем аспектам, будь то подбор исполнителей, создание идейного сюжета или выбор музыкального сопровождения будущих постановок.

Танец — это сценическое искусство, требующее тщательной и внимательной подготовки, отточенности движений, ежедневной практики танцевальной техники. На этих занятиях у исполнителей развивается музыкальность и ритмичность, что имеет огромное значение для эстетического и физического воспитания творческого потенциала. Музыка и танец тесно взаимосвязаны друг с другом, они переплетаются между собой. Наряду с танцем музыка является одним из факторов эстетического воздействия на людей, их культурное восприятие в целом.

Интересная, доступная для понимания музыка будит фантазию, раскрывает замысел и идею постановки, увлекает, помогает преодолевать трудности.

Танцевальность, образность, мелодия, ритмический рисунок — вот необходимые качества музыкального сопровождения для хореографических постановок. Содержание и форма музыки должны отвечать содержанию и форме танца. От качества используемого в работе музыкального материала и его исполнения зависит музыкальное развитие и становление художественного вкуса исполнителей.

Ранее, достаточно много времени балетмейстеры выделяли на подбор музыкального материала, стараясь сделать его уникальным и неповторимым, конкретно для своих хореографических композиций, в чем мы и можем убедиться, просмотрев анализ исторических связей музыки и хореографии.

## Глава 2. Проблемы при выборе музыкального сопровождения хореографических произведений в современности

### 2.1 Выбор музыки для будущего хореографического произведения

В современном мире вопрос о выборе музыкального сопровождения не теряет актуальности, так как для многих хореографов музыка является идейным вдохновителем при создании постановок. Как говорят известные танцоры уличных направлений из Elite Force Crew: «Танец – это о музыке. Помните: сначала музыка – потом танец». Но существуют мнения о том, что первичен и сам замысел будущей постановки. Бесспорно одно: сила воздействия готового хореографического произведения - в единстве музыки и танца.

Выбор музыки для будущего танца - это всегда большая проблема для постановщиков. Каждый хореограф решает ее по-своему. Но, как бы не происходил выбор, в любом случае необходимо обосновать, почему именно эта музыка избрана для танца. Чем она привлекательна? Что в ней такого особого, отличительного от других подобных произведений? Будет ли данное музыкальное сопровождение уникальным? Далее следует анализ. Методика балетмейстерского анализа музыкального материала предполагает более тесное знакомство с его звуковыми выразительными средствами, в частности: - с принципами звукоизложения (здесь необходимо тщательно произвести разбор, что представляет собой данная музыка: тоновая, тембровая, конкретная, и т.д.); с характером музыкальной образности (особенности мелодики, ритмики, оркестровки, исполнения); с принципами развития музыкальных тем (мотивно-вариационные, серийные и пр.); со структурой построения (фраз, предложений и т.п.). При балетмейстерском анализе обычно создается целостная схема-структура данного музыкального произведения с указанием числа тактов во

вступлении и последующих построениях (фразах, предложениях, периодах, частях), с отметкой солирующих инструментов и логикой их последовательности.

При выборе музыки руководитель коллектива и концертмейстер, если таковой имеется, прежде всего обращает внимание её содержание, на то, какие чувства, мысли, настроение она вызывает. Гармоничное слияние выразительных средств музыки и танца может возникнуть только тогда, когда она соответствует содержанию постановки. От её качества во многом зависит развитие музыкального вкуса участников, их понимание красоты музыкального произведения.

Самый хороший, современный, интересный, уникальный замысел не может превратиться в прекрасное хореографическое произведение, если его музыка будет неинтересна, бледна, невыразительна. В тоже время, чем выше по своим качествам музыка, чем больше она соответствует поставленной художественной задаче, тем сильнее её воздействие на участников.

Основываясь на музыке, исполнители создают в своём воображении определённый, конкретный образ, различные проявления которого исходят из драматургии музыки, её действенной основы. Понимая и чувствуя природу музыки, её эмоциональное и идейное содержание, руководитель добивается, чтобы участники создали в танце синтез хореографического и музыкального образа.

Перед каждым педагогом-хореографом стоит задача привить детям любовь к танцу, соразмерно сформировать творческие и танцевальные способности (музыкально-двигательные и художественно-творческие), танцевальную выразительность (эмоциональность), воспитание силы и выносливости, формирование навыков коллективного общения, раскрытие индивидуальности. Современные танцы с их стремительными ритмами, необычными и сложными положениями тела хорошо тренируют

выносливость, вестибулярный аппарат, систему дыхания и сердце. Поэтому современный танец интересен и близок детям.

«Современный танец – это самостоятельная форма искусства, где по-новому соединились движения, музыка, свет и краски, где тело действительно обрело свой полнокровный язык. Современный танец убеждает людей в том, что искусство есть продолжение жизни и постижения себя, что им может заниматься каждый» - Карин Саппорта.

Свои творческие замыслы и педагогические идеи педагог-хореограф осуществляет через постановку хореографических номеров. Постановочная деятельность включает создание хореографом танцевальных композиций и последующее воплощение исполнителями этих композиций.

Для создания этих композиций необходима не только хореографическая, но и музыкальная партитура. «Правильно подобранная и проанализированная музыка может поднять уровень творчества даже неудачливого хореографа, хореографическое произведение с плохой музыкой обычно уходит со сцены, унося с собой напрасно потраченные труды даже талантливого постановщика. Важно единство музыки и замысла будущего танца» - С.В.Катонов.

Для преподавателя хореографии в школе осознание значения музыки в постановочной деятельности является чрезвычайно важным и необходимым. Музыка будет выступать стимулом для увлечения детей любого возраста танцем.

## 2.2 Методы работы над созданием музыкального сопровождения танца

На основе своего композиционного плана руководитель расписывает, как должна играть мелодия каждого момента действия во

время исполнения задуманной постановки. Затем он приглашает музыканта, показывает ему композиционный план и просит попробовать сыграть музыку для экспозиции танца. Начинается непосредственная работа и сотрудничество руководителя с музыкантом. Во время импровизации руководитель вносит свои коррективы, предложения, обращается за советом к музыканту, как лучше выразить то или иное действие. Так, в совместной творческой работе возникает хореографическое решение музыки танца. Постепенно на основе импровизации, аранжировки мелодии рождается музыка танца.

Другим методом работы над созданием музыкального сопровождения танца является её подбор в соответствии с замыслом и композиционным планом. Руководитель прежде всего отбирает такую музыку, которая по своему жанру соответствует содержанию танца, его теме, идее. Руководитель ищет законченное музыкальное произведение, характер содержания которого совпадает с замыслом и программой задуманной постановки. С помощью концертмейстера руководитель тщательно проводит анализ музыки: определяет её жанр, содержание, музыкальную драматургию, форму, анализирует из скольких частей состоит произведение. Руководитель уясняет для себя музыкальные темы, имеющиеся в произведении, их характер мелодический и ритмический рисунок, с каким художественным образом танца она может ассоциироваться. В музыке действенная основа хореографического образа выражается в проявлении эмоций, чувств, мыслей и действий, которые составят драматургию музыкального образа. Он проявляется в мелодии, гармонии, динамике развития музыки, в самой её композиции. Музыкальный образ, образующий волнение своим звучанием, должен стать основой замысла балетмейстера, с учётом которого он разрабатывает содержание танца, а затем и композиционный план будущей хореографической постановки.

Бережное, внимательное, особое отношение к подбору музыки, обязательно даёт хорошие результаты.

Непременное условие для творчества хореографа - профессиональные музыкальные знания. На музыке основана вся работа балетмейстера, ему необходимо умение легко читать партитуру, понимать ее интонационный строй, чтобы прийти к единственно верному творческому решению.

Балетмейстер должен знать и любить музыку, изучать ее, уметь раскрыть ее средствами хореографии. Чтобы танец был выразительным, нужно, чтобы и музыка была выразительной. Это необходимо помнить, отбирая готовые музыкальные произведения для своей постановки.

Балетмейстер, сочиняющий хореографическое произведение, основывает свою работу на программе, созданной либреттистом, и на музыке, написанной композитором. Часто бывает, особенно при создании хореографических миниатюр и концертных номеров, что балетмейстер является и автором сюжета номера.

Если затронуть эту тему в современную эпоху, то собственная практика подсказывает, что нужно следовать примерам, показанным нам в истории. Конечно, в настоящее время довольно сложно найти композитора, который бы создал уникальное произведение для конкретной постановки конкретного хореографа. Но тщательно проработать сюжет, идею, композицию, сценарий, нюансы и т.д. это главная задача современного постановщика – хореографа. Тщательный поиск и отбор, требующие большого объема времени, но приносящие свой положительный результат – вот главные правила для создателей хореографических произведений в настоящее время.

### 2.3 Музыка и хореографический текст

Музыка и танец — сестра и брат, и живут они во многом по общим — только во времени. Синтез танца и музыки дал человечеству такое замечательное искусство, как классический балет.

Любое хореографическое произведение строится, на основе музыкального произведения. Будь это симфоническое произведение, пьеса для оркестра народных инструментов, баян, фортепиано, — во всех случаях, хореографическое сочинение должно раскрывать музыкальный материал в хореографических образах. Танцевальный язык должен быть теснейшим образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Балетмейстер может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения.

Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, она должна основываться на определенном музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строится по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку.

Балетмейстер должен знать и любить музыку, изучать ее, уметь раскрыть ее средствами хореографии. Чтобы танец был выразительным, нужно, чтобы и музыка была выразительной. Это необходимо помнить, давая задание композитору или отбирая готовые музыкальные произведения для своей постановки.

Как и в случае подбора музыкального материала, подбор и создание хореографической лексики для будущей постановки требуют немалого временного объема. Ведь, как говорилось, хореографический текст должен

соответствовать музыкальной подборке для будущего произведения. Тогда при хороших и тщательных вложениях своих сил и времени хореограф – постановщик может рассчитывать на успех созданного им танцевального материала.

## 2.4 Проблемы при работе с музыкальным материалом, их возможные решения

Музыка является ритмическим организующим началом танца, танец очень тесно переплетается с ней. Музыкальное сопровождение отражает преимущественно человеческие переживания, тем самым придает особую выразительность танцу, соединяясь с движениями, мимикой и жестами. А также музыка помогает художественному описанию образов, дополняет сюжет танца, предопределяет общее развитие действия. Таким образом, музыка в танце используется в трех аспектах: иллюстративном (как средство, усиливающие драматическое содержание действия), программном (как характеристика персонажа с помощью костюма, грима, музыки т. д.) и драматическом (как дополнительный стержень действия, являясь отражением всех этапов танца).

«Важно, чтобы музыкальный материал... был разнообразным по содержанию, ясным по форме, четким в ритмическом отношении». Без строгой ритмической системы танец не будет танцем, а лишь разрозненным набором движений. «Ритм подчиняет себе, каждое движение престаёт быть произвольно и случайно изменяющимся... Ускорение, замедление или равномерность движений выражают моменты содержания».

Роль балетмейстера и его творческой фантазии проявляется не только в сочинении танцевальных сцен, но и в сочинении сюжета, разработке композиционного плана, создании образов и умении поставить эти образы в необходимые сценические ситуации, в которых бы они (образы), раскрывая себя, раскрывали сюжет, идею произведения. Для всего этого, конечно, необходимо соответствующее музыкальное сопровождение. За помощью балетмейстеры и обращались к композиторам, которые старались так же, как и сами балетмейстеры, проникнуться задумкой и идеей, впоследствии создавая уникальное музыкальное произведение именно для конкретного балетного спектакля. К примеру, композитор Глиэр во время работы над балетом «Медный всадник» говорил: «Я пишу не музыку «вообще», а музыку театральную, а потому прошу вас в композиционном плане очень подробно описывать все, что на сцене происходит и как это происходит. Прошу точно обозначить место, время и характер сценического действия и каждого танца, только тогда я сумею написать музыку для нашего балета, а не для концертной филармонической эстрады».

Балетмейстер, работающий в самодеятельном хореографическом коллективе, к примеру, современного танца, может одновременно являться и балетмейстером, и хореографом, и драматургом, и, к сожалению, не часто имеет возможность обратиться к композитору для написания музыки задуманного им хореографического произведения. Чаще всего он использует готовое музыкальное произведение. Поэтому в современном мире проблема выбора музыки для хореографических постановок такова, что есть все та же необходимость создания уникального танцевального произведения, как и раньше, но поиск осуществляется среди уже существующих композиций, что сокращает возможность танца быть исключительным из большого их многообразия.

Тем самым, можно сказать, что проблемы в поиске и выборе музыкального произведения остаются, пока времена сменяются, но

меняются и возможности, и отношение танцоров-хореографов к поиску и выбору музыки для своего произведения.

Когда балетмейстер, сочинив сюжет, не имеет возможности обратиться к композитору, он старается подобрать уже готовое музыкальное произведение. В таком случае особенно важно бережное отношение к музыкальному тексту, к созданной композитором драматургии, образному строю произведения. Иногда балетмейстер для своего хореографического сочинения берет интересное музыкальное произведение и пытается «подогнать» его под свой замысел. Возможно, следует избегать произвольного сокращения музыкального текста, своеобразной нарезки, перестановок эпизодов, ломающих форму, - словом, всего того, что может нарушить цельность, гармонию сочинения.

Ведь мы все считаем, что музыка – душа танца. Особенность творческой работы заключается в том, что она должна протекать в атмосфере эмоционального подъема и воодушевления, тогда мысли и чувства сливаются воедино ради одной цели – создать художественное произведение, ведь как говорилось ранее, хорошая музыка должна «живописать». К единству музыки и танца – вот к чему должен прийти балетмейстер в результате своего труда. Музыка вдохновляет балетмейстера на сочинение, направляет его фантазию, но она же ставит его в определенные рамки, предопределяет стиль и характер хореографического произведения. Важно добиться единства композиторского и балетмейстерского замыслов, единства образа видимого и слышимого.

Музыкальное сопровождение не может быть просто фоном, носить однообразный, монотонный характер. Музыкальное оформление каждого танца должно соответствовать задумке, идее. Следовательно, одна из первых целей, которую хореограф преследует в своей работе, это относиться к выбору будущего музыкального сопровождения не равнодушно, а творчески увлеченно, быть взыскательным и

требовательным. Ведь музыка – это не просто сопровождение танцевальных движений, она является средством более глубокого раскрытия содержания танца, его художественных образов, идейного замысла постановки.

Достоинство синтеза хореографии и музыки заключается в том, что хореография может помочь выявить в содержании музыки новые мысли и образы, танцевальное развитие которых только дополнит и обогатит восприятие музыки. Поэтому не стоит пренебрегать тщательным поиском и прослушиванием найденного музыкального материала, ведь музыка является вдохновителем, источником создания постановки, эмоциональным и духовным носителем задумки произведения – все это необходимо для того, чтобы показать всю красоту музыки, донести зрителю глубокий посыл идеи, воплощенной с помощью красивейшего вида искусства – танца.

Опять же, обратившись к собственной практике, можно утверждать, что нет ни малейшего сомнения в важности первостепенности выбора музыкального материала для постановки. Как идейный вдохновитель, музыка будет вести постановщика вперед, к осуществлению поставленных целей. Поэтому так важно внимательно и с интересом отнестись к ее выбору.

Каждому хореографу – постановщику хочется быть уникальным в воплощениях своих задумок. Но, к сожалению, невзыскательное отношение к такому важному аспекту, как подбор музыкального материала, приводит к тому, что и танцевальная лексика не будет нова и интересна как исполнителям, так и зрителю. Таким образом, получается, что новое хореографическое произведение оказывается не таким уж и новым, всего лишь одним из огромного множества таких же, каких мы можем наблюдать в мире хореографии настоящего времени.

Решением проблемы может стать саморазвитие в виде прочтения исторической литературы, просмотров документальных видеоматериалов,

так важных для вдохновения творческих личностей. Так же, как и всегда, помимо теоретических знаний, практические навыки чрезвычайно важны в работе постановщика – хореографа. Ведь во все времена твердили, что «practice makes perfect» (пер. с англ. – «практика приводит к совершенству»).

## 2.5 Формирование музыкальной культуры участников (коллективов, студий, школ и т.д.)

Изучение танцевальной культуры какого-либо народа помогает лучше понять в целом культуру носителя, познать психический и эмоциональный настрой, свойственный этим людям. Чем больше разных танцев знает человек, тем богаче и разнообразнее его внутренний мир.

Задача воспитания танцевальной и музыкальной культуры учащихся и проста, и сложна. Установить единый подход в этом тонком вопросе невозможно. Создаются новые хореографические композиции, в которых авторы стремятся глубоко раскрыть содержание музыки. Однако не всегда и не у всех исполнителей в достаточной степени развита музыкально-актерская культура, которая, по-видимому, утверждается ещё на начальных этапах обучения искусству танца. Если для учащихся содержание музыки станет сознательным, активным творческим началом, внутренним чувством действия, которыми они могут управлять, значит, школа хорошо готовит своих учащихся к сцене. Сценическая практика завершает эту работу, ибо сцена является для молодого исполнителя второй школой, окончательно формирующей его музыкально-актерскую культуру.

Настоящему исполнителю необходимо не только уметь слушать музыку и проникаться её содержанием, но и любить её, понимать, чувствовать, увлекаться ею. Поэтому и преподаватель, и его подопечные должны уделять на своих занятиях особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. И, уж конечно, внутренне осознавать, что музыка - это искусство, в котором чувства, идеи и переживания выражаются с помощью ритма и интонационно организованными звуками. А также, что в танце эти составляющие выражаются тоже ритмически и интонационно, посредством организованной пластики сценического движения, то есть при помощи хореографической композиции, позы и актерского жеста; что музыкальность - это способность чувствовать музыку, тонкое понимание её; что танцевальность – это также способность чувствовать танец и понимать его.

Театральный танец не просто компонент, который воссоздает содержание музыки, это самостоятельный вид искусства, имеющий собственные средства выражения, с помощью которых раскрывается смысл сценического действия. Без чувства музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью, потому как содержание музыкального произведения и сценического действия неразделимы и едины. Образ музыкальный и образ хореографический - это синтез художественности в исполнительском искусстве театрального танца. За тем следует, что в учебной практике надо подвести учащихся к тому, чтобы они стремились выполнять каждое задание не только физически уверенно и технически грамотно, но и творчески увлеченно, музыкально.

Музыкальная культура будущего танцовщика может слагаться из трех взаимосвязанных исполнительских элементов.

Первый элемент - это способность согласовывать свои действия и движения с музыкальным ритмом. Известно, что каждое музыкальное произведение имеет свой ритм, средствами измерения и создания которого

является метр - строение музыкального такта, и темп - степень скорости исполнения и характер движения музыкального произведения. Каждое хореографическое произведение всегда строго следует ритму музыкального произведения, а это во многом определяет эмоциональный характер и динамику развития сценического действия. Малейшее нарушение музыкального ритма лишает танец своей определенной и художественной точности выражения. Поэтому необходимо обращать внимание на то, чтобы музыкальный ритм воспринимался учащимися не как простой механически точный счет долей времени, а как средство выражения элементов танца. Предполагается, что вначале учащиеся должны хорошо освоить простейшие музыкальные и хореографические размеры ритма -  $2/4$  и  $4/4$ , затем более сложные –  $3/4$ ,  $6/8$  и т.д., постепенно переходя от медленных темпов к быстрым и к усилению динамики исполняемых упражнений и движений. Это будет способствовать воспитанию более чуткой, художественно верной связи музыки и танца.

Второй элемент музыкальной культуры - это умение учащихся сознательно и творчески увлеченно воспринимать тему - мелодию, художественно воплощая её в танце. Известно, что содержание каждого музыкального произведения распознается по теме мелодии, которая способна своим выразительным звучанием передать самые различные образы и состояния, обладающие интонационными, ритмическими, динамическими и тембровыми особенностями.

В искусстве танца подлинно чувственное воображение и эмоции могут возникать и проявляться только в том случае, если исполнитель с интересом увлечен музыкальной темой, которая всегда оказывает огромное влияние на творческое состояние артиста. Танец без внутреннего творческого побуждения не может стать по-настоящему живым отражением сценического действия. Эмоциональное восприятие музыкальной темы всегда вызывает у учащихся стремление действовать не только технически совершенно, но и осмысленно, увлеченно, то есть

творчески, а не формально, шаблонно. Другими словами, пластика танцевальной позы, жеста, как сценического, так и учебного характера должна отображать живое чувство музыкальной темы; быть не простой отвлеченной схемой движения, а действенным средством выражения содержания музыкального произведения.

Стоит отметить важность того момента, что необходимо чтобы в основе всего курса обучения танцу, в основе каждого урока, каждого отдельного учебного задания, даже самого элементарного, лежало осмысленное, живое восприятие музыки. Это есть закон театральной хореографии, без которого она не может существовать. Музыка для танцовщика должна быть не только ритмической «опорой» движения, а и внутренним стимулом эмоциональной увлеченности, которая выражается вполне сознательно в живой, технически совершенной и одухотворенной пластике танцевальной позы.

Музыкальная тема - мелодия должна восприниматься учащимися не поверхностно и приблизительно, а как эмоционально-образное действенное начало. Способность внимательно и верно воспринимать музыку, увлекаться её содержанием необходимо воспитывать с первого года обучения, как только ученики твердо встанут на ноги, хорошо усвоят исполнительские приемы своих экзерсисов как у станка, так и на середине зала. Работу эту надо развивать и углублять постепенно, в самой тесной связи с освоением техники танца. Умение слушать музыкальную тему во время сильнейшего физического и нервного напряжения свидетельствует об истинном мастерстве исполнителя. Прервать внутреннюю эмоциональную связь с музыкальной темой - значит уйти от осмысленного действия только в технику. Музыкальная тема должна быть не только верно воспринята, но и верно отображена в действиях ученика.

Третий элемент музыкальной культуры - это умение учащихся внимательно вслушиваться в интонации и нюансы музыкальной темы, стремясь верно и творчески увлеченно воплотить их звучание в пластике

танца. Музыка и хореография должны стать для ученика единым объектом внимания во всех отношениях. Не только «что», но и «как» говорит музыкальная тема, ученик должен воспринимать одновременно на уроках танца. Не надо бояться появления у учащихся музыкально-пластических интонаций, ибо это не нарушение учебных традиций или канонов хореографии, а преодоление «холодной», застойной техники движения, автоматизма, монотонности. Бояться, что музыкальные интонации в учебной работе могут развалить исполнительскую технику или помешать её осмысленному развитию, - это все равно что бояться самой жизни.

Таким образом, можно выявить необходимость понятия музыкальной культуры среди постановщиков и исполнителей. Для успешного создания хореографического произведения следует быть грамотным и последовательным в этапах его воплощения из задумки в жизнь, на сцену. А также, уметь грамотно преподать все моменты и нюансы исполнителям хореографического произведения, для того, чтобы все участники действия прониклись темой, задумкой и музыкальным сопровождением будущей постановки, после чего творческая работа над произведением будет необыкновенно интересна, увлекательна и продуктивна.

## Заключение

В ходе теоретического и практического исследования можно выявить разность к подходам создания хореографических произведений посредством музыки относительно временных эпох.

Существуют ведущие тенденции, связанные с проблемой взаимодействия искусств для создания сценического целого. Первая - создание синтеза, с доминированием музыкального начала. Вторая - формирование такого синтеза, где каждому из искусств отведена строго определенная роль, при этом искусства сосуществуют в ограниченных рамках.

Когда на первый план выходит музыка, соединение искусств становится более свободным. Когда «первенство» захватывает хореография или сюжет спектакля - музыке отводится роль иллюстрации, она наполняется изобразительными моментами, конкретными характеристиками. Именно такую служебную роль музыка играет в балетах С. Василенко, Р. Глиэра и Б. Асафьева.

Создание синтетического хореографического произведения - сложный стадийный процесс объединения авторской, исполнительской, слушательской версий. На каждой фазе к произведению добавляются новые черты, и оно органично включает их в свою структуру. В многогранности балета, в бесконечном множестве возможностей сочетаний его элементов, в непредсказуемости и увлекательности сценической жизни, разных интерпретациях кроется секрет притягательности и жизнеспособности жанра.

К музыке для сюжетного танца предъявляются дополнительные требования. Её можно будет признать полноценной только тогда, когда темы, мелодии, вариации будут разработаны соответственно сюжетному развитию танца. Успех в работе в значительной степени зависит от умения балетмейстера и композитора проникать в творческие замыслы друг друга.

И музыка и танец в конечном итоге должны представлять собой единое законченное произведение искусства.

В ходе исследования исторических взаимосвязей музыки и танца было выявлено, что по мере смены времен, менялось и отношение постановщиков к созданию своих танцевальных постановок, неизменно было одно – бережное отношение и тщательный подбор музыкального произведения для постановки, так как именно музыка в большей степени всегда отражает замысел и идейное восприятие.

Проанализировав соответствующую литературу, можно заметить, каково было отношение балетмейстеров прошлых столетий к созданию произведения – трепетный подход к каждому этапу этой творческой деятельности, тщательный разбор составляющих, таких как разработка сюжета, сотрудничество с композитором, режиссером, концертмейстером, проработка деталей, например внешний образ исполнителей, подготовка их актерских данных для конкретного хореографического произведения.

Что касается современности, есть некоторые проблемы, связанные с нехваткой информации о важности роли музыки в танце, особенно для изучения таковой танцорами настоящего времени. Можно выявить, что существует определенная безграмотность в подходе к своей работе – работе постановщика.

Решением таких проблем, как говорилось ранее, может стать саморазвитие, практика. Практика как хореографа, так и навыков постановщика. Чтение литературы, просмотр видеоматериалов, связанных с работами выдающихся балетмейстеров, очень помогает в работе хореографа – постановщика. Исторические примеры имеют большое влияние на сознание, мотивируя тем самым к собственному движению, саморазвитию.

В современном мире, который содержит в себе огромные залежи готовых музыкальных материалов, может показаться, что создание нового хореографического произведения – дело довольно простое. Но помимо

огромного количества музыкального материала, не маловажным аспектом является идея, задумка будущего произведения. В наше время, часто забывают о важности этого момента, как и о том, что новое произведение должно быть всецело новым – уникальным, своеобразным в своей интерпретации, с музыкальным сопровождением, от которого внутри будет захлестывать волнами различных эмоций. Ведь как неоднократно говорилось – музыка это душа танца. Поэтому следует иметь к этой душе бережное отношение, к каждому новому хореографическому произведению относиться с невероятным трепетом и порывом души.

## Список литературы

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: МГАХ: РАТИ-ГИТИС, 2009
2. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: Искусство, 1980
4. Ванслов В.В. О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007
5. Даниловская А.А. Хореографическое искусство: традиции и инновации. Материалы межрегиональной научно-практической конференции 20 марта 2014 года. Курган, 2014
6. Данциг Р. Ван. Воспоминания Нуреева. След Кометы. Перев. С нидерланд. И. Михайловой. «Геликон Плюс», Санкт-Петербург, 2011.
7. Зарипов Р. С. Драматургия и композиция танца. Взгляд из зрительного зала. Новосибирск, 2008
8. Захаров Р. В. Работа балетмейстера с исполнителями. М.: Искусство, 1967
9. Захаров Р.В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983
10. Иванова И.А. Многообразие русского танца. Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. — М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011
11. Карп П. М. Младшая муза. М.: Современник, 1997
12. Кириллов А.П. Мастерство хореографа. М.: МГУКИ., 2006
13. Красовская В.М. История русского балета. Планета музыки, 2008
14. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Эпоха Новерра. Преромантизм. Романтический балет. Ленинград.: Искусство, 1979
15. Мессерер А. Уроки классического танца. СПб: «Лань», 2004

16. Никитин В.Ю. Теория и практика формирования художественно-творческого мышления балетмейстера в современной хореографии: Монография. М.: МГУКИ, 2005

17. Никитин В.Ю., Шварц И.К. Композиция в современной хореографии. М.: МГУКИ. 2007

18. Панферов В. И. Мастерство хореографа. - Челябинск, Издательство ООО «Полиграф-Мастер», 2009

19. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. Просвещение, 1986

20. Соковицова Н.В. Национальный танец как средство развития генетической отзывчивости на национальную музыку детей дошкольного и младшего школьного возраста. Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. — М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011

21. Тарасов Б. Движение — эта великая сила  
[www.peoples.ru/art/theatre/ballet/eyfman/interview9.html](http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/eyfman/interview9.html)

22. Фокин М. Против течения. М.: Искусство, 1962

23. Худеков С.Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2010