

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНИЙ СИНТЕЗ У БАЛЕТІ УВЕ ШОЛЬЦА "ВЕЛИКА МЕСА"

Мета статті – з'ясування специфіки музично-хореографічного синтезу у балеті Уве Шольца "Велика меса".
Методологія дослідження ґрунтується на використанні системно-аналітичного методу у поєднанні з виконавським підходом. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні особливостей інтерпретації класичної музики у творчості Уве Шольца.
Висновки. "Велика меса" Уве Шольца відноситься до такого типу хореографії, в якій пластично розроблені найдрібніші деталі музичного матеріалу і його зображення. Хореолексика У. Шольц – це скрупульозне бачення музики як набору різних виражальних засобів, які є ключем до розгадки образної, в даному разі – релігійної символіки музики, пластична інтерпретація якої вимагає найвищого музичного професіоналізму і величезної етичної відповідальності.

Ключові слова: музика, хореографія, балет, інтерпретація, Уве Шольц.

Герц Ірина Іванівна, доцент кафедри сучасної і бальної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв

Музыкально-хореографический синтез в балете Уве Шольца "Большая месса"

Цель статьи – выяснение специфики музыкально-хореографического синтеза в балете Уве Шольца "Большая месса". **Методология** исследования основана на использовании системно-аналитического метода в сочетании с исполнительным подходом. **Научная новизна** заключается в выяснении особенностей интерпретации классической музыки в творчестве Уве Шольца. **Выводы.** "Большая месса" Уве Шольца относится к такому типу хореографии, в которой пластически разработаны мельчайшие детали музыкального материала и его отображения. Хореолексика В. Шольца – это скрупулезное видение музыки как набора различных выразительных средств, являющихся ключом к разгадке образной, в данном случае – религиозной символики музыки, пластическая интерпретация которой требует высокого музыкального профессионализма и огромного этической ответственности.

Ключевые слова: музыка, хореография, балет, интерпретация, Уве Шольц.

Hertz Iryna, Associate Professor of Modern and Ballroom Choreography, Kyiv National University culture and arts

Musical-choreographic synthesis in ballet by Uwe Scholz "The Great Mass"

The purpose of the article is to find out the specifics of musical-choreographic synthesis in ballet Uwe Scholz "The Great Mass." The **methodology** of the research is based on the use of the system-analytical method in conjunction with the performance approach. The **scientific novelty** is to clarify the features of the interpretation of classical music in the work of Uwe Scholz. **Conclusions.** Uwe Scholz's "Great Mass" refers to a type of choreography in which most delicate details of the musical material and its formation are elaborated. In his productions of Choreo-Aleksika, W. Scholz is not only a scrupulous vision of music as a set of various expressive means, which is the key to the solution of figurative, in this case, the religious symbolism of music, the plastic interpretation of which requires the highest musical professionalism and immense ethical responsibility.

Key words: music, choreography, ballet, interpretation, Uwe Scholz.

Актуальність теми дослідження. Останнім часом серед науковців точаться суперечки стосовно естетичної доцільності звернення хореографів до музики, не призначеної їх авторами для хореографічної інтерпретації у балетному театрі. Такі дискусії ведуться на фоні визначальної тенденції у творчості багатьох відомих балетмейстерів і хореографічних шкіл – зближення хореографії і серйозної (симфонічної, камерної, вокальної) музики. Творчі контакти Петіпа і Чайковського, Петіпа і Глазунова, Баланчина і Стравінського є яскравими прикладами короткого шляху до досягнення гармонійної єдності музики і хореографії у просторі балету. Синтез цих вимірів – музики і хореографії – становить зміст хореографічного мистецтва, в якому музика стає образно-змістовною метою в реалізації найрізноманітніших мистецьких завдань. Тому розкриття специфіки взаємодії музики і танцю на прикладі конкретних балетних творів є нагальною проблемою, що вимагає пильної уваги теоретиків і практиків хореографічного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Природа музично-хореографічного синтезу вивчається з різних позицій багатьма дослідниками історії, теорії та практики балетного театру. Вагомий внесок у розробку цього наукового напрямку зробили праці музикознавців Б. Асаф'єва [1; 2], В. Богданова-Березовського [3], І. Вершиніної [4], С. Давидова [6], Є. Дулової [7], Є. Куриленко [8], Ю. Розанової [9], Ю. Слоніньського [10], В. Холопової [13]. В їхніх дослідженнях спостерігається стійкий інтерес до проблем взаємодії музики і хореографії та розгляду балетного спектаклю як складного художнього цілого, що вимагає комплексного аналізу всіх його складових: драматургії, сценографії, хореографічного задуму і музичного рішення. Утім досліджень, що містять у собі розуміння всієї багатовимірності пластичного втілення музики на балетній сцені явно недостатньо. Крім того, потребує аналізу творчість відомих балетмейстерів в аспекті органічного художнього синтезу музики і танцю. У межах цієї статті варто звернути увагу на постановки одного з видатних європейських балетмейстерів сучасності Уве Шольца, хореографія якого визнана в усьому світі.

Мета статті – з'ясування специфіки музично-хореографічного синтезу у балеті Уве Шольца "Велика меса".

Виклад основного матеріалу. Німецький танцівник, хореограф і педагог Уве Шольц поставив близько 100 балетів, значна частина яких – це пластичне перетворення музичних композицій широкого історико-стильового діапазону: від раннього бароко до Вагнера, Брукнера і сучасних авторів. Його хореографію характеризують як абстрактну, але водночас глибоко емоційну і музично продуману. Його балети пов'язані з освоєнням музики, образний і змістовний лад якої не лише зовні, а й за своєю жанрово-естетичною етимологією є далеким від театру. Літературно-фабульна безсюжетність балетів У. Шольца компенсується зримою оповідальністю його хореолексики. Балети У. Шольца "небагатослівні" і "небагатолюдні": як правило, балетмейстер працює з одним або двома солістами, якщо йдеться про хореографічне освоєння окремих частин великих концертно-симфонічних циклічних творів. Монологічність і діалогічність хореографічної лексики У. Шольца яскраво проявляються не лише за рахунок такого просторово персоналізованого мінімалізму, – хореограф ставить свої "мінімалістичні" за складом балети на основі великих, часто сонатно-симфонічних форм. Варто відзначити, що сценічна логіка класичного балетного театру накладає певні обмеження на час присутності на сцені того чи іншого персонажа. По-перше, і монолог, і діалог вписуються в класичні архітектонічні рамки сценічного цілого як окремі, хронологічно обмежені епізоди. По-друге, при цьому враховується ще й проблема фізіологічних можливостей одного артиста витримувати навантаження в прямому співвідношенні з реальним часом композиції. У. Шольц, осмислюючи соліста або дует солістів як пластичну метафору великого хореографічного складу, тим самим накладає на них гранично високе хореографічне навантаження.

В якості музичної основи своїх балетів У. Шольц обирає не просто монументальні симфонічні і камерно-вокальні композиції, а твори, для яких характерний складний філософський, релігійний, художній символізм. Одним з таких творів у творчості балетмейстера є "Велика меса", на прикладі складових якої – "Introitus", "Kyrie" і "Gloria" – можна чітко простежити найважливіші принципи пластичного втілення культової музики В.-А. Моцарта.

В "Introitus: Gaudeamus omnes" акапельне унісонне звучання стародавнього григоріанського мотиву трансформовано У. Шольцем у своєрідний пластичний унісон. Танцівники у повному складі згруповані в одній точці сценічного простору, а хореограф зримо, на очах глядачів, формує склад ліній і персонажів для подальшого дії. Медитативна пластична статика цього епізоду чудово відображає позачасовий рух музики давнього мотиву. В цьому, як і в наступних номерах балету, вражає щоразу точно знайдена пластична відповідність хореографічних образів (склад, малюнок, ансамбль) релігійно-смісловому і темброво-акустичному музичному розгортанню.

"Kyrie: Kyrie eleison" – образно-пластичне втілення благання як призову. Якщо у вступі ("Introitus") пластично опанували чоловіче унісонне спів, то в першій частині балету зримо розробляється ідея тембрової багатохорності, тобто складного туттійного оркестрово-хорового звучання. Темброва акцентуація в оркестрі В.-А. Моцарта (виокремлена за рахунок літаврових ударів) визначає в хореографії У. Шольца своєрідні опорні точки, які є гранями хореопластичних строф. Хореографічна тканина поліфонізована в прямому співвідношенні із поліфонією хорової партитури. З єдиного хореопростору на перший план виходять окремі групи жінок і чоловіків, лінії яких прямо відповідають партіям сопрано, альтів, тенорів і басів. Зміщення в положенні різних хорових груп (від співу окремих груп до ансамблевого і туттійного їх співвідношення і загальної вокально-симфонічної вертикалі) докладно відображаються в хореографічному ансамблі на сцені. Це створює враження не закадрового, а зримо-пластичного народження музики на сцені. Несподівана і при цьому органічно природна (з точки зору тембрової драматургії) поява соло сопрано обумовлює настільки ж несподіване і гармонійне виділення з хореографічного tutti соло танцювального персонажа. Хореографічна партія солістки в "Kyrie" – складна і вишукана. Її лексика відображає найдрібніші подробиці мелодико-інтонаційного складу музики, що виконується соло сопрано, проте образно вона ніби відокремлена від загального сценічного простору. Самотні соло – це своєрідний "балет у балеті" для хореографа, який вибудовує складну музично-пластичну драматургію. Такі окремі лінії в продовження всієї вистави з'єднуються в певну головну образну тему інтимного сповідального характеру. На рівні співвідношення солістів і кордебалету вражає ество хореографічного ансамблю. Джерело цієї досконалості – в найтоншому хореографічному нюансуванні всіх тембрових рухів партитури: від співвідношення соло сопрано з хором до загального звукового простору. В.-А. Моцарт зримо реалізує в першій частині "Меси до мінор" своєрідну темброву тривимірність. Пластичне іносказання цієї смислової тривимірності і подає в своїй хореографії У. Шольц (солістка, окремі групи кордебалету і загальний склад).

"Gloria: Gloria in excelsis Deo" – пластичне вираження молитовного захоплення. Хореографічний пафос цього епізоду ґрунтується на пластичній метафорі славлення Бога. Хореомалюнок "туттійної" сцени розробляє два рухових імпульси: поліфонічний (фуга) і синхронно-вертикальний (гомофонія). У фугованому розділі У. Шольц створює еталонний зразок хореографічної поліфонії засобами хореоконтрапункту (хореографічні лінії-теми, протискладання, інтермедії та сплетіння ліній-тем). Причому синхронність (стрункість) заключного кульмінаційного розділу сприймається як результат складного поліфонічного "збирання" окремих музично-хореографічних ліній.

"Gloria: Laudamus te" – сольно-ансамблеве хореографічне концертування. У цьому розділі кордебалет, услід за хором, "вилучений" зі звуко-сценічного простору. Хореомалюнок цієї пластичної арії розробляє ідею просторового співвідношення соло сопрано і прозорого акомпануючого оркестру. Смыслові функції сопрано, як і раніше, втілюються в складному концертно-сольному малюнку солістки-танцівниці, якій хореографічно акомпанує ансамбль із шести виконавців (три жінки і троє чоловіків), поділених на пари. Малюнок акомпануючих хореографічних пар не абстрактний, а в точності відповідає темброво-алогічному складу прозорого оркестру В.-А. Моцарта. У Шольц чудово розробляє ідею вокального соло й оркестрового акомпанементу, зримо розділяючи хореопростір на два самостійних, відтіняючих один одного і при цьому взаємодіючих компоненти загального цілого. Функції соло й акомпанементу в хореографії, як і в музиці, не змішуються. Найпростіший поділ двох самостійних ритмопластичних ідей на балетній сцені дає змогу проявити поліфонічну досконалість і багатство цієї функціонально гомофонної музики В.-А. Моцарта.

"Gloria: Gratias" – потужне і при цьому просторово диференційоване хореографічне tutti. У Шольц пластично інтерпретує темброво-ритмічну єдність хору і оркестру. Відстань між хором й оркестром у цьому розділі меси ніби долається В.-А. Моцартом, звучить єдина потужна звукова маса, а пов'язувальним елементом виступає ритм з підкресленим алогічним пунктиром, що пронизує всю звукову вертикаль. У Шольц розподіляє ансамбль танцівників і танцівниць на п'ять замкнутих груп, які, за його задумом, відповідають чотирьом групам хору і оркестру. Симетричність і синхронність малюнка у всіх п'яти групах зримо відповідає темброво-акустичній єдності звучання цього епізоду "Меси до мінора" і сприяє хореографічному подоланню просторових відстаней між групами виконавців. Tutti і в музиці, і в хореографії висловлює тут ідею максимальної єдності, а не лише динамічної потужності.

"Gloria: Domine" – дуетне хореоконцертування. Партії двох танцівниць лінійно відповідають партіям соло сопрано і контральто. Хореографічний контрапункт пластично розробляє поліфонічне (імітаційне) співвідношення вокальних голосів. Хореомалюнок орієнтований на розкриття найдрібніших нюансів мелодико-інтонаційної розробки матеріалу (інтерваліка, орнаментика). У Шольц в цій дуетній хореографічній арії не тиражує просторовий інтер'єр першої ("Laudamus te") арії, виключаючи із зримої пластичної розробки оркестровий акомпанемент. Вся увага хореографа зосереджена на дуетному хорі "оконцертування". Така суто сольна композиція драматургічно відтіняє наступний ансамблево-туттійний епізод балету.

"Gloria: Qui tollis" – етична вершина першого великого розділу балету. Світловий і хореографічний малюнок цієї пронизливої сцени є метафорою Хреста. У затемненні сцени висвітлений простір хреста. У цьому просторі ансамбль танцівників і танцівниць здійснює свій "нескінченний" рух. Очевидною є відцентрова сила цього руху, тобто рух "в себе", а не до зовнішньої мети, що відповідає руховій поетиці музики, яка розробляє незмінний напружений ритм. У Шольц найпростішими хореографічними засобами створює пластичний образ живого хреста, що рухається. Сцена ця за красою, простотою засобів і силою впливу нагадує відому сцену "Тіней" із "Баядерки". Симфонізм "сцени Хреста" У Шольца проявляється в контрапунктичній досконалості рухової палітри хореографії, в її співвідношенні з тембровою, ритміко-артикуляційною, динамічною палітрою музики. Хореопластичне втілення ідеї Хреста дуже природно виходить із внутрішнього змістовного контексту музики. В.-А. Моцарт зримо розділяє в співвідношенні хору й оркестру в "Qui tollis" вертикальні і горизонтальні позиції. Згадуваний незмінний напружений ритм протистоїть горизонтально-лінійному звучанню хору. Оскільки звучання хору й оркестру не розосереджено в акустичному і композиційному просторі, а дано одномоментно, виникає зримий перетин цих (вертикального і горизонтального) звуко-рухових "скупчень". Цей перетин і народжує звуковий образ Хреста. У Шольц володіє здатністю дивовижного бачення музичної фактури, наголошуючи на тому, що залишається іноді непоміченим навіть музикантам, які інтерпретують цей опус композитора, захоплюючись ідеєю формального оркестрового акомпанементу.

"Gloria: Quoniam" – хореографічний "тривірш", в якому дві солістки і один танцівник пластично висловлюють ідею тривірша вокального: сопрано, контральто, бас. У Шольц, як і раніше, не лише інтерпретує складну поліфонічну тканину сольно-ансамблевого музикування, а й пластично перетворює музичну ідею "1+1" в хореографічне співвідношення ліній-партій, як "2+1". Хореомалюнок цього епізоду вибудований таким чином, що жіночі лінії ніби обрамляють центральну чоловічу партію. Це чудово відповідає тому, що саме партія баса є у В.-А. Моцарта тембровою і лексичною домінантою, своєрідною "точкою тяжіння" всієї звуко-тембрової вертикалі.

"Gloria: Jesu Christo – Cum Sancto Spiritu" – рідкісний тип хореографічних варіацій, внутрішня структура яких відповідає музичній композиції. Складне іносказання хореографії цієї заключної частини першого розділу балету полягає в тому, що хореоваріації ґрунтуються на матеріалі віртуозної туттійної фуги. Хореомалюнок теми очевидний – це образ Хреста. Абстрактно подібне завдання є майже нездійснений, однак У Шольц штучно не вигадує такий образно-смысловий підтекст, а пластично й образно розкриває сакральний сенс релігійної музики В.-А. Моцарта.

"Credo: Et inearnatus est" – справжній шедевр хореографічного втілення складної тембрової палітри. В якості облігатних солюючих голосів В.-А. Моцарт використовує солююче сопрано та ансамбль дерев'яних духових інструментів (флейта, гобой, фагот). Просторовість звучання тембру відсутнього кларнета "покладено" на солююче сопрано. У найтоншому сплетінні людського голосу та ансамблю духових інструментів створюється образ "живого" звучання інструментальних голосів. В У Шольца сцена ніби поді-

лена на два перспективних плани: перший зайнятий солісткою, яка пластично втілює партію сопрано, другий – трьома танцівницями, партії яких лексично виходять із розробки інструментальних голосів (флейта, гобой, фагот). Зміщення сценічної перспективи ідеально відображають усі темброві, інтервальні, фактурні, поліфонічні та орнаментальні нюанси загального ансамблю музичної партитури.

Загалом постановка У. Шольца дуже лаконічна – жодних декорацій, тільки танець і музика, народжувана на очах глядачів симфонія, яку можна не лише слухати, а й бачити. Якщо описувати балет У. Шольца, то це – ноти на танцювальній сцені. Постановки У. Шольца вважаються технічно складними, і далеко не всі балетні трупи в змозі їх втілити.

Таким чином, наукова новизна цієї статті полягає в з'ясуванні особливостей інтерпретації класичної музики у творчості Уве Шольца.

Висновки. Отже, "Велика меса" Уве Шольца відноситься до такого типу хореографії, в якій пластично розроблені найдрібніші деталі музичного матеріалу і його становлення. У своїх постановках У. Шольц уникає гіпертрофії детального отанцювання музики, фонового сприйняття і танцю і музики. Його хореолексика – це не лише скрупульозне бачення музики як набору різних виражальних засобів. Засоби музичної виражальності для балетмейстера – це ключ до розгадки образної, в даному разі – релігійної символіки музики, пластична інтерпретація якої вимагає найвищого музичного професіоналізму і величезної етичної відповідальності. Лексика Уве Шольца етимологічно класична і при цьому вбирає в себе все краще, що генерує хоропластика сучасності.

Здійснене дослідження не вичерпує усіх аспектів вивчення питання синтезу музики і хореографії в сучасному балетному мистецтві. Подальшого аналізу потребує творчість інших видатних хореографів-педагогів у напрямі створення незабутніх балетних робіт на основі інтерпретації класичної музики.

Література

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 276 с.
2. Асафьев Б.В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Ленинград : Музыка, 1974. 296 с.
3. Богданов-Березовский В. Статьи о балете. Ленинград : Сов. композитор, 1962. 204 с.
4. Вершинина И. Музыка в балетном театре // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Москва : Наука, 1977. Кн. 3 : Зрелищные искусства и музыка. С. 365–381.
5. Вольфганг Амадей Моцарт. Большая месса до минор. URL: <https://musicseasons.org/vo-mocart-bolshaya-messa/>
6. Давыдов С. Об интонационном анализе музыкально-хореографического образа (к вопросу о комплексном изучении хореографического произведения) : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения. Москва : ГИТИС, 1984. 23 с.
7. Дулова Е. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века): исследование. Москва : "Четыре четверти", 1999. 378 с.
8. Куриленко Е. Понятие жанра современного балета // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. Москва : Искусство, 1982. Вып. 4. С. 87–105.
9. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. Москва : Музыка, 1976. 159 с.
10. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. Москва : Искусство, 1977. 345 с.
11. Уве Шольц – Модерн балет "Большая месса". URL: <http://www.cultmix.ru/load/1/1/1/32-1-0-1103>.
12. Уве Шольц. URL: <http://benois.theatre.ru/participants/jury/scholts/>
13. Холопова В. Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. Москва : Музыка, 1982. С. 57–72.

References

1. Asafiev, B. (1977). The book is about Stravinsky. Leningrad: Muzyika [in Russian].
2. Asafiev, B.V. (1974). About ballet. Articles, reviews, memoirs. Leningrad: Muzyika [in Russian].
3. Bogdanov-Berezovsky, V. (1962). Articles about the ballet. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
4. Verшинina, I. (1977). "Music in the ballet theater". Russian art culture of the late XIX beginning of the XX century (1908–1917). Moscow: Nauka, Book. 3: Spectacular arts and music, 365–381. [in Russian].
5. Wolfgang Amadeus Mozart. Great Mass in C minor. URL: <https://musicseasons.org/vo-mocart-bolshaya-messa/> [in Russian].
6. Davydov, S. (1984). On the intonational analysis of the musical-choreographic image (to the question of the complex study of the choreographic work): D.Ed. Moscow: GITIS [in Russian].
7. Dulova, E. (1999). Ballet genre as a musical phenomenon (Russian tradition of the late XVIII – early XX century): research. Moscow: Chetyire chetverti [in Russian].
8. Kurylenko, E. (1982). "The concept of the genre of modern ballet". Music and choreography of modern ballet. Moscow: Iskusstvo, Issue. 4, 87–105. [in Russian].
9. Rozanova, Yu. (1976). Symphonic principles of Tchaikovsky's ballets. Moscow: Muzyika [in Russian].
10. Slonimsky, Yu. (1977). Dramaturgy of the ballet theater of the XIX century. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
11. Uwe Scholz – Modern Ballet "The Great Mass". Retrieved from <http://www.cultmix.com/load/1/1/1/32-1-0-1103> [in Russian].
12. Uwe Scholz. Retrieved from <http://benois.theatre.ru/participants/jury/scholts/> [in Russian].
13. Kholopova, V. (1982). "Musical-choreographic forms of Russian classical ballet". Music and choreography of modern ballet. Moscow: Muzyika, 57–72 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.12.2017 р.