

СЕРГІЙ ГОЛУБНИЧИЙ

ORCID iD: 0000-0002-8154-0353

виконувач обов'язків доцента кафедри
оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
golubnychy79@ukr.net

ВЗАЄМОДІЯ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПАРТІЙ ТА ОРКЕСТРУ У ТРАДИЦІЙНИХ І НЕТРАДИЦІЙНИХ ЛОКАЦІЯХ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ

Розглянуто органічне поєднання музики і хореографії у вирішенні балетних вистав завдяки співтворчості диригента й балетмейстера. Виявлено недостатнє дослідження обраної теми, необхідність проведення ґрунтовного аналізу втілення балетних вистав у традиційних і нетрадиційних умовах. Зіставлено специфіку диригентської практики в оперному та балетному театрі. Окреслено спільні риси і відмінності в диригентських прийомах та підходах в означених видах мистецтв. З'ясована вирішальна роль оркестру у відтворенні внутрішнього і зовнішнього життя сценічних образів у балетній виставі. Виокремлено завдання диригента в роботі над партитурою балетного дійства і у виявленні лінії його сценічної дії. Проаналізовано взаємодію танцювальних партій та оркестру у традиційних і нетрадиційних локаціях балетних вистав. Приділено увагу специфіці роботи диригента в означених умовах, акомпанементі балету з огляду на труднощі хореографії. Проілюстровано диригентські прийоми у синхронному виконанні балетних партій танцюристами і оркестром у традиційних обставинах демонстрації вистав. Досліджено особливості роботи диригента у нетрадиційних локаціях балетних спектаклів. Визначено диригентські підходи до втілення балетних вистав у нестандартних умовах їх демонстрацій на основі досвіду роботи провідних митців та автора статті. Наголошено на необхідності пошуку індивідуальних рішень у забезпеченні синхронного виконання партій оркестром і танцюристами. Доведено, що у традиційних умовах для досягнення цілісності оркестрового звучання і виконання танцювальних партій диригент має враховувати індивідуальні особливості і можливості артистів балету задля забезпечення відповідного темпоритму. У нетипових локаціях постановки балетних вистав диригент має проявити креативність, віднайти індивідуальні прийоми для забезпечення його візуального контакту з артистами, синхронізації їх виконання з оркестровим звучанням.

***Ключові слова:** балетний театр, балетна вистава, танцювальні партії, диригентська практика, традиційні та нетрадиційні локації.*

Постановка проблеми... Сучасний музичний театр розвивається, поєднуючи оперне й балетне мистецтво, що зародились на межі XVI–XVII століть як цілісний універсальний жанр. На той час опера і балет побутували в гібридній, аморфній формі; основними засобами виразності були спів, речитатив, танець, пантоміма. В опері переважав вокально-речитативний компонент твору, а в балеті — танцювально-пантомімічний. Наприкінці

XVIII століття опера і балет відокремились, ставши самостійними видами мистецтва. В опері поступово зменшилась кількість танцювально-пантомімічних сцен, у балеті зовсім зник спів і речитатив. Майже два століття опера і балет розвивалися в межах одного універсального жанру. Незважаючи на те, що ці обставини значно вплинули на формування диригентських прийомів і підходів в обох видах мистецтва, проблема взаємодії танцювальних партій та оркестру у традиційних і нетрадиційних локаціях балетних вистав потребує ретельного вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Літератури з диригування балетною виставою вкрай мало, тому для вивчення особливостей взаємодії танцювальних партій та оркестру у традиційних і нетрадиційних локаціях балетних вистав доцільно звернутись до розгляду диригентських практик в опері, у якій є танцювально-пантомімічні сцени. Результати цього аналізу екстраполюються на балетну практику зі з'ясуванням загальних підходів та відмінностей, зумовлених подальшим розвитком обох видів мистецтва.

Диригентські підходи до аналізу балетних партитур розглянуто у працях Ю. Абдокова (2009) і Ю. Гамалея (2014). Якщо Ю. Абдоков зосередив увагу на дослідженні лексичної взаємодії музики і хореографії, то Ю. Гамалей — на наукових розвідках компонентів драматургії партитури оперного та балетного творів. Функції та завдання оркестру в оперній виставі, які можна порівняти з особливостями балетного жанру, дослідив Є. Акулов (2016), який вважав знання партитури надважливою умовою у побудові лінії сценічної дії, осмислення і розкриття психологічних станів персонажів. Різноманітні аспекти взаємодії музики і хореографії, що виникають під час створення балетної вистави як складного симфонічного твору з розгорнутою музичною драматургією, проаналізовані у статті О. Берга (1979). Питанням співпраці диригента з балетмейстером-постановником, що узагальнюють багаторічний досвід роботи вітчизняних та зарубіжних майстрів мистецтв у Большому театрі та Національній опері України, присвячені роботи Р. Захарова (1976) і Ю. Станішевського (2003). Аналіз наукового доробку дає змогу констатувати

фрагментарність досліджень зі специфіки диригентської практики в балетному театрі у традиційних умовах стаціонарної сцени та їх відсутність у нетрадиційних локаціях.

Мета дослідження — розглянути узгоджені підходи диригента до втілення балетних вистав у традиційних і нетрадиційних локаціях з визначенням концепту забезпечення злагодженості відтворення виконавських дій артистами оркестру і танцюристами.

Завдання дослідження:

1) зіставити контент диригентської практики в оперному і балетному театрі, виявити їх специфічні відмінності;

2) розглянути диригентські підходи до створення балетної вистави у традиційних локаціях і з'ясувати умови забезпечення злагодженості оркестрового звучання і виконання танцювальних партій;

3) проаналізувати специфіку роботи балетного диригента у нетрадиційних локаціях з визначенням концепту забезпечення злагодженості виконання вистави музикантами і танцюристами на прикладі балетів П. Чайковського «Лебедине озеро» і «Лускунчик».

Виклад основного матеріалу дослідження... Вирішальним у відтворенні внутрішнього і зовнішнього життя сценічних образів у балетних виставах є оркестр. Використовуючи безмежні темброві можливості для характеристики окремих персонажів сценічних ситуацій і різних психологічних станів, оркестр виявився здатним створювати ту атмосферу подій, яка диктується художнім задумом композитора. Оркестр являє собою не тільки основу музики в балеті, а й основу балетної драматургії вистави. Що стосується драматургічних можливостей, які відкривають перед композиторами використання оркестру як головного, ведучого начала музичного розвитку, то ці можливості дуже великі. Для вивчення особливостей взаємодії танцювальних партій та оркестру у традиційних і нетрадиційних локаціях балетних вистав доцільно порівняти оркестр в опері і оркестр в балеті.

Якщо оркестр підпорядкований співакові й акомпанує йому і головна

лінія музичного розвитку знаходиться у вокальній партії, то він (оркестр) підтримує інтонацію та створює гармонійний фон для вільного розвитку мелодійної лінії співака-актора, надаючи їй «характеру й життя». Інша роль належить оркестру коли він веде основний музичний розвиток, партія соліста-вокаліста є похідним від оркестрової фактури і є малосамостійною в музичному сенсі. Проте, надмірне посилення ролі оркестру на шкоду інтересам розвитку вокальної лінії може привести до збіднення образів навіть при такій силі музичного дарування та драматичному темпераменті, як, наприклад, у Р. Вагнера. В останньому періоді творчості він досить часто використовував цей прийом у розвитку музичного матеріалу своїх опер («Кільце Нібелунгів», «Трістан та Ізольда», «Парсифаль»).

Звичайно, примітивний і нерозвинений оркестровий супровід не дає композитору можливості дати поглиблене трактування сценічних образів, які не здатні самі по собі без уточнюючої, посиленої ролі оркестру, партії солістів вирішувати серйозні психологічні завдання. Однак, з іншого боку, надмірне посилення ролі симфонічного начала в опері на шкоду виразності мелодійної лінії соліста фактично позбавляє дійову особу його самостійності.

Яким же має бути оркестр в балеті? Хто головний в балетній виставі, а хто підлеглий? Ідеалом балету має бути не той зразок, де музика підпорядкована танцювальній сцені, акомпанує їй, а той, у якому музика і танцювальна сцена разом йдуть до спільної мети, виражають драматичний або ліричний зміст вистави. Іноді музика «говорить» там, де жест безсилий, а іноді жест може «сказати» те, чого не «скаже» музика.

Наприклад, якщо це є звичайний акомпанемент, то партія соліста-вокаліста виражається через нотне письмо й відповідні авторські ремарки і знаходиться перед очима диригента, який стежить за ними під час прилюдного виконання або в процесі репетиційної роботи. Натомість, навіть за відсутності партитури, при диригуванні напам'ять, всі учасники, слухаючи один одного, мимоволі віддають перевагу солістові, допомагаючи тим самим диригентові забезпечити синхронне, ансамблеве звучання твору. Зовсім в іншій ситуації

знаходиться диригент у балетній виставі. У даному випадку солюючий «голос» не тільки відсутній у партитурі, а й не може бути почутий чи зафіксований якимось музично визначеним способом. У результаті танцювальний образ може бути сприйнятий і зрозумілий для музиканта-диригента лише із закінченням постановочно-репетиційної роботи. Саме на цій стадії потрібна найактивніша участь диригента.

Важливою частиною балетної вистави є виконавська творчість диригента, на долю якого випадає «прочитання» партитури композитора і створення неповторного варіанта її втілення. На відміну від балетмейстера, який поставив даний балет, а потім лише технічно й художньо «відшліфовує» його на репетиціях, диригент бере безпосередньо відповідальну участь у самій виставі. Від його таланту й майстерності значною мірою залежить успіх виступу акторів, настроїв усіх учасників спектаклю. Для успішної праці в балеті диригентові потрібні не лише досвід, а й особлива здатність до конкретного запам'ятовування зримих, танцювальних образів, адже в хореографічному втіленні музичного матеріалу оркестр не може свідомо й активно допомогти диригентові. Навіть коли б усі оркестранти добре знали особливості хореографічного мистецтва, то, сидячи спиною до сцени, вони позбавлені можливості скористатися цим у процесі виконання.

Завдання диригента полягає в тому, щоб завдяки різним оркестровим тембрам розкрити характери дійових осіб, їх душевний стан, атмосферу, умови, у яких вони перебувають реалізувати власні творчі задуми, тобто все те, що виявляє лінію сценічної дії спектаклю. Як в опері диригент знає вокальні партії, так у балетній виставі він має розуміти хореографічні партії артистів, індивідуальні можливості виконавців. Успіх вистави залежить не тільки від її виконання балетною трупю, а й від натхненної роботи оркестру, передусім диригента. Кожному музичному інструменту притаманне різне забарвлення тембру, що відповідає його специфіці. У симфонічному оркестрі представлені інструменти різних типів звукоутворення (струнні, духові, ударні, клавішні, щипкові), багатство можливостей яких досягається у зіставленні різних тембрів

максимальної виразності. Збагачення палітри оркестрових тембрів, зіставлення різних звукових комбінацій має взаємодіяти з хореографічним текстом балетної вистави.

Диригування балетною виставою — це процес, який потребує від диригента значних зусиль: емоційних, інтелектуальних, фізичних, психологічних тощо. Диригент був, є і залишається музикантом-виконавцем. Саме від цього залежить вирішення всіх аспектів багатогранної диригентської професії у створенні балетної вистави. Завдання диригента в роботі над партитурою охоплюють багато питань — від проникнення у задум композитора, створення власної концепції до її безпосереднього втілення в роботі з оркестром і складом балету. Працюючи над балетною виставою, диригент використовує, з одного боку, всі можливості оркестрових партій, а з іншого, — увесь потенціал балету: солістів, ансамблів, кордебалету тощо.

Наприклад, вистава «Лускунчик» П. І. Чайковського Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва (КМАТОБ) виконується у традиційних умовах, коли оркестр розташований в оркестровій ямі, а артисти балету — у зручній для візуального контакту з диригентом локації на сцені. Диригент має прямий контакт з виконавцями і, залежно від їх індивідуальних технічних можливостей, конституції тіла, темпераменту тощо, стежить за ними під час виконання номера й намагається досягнути цілісності звучання та хореографічних прийомів. На всіх етапах створення й «життя» балетного спектаклю диригент знаходиться в центрі подій. Передусім він є активним посередником між композитором та оркестром, а також між композитором та балетмейстером, який часто буває автором хореографії даної постановки. Звідси і випливає, що характерними рисами балетного диригента мають бути не лише музична ерудиція та професіоналізм, а й досконале знання особливостей хореографічного мистецтва. Досвідчений диригент розуміє, що темп певного фрагмента, варіацій або ансамблевих номерів залежить від можливостей виконавця, його зросту, амплітуди рухів та багатьох інших факторів, якими визначається темпоритм виконання. У цих

умовах диригент акомпанує балету, зважаючи на труднощі хореографії. Наприклад, па-де-де із другого акту, під час якого надзвичайно важливо бачити виконавців, щоб чітко й синхронно звучала музика на підтримках солістки, дотримуватись правильного темпу, який дає змогу танцівникам ефектно і яскраво виконати всі хореографічні завдання: підтримки, аттітюди, а ля згон та багато інших прийомів. Звичайно, визначальним є й синхронне виконання оркестром і танцюристами адажіо з па-де-де, у якому диригенту для ефектного закінчення надзвичайно важливо розуміти і знати, коли і при яких хореографічних прийомах треба зіграти завершальні акорди. Одним з відповідальних аспектів діяльності балетного диригента є активна участь у постановочній та репетиційній роботі, яка здійснюється у балетному залі під рояль. Її метою є накреслення контурів музичних образів, які потім наповнюються яскравими оркестровими барвами. Передусім необхідна активна участь в усіх масових репетиціях, бо найменше порушення в подальшому звичних темпів спричинить недотримання чіткості й пластичності танцю, ясності хореографічного малюнка, виправляти які буде вже важко. Не менш відповідальною є участь диригента в усіх репетиціях солістів, де тільки може бути досягнуто необхідне в подальшому творче взаєморозуміння. Дуже плідні такі стосунки, за яких диригент пояснює особливості свого трактування, але в той же час й прислуховується до побажань солістів балету, якщо вони не порушують загального трактування чи задуму композитора.

Наступний приклад ілюструє роботу диригента у нетрадиційних умовах виконання балетної вистави. Історія задуму цього проєкту бере початок з 2016 року, коли бельгійський продюсер Патрік Лєво (*Patrick Levo*) випадково потрапив до китайського міста Ханчжоу, де проходила зустріч «великої двадцятки» (*G20*), і для гостей з усього світу презентували концерт, в якому демонструвалося «Лебедине озеро на воді». Видовище настільки вразило бельгійця, що він попросив організаторів надати йому можливість познайомитися з технологією водно-балетного шоу, і був допущений за куліси. Два роки поспіль Патрік шукав партнерів для реалізації своєї мрії і нарешті

знайшов їх у Харкові. Постановника теж шукати довго не довелося. Їм став французький балетмейстер Йохан Нус (*Johan Nuss*). У «Лебединому озері на воді» його партнерами у створенні вистави виступили художник Олександр Лапін, автор відеоконтенту Анатолій Єрґохін, художник по світлу Максим Райхер. Технічне забезпечення проєкту проводилося за сприяння фірм «*Aquaticshow*» (басейн, фонтани, водна завіса) та «*Dirty Monitor*» (відеоконтент). «Лебедине озеро на воді» робить зримою сценічну метафору авторів знаменитого балету і відволікає від досить старих штампів імітації водної поверхні. Отже, танець задуманий не просто на березі озера, а немов він просто відбувається на його поверхні у великому, але не глибокому басейні розміром 12м на 16м. Вода подається в басейн підігрітою до 42 градусів Цельсія з чотирьох баків, кожен ємністю 1000 літрів, і швидко виходить з нього, як зі звичайної ванни за допомогою декількох технічних зливів. Ноги танцівників і балерин знаходяться під водою по щиколотку, що з придбанням певних навичок практично не заважає виконанню традиційних па і складних партнерських елементів сучасного танцю (коли на сцені чоловіки в костюмах чорних лебедів).

Складність полягає в тому, що балет у класичному варіанті структурований на чотири дії. Причому в новому варіанті друга та четверта дії відбуваються не на березі озера, а просто на воді. Тобто, в антракті до третьої дії, яка відбувається в палаці, доводиться воду зливати, а замість неї на поверхню сцени класти звичайний, неслизький лінолеум. Перед останньою дією процес відбувається в зворотному напрямку і працівники сцени знову наповнюють басейн водою. Яскравим, новаторським рішенням у харківській постановці виявився «Танець маленьких лебедів» на водній гладі у кількості дванадцяти балерин, а не чотирьох, як звично. Публіка зустріла це рішення бурними оваціями. Звичайно, непрості задання були поставлені перед виконавцями чоловічих партій, які повинні були танцювати зі своїми партнерками у складних підтримках на слизькому покритті. Фантазія французького балетмейстера на тему «Лебединого озера» безперечно стала

сенсацією в театральному житті України і найдорожчим проектом в історії харківського театру опери і балету, адже на сцені майже п'ять тонн води, а кожне па продовжує хвиля бризок. Балетмейстер Йохан Нус зазначив, що балерини у воді повинні відчувати себе лебедями, ні в якому разі не рибами, а саме лебедями. Репетиції проходили навіть босоніж бо пуанти, як губка, вбирали воду. Тканина у воді поводитьсь дуже незвично, тому це великий виклик для танцівників. Такий експеримент вимагає «200%» впевненості, щоб видовище виглядало гідно і красиво. Деякі солістки-балерини порівнюють па у воді з виступами на льоду, де так само слизько. У теплій, приємній воді стопи танцівників отримують приємне розслаблення і з часом танцівники перестають розуміти і відчувати м'язи на стопах. Складним випробовуванням виявилось й покриття басейну, яке само по собі не є слизьким, але в якийсь момент, коли по ньому пройшлись кілька десятків ніг, воно раптом починає ковзати. На вирішення цієї проблеми пішов деякий час і ретельний аналіз роботи в нестандартних умовах для пошуку такого зручного взуття, яке б дало можливість потрібному зчепленню з поверхнею басейну.

Прем'єра «Лебединого озера на воді» відбулась у 2019 році на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка. Усе, що відпрацьовувалося в балетному залі щодня й перевірялося на сцені у традиційних умовах, зовсім не мало значення, коли артисти виходили на воду. Танець на воді став справжнім випробуванням для балету. Звичайно, усе це позначилось і на оркестровому акомпанементі. Темпи в цих умовах мали бути більш стриманими, адже пуанти під водою розм'якшуються і з часом втрачається контроль над швидкою зміною хореографічних прийомів. З іншого боку, всі важкі підтримки, які демонстрували солісти-чоловіки разом зі своїми партнерками, мали бути за часом не такі тривалі, як б вони могли бути у стандартних умовах. Диригенту в таких епізодах за рахунок темпу приходилося прискорювати деякі тривалі акорди, розуміючи складність і небезпечність цих прийомів. Так чи інакше, допускаючи певну темпову несталість в окремих складних місцях заданих

умов, диригент з самого початку може встановити межі можливих відхилень, регламентовані характером даного складного руху. Це дозволяє і в подальшому створювати умови для надійного контакту як з акторами даного театру, так і з гастролерами.

Інший приклад постановки балетної вистави в нетрадиційних локаціях — «Лускунчик» П. І. Чайковського, презентований під час гастрольного турне Київського класичного балету в Польщі (грудень, 2019). Для розуміння специфіки диригентської інтерпретації вистави необхідно звернутися до передісторії балету, особливостей його композиторського задуму. Ще за вісім років до переговорів з театральною дирекцією про балет «Лускунчик» П. І. Чайковський з великим захопленням читав казку Е. Т. А. Гофмана «Лускунчик та Мишачий король» і висловив подяку видавцю за переклад її російською мовою. Отже, звернення до сюжету Лускунчика не було нав'язане композитору, а погоджено з ним, можливо, навіть, запропоноване самим Майстром. Через усе життя і творчість П. І. Чайковського проходять теми і образи дитячого світу. Композитор особливо ніжно ставився до розмов про дітей, багато спілкувався з ними, присвятивши їм найкращі сторінки своєї творчості. Б. В. Асаф'єв назвав «Лускунчика» симфонією дитинства, дитячих думок, ігор.

Як і при написанні «Сплячої красуні» П. І. Чайковський спирався на план балетмейстера. Композитор високо цінував професійність та авторитет М. Петіпа, радився з ним, обговорюючи музичні ескізи. Так, наприклад, на чорновому начерку з першої дії є позначка, зроблена рукою композитора: «Насчет гротесктера поговорить с Петипа, сколько раз нужно повторить его, и нужны ли вариации?». Робота над балетом була завершена 25 червня 1891 року, а інструментовку «Лускунчика» композитор зробив уже після того, як повністю закінчив оперу «Іоланта». У березні 1892 року чорнова робота була завершена, а в грудні цього ж року відбулась прем'єра балету у постановці Л. І. Іванова за задумом М. Петіпа під удою В. Дріго. Балетмейстерська розробка майбутнього балету визначила основні відмінності сюжетної канви від літературного

першоджерела. У Е. Т. А. Гофмана казка починається зі свята ялинки в тісному сімейному колі, в балеті — це великий бал, на якому присутні діти та їх батьки. Вилучена в балеті розповідь Дроссельмейера про принцесу Пірліпат та відьму Мишільду, тому бій іграшок і мишей відбувається не через родові помсти Мишачого короля, як це було в Е. Т. А. Гофмана, а тому що миші хочуть з'їсти пряникові іграшки та ласощі, які висять на ялинці. Частковій зміні піддалися й імена героїв. Так, Марі перетворилася в Клару, а прізвище її батьків стало Зільберхауз. Уся дія балету за планом Петіпа розділена на два акти і три картини. Кожен невеликий епізод під своїм порядковим номером містить опис дії, характеристики персонажів і музики, як уявляв їх собі балетмейстер. Іноді це загальні побажання, наприклад, «галаслива та радісна музика, 125 тактів на $\frac{3}{4}$., дуже захоплюючих та гарячих», або «8 тактів тихої і таємничої музики». Вказано кількість тактів, темп, розмір або тип танцю. Два акти балету нерівнозначні за своїм драматургічним наповненням. Перший насичений безліччю різних подій, у ньому переважає принцип багатопланового контрасту: побутові та фантастичні сцени, різноманітні події зовнішнього, реального життя та бурхливе, насичене значними подіями нічне, містичне життя. Другий акт за сценарієм танцювально-статичний, у ньому майже нічого не відбувається. Драматургія другого акту при всій відмінності від першого має деякі загальні риси, а саме: завершеність, самостійність та дивертисментність, підкреслені музичним обрамленням. Другий акт складається з двох розділів. Перший — дивертисмент, характерна національна сюїта, другий розділ — лірична, танцювальна сюїта (*Pas de deux*).

Особливостями виконання цієї постановки у філармонії м. Кельце було розташування оркестру в глибині сцени, за балетом, унаслідок чого диригент стояв спиною до артистів, не маючи прямого візуального контакту з ними. Одним з відповідальних аспектів для створення балетної вистави в таких умовах є активна участь балетного диригента у постановочній та репетиційній роботі, яка здійснюється у балетному залі «під рояль». Тому до обов'язків диригента входить добір відповідних кадрів піаністів балету, які можуть своєю

грою створити ілюзію звучання маленького симфонічного оркестру. Неприпустимими є зупинки, спричинені недостатньою кваліфікованістю чи підготовленістю піаніста до такого виду роботи, технічно та емоційно слабким «виконанням» партитури. Диригент повинен вимагати від піаніста знання не тільки музичного тексту, а й усіх особливостей даної постановки, беззаперечного виконання ним прийнятої інтерпретації. Отже, балетний диригент бере активну участь у роботі над усіма компонентами спектаклю, творчо спілкуючись з його безпосередніми учасниками.

Вже до першої зведеної репетиції диригент забезпечує єдність музичного й танцювального компонентів, за якої можливо пройти весь спектакль від початку до кінця. Починаючи з першої зведеної репетиції диригент приділяє увагу вдосконаленню оркестрової й хореографічної майстерності у їх взаємозв'язку. Прогони спектаклю мають велике значення, бо на цій стадії опрацьовуються найтонші переходи і взаємозв'язки, які часто не можуть бути з'ясовані за інших умов. Перед зведеними репетиціями диригентом проводиться цілий ряд оркестрових коректур, на яких чітко відпрацьовуються теми сольних номерів (варіацій), враховуючи побажання і можливості солістів-танцівників. Більш того, ним позначаються виключно складні епізоди, надзвичайно ефектні рухи (фуєте великих стрибків, підтримки тощо), які, зазвичай, викликають овації у глядачів. У таких складних епізодах обов'язково треба враховувати індивідуальні можливості танцівників, інакше ці ефектні прийоми будуть зіпсовані, а загальний успіх спектаклю значно знижений. В усіх випадках темп виконання повинен відповідати характерові музики, авторським побажанням й особливостям даного трактування. Це створює твердий «темповий каркас», який дозволяє швидко завершити підготовчу художню роботу. Подальші темпові поправки вкрай небажані, окрім цікавих творчих музичних знахідок. Робота балетного диригента близька до роботи диригента-симфоніста на заключному етапі роботи над твором, адже партитури балетів мало чим відрізняються від симфонічних. Відсутність соліста-вокаліста великою мірою розв'язує ініціативу диригента й усього оркестру в цілому. Від

яскравого, виразного звучання симфонічного оркестру в балеті залежить натхненне виконання своїх партій артистами балету.

У зв'язку з нетрадиційним розташуванням оркестру в Кельце диригент під час сольних варіацій, па-де-де та інших важливих для контакту з артистами фрагментів мусив озиратись, щоб оркестрове звучання точно збігалось з рухами балету. Цей прийом став вимушеним, тому для візуального контакту з виконавцями диригент його театралізовано «обіграв», щоб не «випадати» із загальної концепції вистави.

Звичайно, такі умови створюють певний дискомфорт для виконавців балету, оркестру й диригента. Натомість, якщо нетрадиційну локацію балетної вистави змінити ніяк не можливо, то завдяки креативному підходу всі ці незручності й труднощі можна вирішити, віднайшовши індивідуальні диригентські прийоми. Важливою стає співпраця диригента з постановочною групою, артистами балету, солістами для створення художньо-цілісної балетної вистави.

Висновки.

1. Якщо в оперній виставі диригент і співак-актор спільно працюють над створенням вокально-сценічного образу, то в балетній — диригент зосереджує увагу на акомпануючій складовій виконання танцювальних партій.

2. У традиційних умовах для досягнення цілісності оркестрового звучання і виконання танцювальних партій диригент має враховувати індивідуальні особливості й можливості артистів балету, щоб забезпечити відповідний темпоритм.

3. У нетрадиційних локаціях постановки балетних вистав диригент має проявляти креативність, відшукувати індивідуальні прийоми, які забезпечать його візуальний контакт з артистами для синхронізації їх виконання з оркестровим звучанням.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на аналіз особливостей взаємодії танцювальних партій та оркестру у нетрадиційних локаціях балетних вистав, тобто в умовах ландшафтних парків,

архітектурних комплексів, на воді просто неба, у концертних чи театральних залах з нестандартним розміщенням оркестру.

Список використаної літератури і джерел

1. Абдоков, Ю. Б., 2009. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. Москва: МГАХ; РАТИ; ГИТИС.
2. Акулов, Е. А., 2016. Оперная музыка и сценическое действие. Москва; Екатеринбург: Кабинетный учёный.
3. Берг, О. М., 1979. Взаимосвязь музыки и хореографии и музыкальное воспитание балетмейстера. Музыка и хореография современного балета, 3, сс.102–112.
4. Гамалей, Ю. В., 2014. Оперный и балетный спектакль. Связь музыки с постановкой. Санкт-Петербург: Композитор.
5. Захаров, Р. В., 1976. Записки балетмейстера. Москва: Искусство.
6. Станішевський, Ю. О., 2003. Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Музична Україна.

References

1. Abdokov, Yu. B., 2009. *Muzykal'naya poetika khoreografii: plasticheskaya interpretatsiya muzyki v khoreograficheskom iskusstve. Vzglyad kompozitora* [Musical poetics of choreography: plastic interpretation of music in choreographic art. The composer's view]. Moskva: MGAKh; RATI; GITIS.
2. Akulov, E. A., 2016. *Opernaya muzyka i stsenicheskoe deistvie* [Opera music and stage action]. Moskva; Ekaterinburg: Kabinetnyi uchenyi.
3. Berg, O. M., 1979. *Vzaimosvyaz' muzyki i khoreografii i muzykal'noe vospitanie baletmeistera* [The relationship between music and choreography and the musical education of the choreographer]. *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta*, 3, pp.102–112.
4. Gamalei, Yu. V., 2014. *Opernyi i baletnyi spektakl'. Svyaz' muzyki s postanovkoi* [Opera and ballet performance. Connection of music to staging]. Sankt-Peterburg: Kompozitor.
5. Zakharov, R. V., 1976. *Zapiski baletmeistera* [Ballet master's notes]. Moskva: Iskusstvo.
6. Stanishevskiy, Yu. O., 2003. *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii* [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

SERGIY GOLUBNYCHYI

ORCID iD: 0000-0002-8154-0353

Acting Associate Professor

at the Department of Opera Training and Music Producing

at the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

golubnychyi79@ukr.net

INTERACTION OF DANCE PARTIES AND ORCHESTRA IN TRADITIONAL AND UNTYPICAL LOCATIONS OF BALLET PERFORMANCES

The organic combination of music and choreography in the conception of ballet performances thanks to co-creation of the conductor and the choreographer is considered. Insufficient research of the chosen theme, the need for a thorough analysis of the implementation of ballet performances in traditional and untypical conditions are detected. The specifics of conducting practice in opera and ballet theater are compared. The common features and differences in conducting techniques and approaches in the specified types of arts are outlined. The crucial role of the orchestra in the reproduction of the inner and outer life of stage characters in a ballet performance is clarified. The task of the conductor in the work on the score of the ballet performance and in identifying the line of its stage action is singled out. The interaction of dance parties and orchestra in traditional and non-traditional locations of ballet performances is

analyzed. The attention is given to the specifics of the conductor's work in these conditions, the accompaniment of ballet, taking into account the difficulties of choreography. Conducting techniques in simultaneous performance of ballet parts by dancers and an orchestra in traditional circumstances of demonstration of performances are illustrated. The peculiarities of the conductor's work in non-traditional locations of ballet performances are investigated. Conducting approaches to the realization of ballet performances in non-standard conditions of their demonstrations are determined on the basis of the experience of leading artists and the author of the article. Emphasis is placed on the need to find individual solutions to ensure the simultaneous performance of parts by the orchestra and dancers. It is proved that in traditional conditions to achieve the integrity of the orchestral sound and performance of dance parts, the conductor must take into account the individual characteristics and capabilities of ballet dancers to ensure the appropriate tempo- rhythm. In untypical locations of ballet performances, the conductor must be creative, find individual techniques to ensure his visual contact with the artists, synchronizing their performance with the orchestral sound.

Keywords: *ballet theater, ballet performance, dance parties, conducting practice, traditional and atypical locations.*

Стаття надійшла до редакції 30.01.2021