

инструмента голоса птиц, а также имитировать звучание инструмента сона, отобразить в фортепианном изложении специфику приемов игры на духовом инструменте. Произведение состоит из пяти частей, каждая из которых написана в определенном темпе. Фортепианная аранжировка оригинальной и самобытной песни достаточно сложна в исполнении: мелодия охватывает широкий диапазон, свободно и быстро перемещается из одного регистра в другой, изобилует форшлагами, мелизмами, тремоло, трелями, репетициями. В произведении при помощи ярких иллюстративных эффектов рисуются различные картины: перескакивание птиц с ветки на ветку, одиночный щебет, птичий гомон.

Стоит отметить, что мифологическое предание о поклонении ста птиц Фэнхуан легло в основу произведений декоративно-прикладного искусства – в 1934 г. в канун одного из великих китайских праздников мастер-гравер Линь Сян создал значимую по своей художественной ценности и масштабности ширму из дерева и металла «Поклонение ста птиц фениксу», в 2012 г. в г. Ханчжоу была установлена 63-метровая бронзовая скульптура мастера Хан Мэйлина, где фигура Феникса композиционно окружена многочисленными птицами.

1. Ван, Ин Претворение особенностей игры на национальных духовых инструментах в китайской фортепианной музыке / Ин Ван // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – № 86. – 2008. – С.111–120.

2. Лю Ян О современном прочтении произведения «Поклонение ста птиц Фениксу» в китайском искусстве / Лю Ян // Беларуская нацыянальная культура і асоба : XXXVIII навуковая канферэнцыя студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў (19 красавіка 2013 г.) : зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. – С.74-78.

3. Мухамедиулы, А. Музыкальная культура кочевников Центральной Азии и Китая / А. Мухамедиулы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Т.12. – №3 (3). – 2010. – С.808-812.

4. Сомкина, Н.А. Историческая морфология китайского феникса / Н.А. Сомкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика, 2008. – №4. – Ч.2. – С.288-292.

5. Чистякова, А.Н. «Феникс» в мифологизированных описаниях (по материалам мифов и сказок Китая) / А.Н. Чистякова // Вестник НГУ. – Серия: История, филология. – 2007. – Т.6. – Вып. 3. – С.179-188.

ТЕНДЕНЦИИ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Гродникова С. А.

*магистр искусствоведения, концертмейстер кафедры хореографии
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

На современном этапе развития хореографического искусства

наблюдается тенденция обращения балетмейстеров к изначально «небалетной» инструментальной музыке. Жанровый спектр музыкальных предпочтений хореографов достаточно насыщен: от произведений И.С. Баха и композиторов классической школы до современных популярных инструментальных, а зачастую и вокальных композиций.

Следует отметить, что в искусствоведении нередко возникают споры относительно эстетической оправданности обращения современных хореографов к музыке, не предназначавшейся их авторами для хореографической интерпретации. Зачастую дискуссии подобного рода ведутся абстрактно относительно реальной истории музыкального и хореографического искусства и эволюции музыкально-хореографического синтеза. Мы намеренно выделяем этот ракурс проблемы пластической интерпретации инструментальной небалетной музыки в современном хореографическом искусстве, поскольку тенденции своеобразной «второй волны» по освоению изначально нетанцевальной музыки определяют сегодня многое в творчестве современных балетмейстеров и различных хореографических школ. Со времени «первой волны» (А. Дункан, М. Фокин, Л. Горский, Дж. Баланчин, Л. Мясин и другие) прошла, можно сказать, целая эпоха. Сторонники неприятия хореографического воплощения небалетной музыки часто игнорируют важный факт: процессы сближения хореографии и инструментальной музыки начались не случайно. Именно эти первые контакты небалетной музыки и хореографического искусства открыли границы нового художественно-эстетического освоения музыки в балетном театре, продемонстрировали уникальное единство музыки и танца. Хореография обрела черты искусства, равного серьезной музыке, литературе, живописи, драматургии. Без освоения нового и, главным образом, изначально нетанцевального музыкального материала широчайшего историко-стилевого спектра такой прорыв был бы немислим. «Смотрите музыку и слушайте танец» – эти слова Дж. Баланчина стали программой для многих поколений балетмейстеров, нередко недостижимой, но всегда вожденной» [3, с.58].

Музыки, к которой не мог бы обратиться современный балетмейстер, практически не существует. Безусловно, это не значит, что все, что «звучит», можно и нужно танцевать. Эстетические и этические категории, которыми руководствуется хореограф, определяются объективными процессами современного искусства и частными, субъективными художественными задачами, которые ставит перед собой тот или иной балетмейстер.

В процессе создания хореографической композиции современные авторы сталкиваются с проблемой отсутствия оригинального музыкального произведения, полностью отвечающего замыслу балетмейстера. Решение этой проблемы требует композиционно-драматургического соединения отдельных фрагментов как одного музыкального сочинения, так и различных произведений одного или нескольких авторов. Такое объединение «...с одной стороны обуславливается внутренней потребностью полистилистического мышления хореографов, характерного для искусства постмодернизма, с другой – стремлением к постоянному обновлению слухового восприятия в ходе

развертывания пластического действия» [2, с.99].

Как правило, сложнейшую работу по образно-архитектоническому соединению музыкального материала выполняют хореографы. Иными словами, использование инструментальной небалетной музыки в хореографии подчас предполагает, что балетмейстер берет на себя определенные композиторские функции, занимаясь монтажом музыкальных фрагментов, их структурной компоновкой. Такое формирование музыкального текста из отдельных частей разнородных, подчас стилистически антагонистичных произведений, зачастую бывает неудачным. Здесь все зависит от дарования и от музыкальной культуры тех, кто создает музыкальный текст хореографической композиции. Среди самых широко распространенных недостатков компоновки больших музыкально-хореографических форм надо назвать даже не столько очевидные промахи собственно музыкально-драматургического плана (отсутствие сквозной драматургии и единства тембровой палитры, спонтанный тональный план, несовпадение аранжировок и акустической обработки звука и т.д.), сколько в целом проблему стиля и художественного вкуса.

В качестве исключительно удачного примера масштабного хореографического произведения, поставленного на музыкальный материал, скомпонованный из фрагментов опусов разных композиторов, можно выделить балет Ролана Пети «Пруст, или прерывистость сердца». Балетмейстер, пластически воплотивший образы романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», использовал в своей постановке музыку широчайшего историко-стилевого спектра, отразив «своеобразный музыкально-интонационный «антураж» эпохи, объединившей в едином стилевом пространстве стилистику классицизма, раннего и зрелого романтизма, импрессионизма и т.д.» [1, с.116]. Р. Пети выстроил музыкальную композицию из сочетания камерно-инструментальных, симфонических, вокальных произведений Г. Форе, Л. Бетховена, Р. Вагнера, К. Сен-Санса, К. Дебюсси, С. Франка, Р. Ханна.

Оригинальное музыкальное решение балетмейстер представил в XII картине балета, используя в качестве музыкальной основы два варианта оркестровки виолончельной Баллады Г. Форе. Действие сцены разделено на сольный и дуэтный эпизоды. Сольный эпизод Р. Пети создал на камерный вариант Баллады для виолончели и фортепиано, сочиненный Г. Форе в 1880 году. Дуэт поставлен на основе той же музыки, оркестрованной композитором в 1896 году. Контраст симфонического и камерного звучания одного и того же музыкального произведения дает сильный драматургический эффект – «происходит как бы грандиозный тектонический сдвиг, своего рода превращение: сольный хореографический эпизод (камерный вариант Баллады) воспринимается как предчувствие, предзнаменование последующего дуэта. Но понимаешь это как бы в обратной перспективе, т. е. когда превращение уже совершено, и звучит симфонический вариант Баллады» [1, с.117].

Р. Пети пластически очень внимательно подошел к образному, тональному, интонационному и тембровому объединению отдельных частей целого. Симфонически трансформировав идею театрального дивертисмента,

балетмейстер создал уникальную сквозную композицию, основанную на сложном соединении различных музыкальных форм. Стилистически безупречный подбор и компоновка музыкальных произведений явились одним из главных достоинств постановки Р. Пети.

Итак, можно констатировать, что отличительной особенностью создания музыкального текста современного хореографического произведения является использование методов монтажа и коллажа. Пластическая ретрансляция инструментальной музыки в постановках современных балетмейстеров подразумевает самостоятельность процессов композиционного строительства в музыке и танце, приводящую, тем не менее, к разворачиванию единого образного действия. При этом, будучи талантливо воплощенной на балетной сцене, музыка обретает способность сообщать зрителю некую дополнительную информацию, качество которой напрямую зависит от художественных достоинств хореографии.

Современная пластическая интерпретация инструментальной музыки, органически включенная в контекст талантливых концептуальных замыслов балетмейстеров, беспредельно расширяет границы образного и лексического пространства хореографии, способствуя созданию новых хореографических сочинений высокого художественного достоинства.

1. Абдоков, Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора / Ю.Б. Абдоков. – М: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.

2. Карчевская, Н. В. Особенности внутривидового синтеза пластического текста и музыкального материала в современных хореографических произведениях / Н.В. Карчевская // Культура. Наука. Творчество: VII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29–30 мая 2013 г.: сб. науч. ст. / Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; науч. ред. В. Р. Языкович. – Минск: БГУКИ, 2013. – С. 98-102.

3. Чурко, Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю.М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.

КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАБОТЕ МУЗЫКАНТА: ПЛЮСЫ И МИНУСЫ

Далецкий В.

студент 3 курса

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

(Республика Беларусь, г. Минск)

Век компьютерных технологий предоставляет человеку невообразимое количество новых возможностей. От мощных научных вычислительных машин до персонального домашнего компьютера и современных гаджетов, без которых не может обойтись практически любой человек, идущий в ногу со временем. Не обошло это стороной и людей, занимающихся музыкой. Сегодня музыкантам необходимо сочетать разнообразные возможности компьютерных технологий и цифрового звука. Быть одновременно инструменталистом,