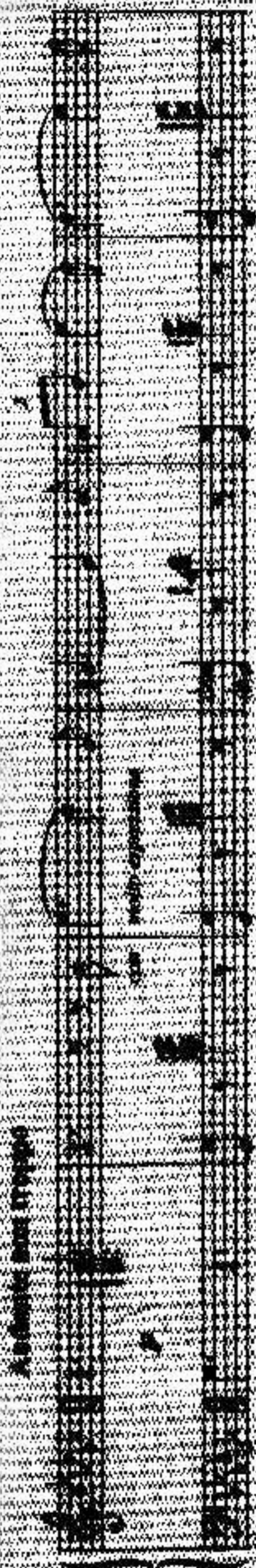


Галина Безуглая

# КОНЦЕРТМЕЙСТЕР БАЛЛЕТА



**АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА  
имени А. Я. ВАГАНОВОЙ**

**Галина Безуглая**

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР  
БАЛЕТА:**

**Музыкальное сопровождение  
урока классического танца.  
Работа с репертуаром**

*Допущено  
Министерством образования Российской Федерации  
в качестве учебного пособия  
для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по направлению 530100 Музыкальное искусство и  
специальности 050900 Инструментальное исполнительство  
(по видам инструментов – фортепиано, орган)*

**Санкт-Петербург  
2005**

## От Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Танец рождается из музыки, потому так велика роль тех, кто эту музыку творит. Однако концертмейстер балета – особая профессия, им может стать не каждый, даже самый талантливый, пианист. Кроме владения совершенной техникой исполнения, концертмейстер балета должен знать и понимать технологию движения, помочь артистам услышать музыку и, прочувствовав ее мышцами, перевести в пластику, создать эмоциональную атмосферу урока или репетиции. Концертмейстер – не тапер, он полноправный участник творческого процесса, коллега, соавтор педагога. В нашей школе есть добрая традиция, когда концертмейстеры и педагоги долгие годы работают вместе. Глубокое взаимопонимание в таких парах дает высокие результаты. Сферу научных и методических изысканий Галины Александровны Безуглой определил многолетний опыт концертмейстера, работавшего с выдающимися мастерами балетной педагогики: Н. М. Дудинской, И. Б. Зубковской, Р. И. Гербekom, Н. Н. Серебrenниковым, Л. В. Ковалевой, И. Г. Генслер, Е. В. Евтеевой, В. С. Десницким и другими. Кроме того, Галина Александровна известна как педагог, воспитывающий новые поколения концертмейстеров. Результатом стала книга, в которой изложена система теоретических знаний, даны практические рекомендации по проблемам концертмейстерской работы в балете. Материал систематизирован в соответствии с разработанными на кафедре концертмейстерского мастерства и музыкального образования

программами важнейших для концертмейстерской специализации пианиста дисциплин Музыкальное сопровождение урока классического танца, Репертуар балетного театра От исторического обзора совместного бытования музыки и танца на протяжении развития танцевального и музыкального искусства автор ведет читателя к современным формам пластического и музыкального единства, к выявлению и обоснованию принципов взаимодействия танца и музыки, их роли в учебной области хореографии На мой взгляд, особой методической и научной ценностью работы Г А Безутлой становится выявление теоретически обобщенных критериев, определяющих направления подготовки и совершенствования пианистов в их профессиональной работе, конкретизация задач обучения Важно, что большое внимание автор уделяет проблемам совершенствования навыков импровизационного аккомпанемента, широко распространенного в балетной практике, но не нашедшего теоретического и методического обобщения в педагогике

Подобный учебник не имеет аналогов и является ценным вкладом в методическое обеспечение сферы музыкального и хореографического образования Книга создана музыкантом для музыкантов, но она будет крайне нужна и педагогам, репетиторам, хореографам, балетоведам

*Алтынай Асылмуратова,*  
народная артистка России,  
Художественный руководитель Академии  
Русского балета им А Я Вагановой

*Нине Сергеевне Десницкой (Солдун)*

## Введение

Эта книга адресована музыкантам-пианистам, пробующим себя в новом качестве – в творческой сфере, связанной с прекрасным миром балета, танцевальным искусством. Автор обращается и к коллегам, профессиональным концертмейстерам балета – многоопытным и начинающим, пользуясь возможностью поделиться накопленными знаниями.

Концертмейстерская балетная специализация является специфической разновидностью ансамблевого исполнительства, где «сольная» партия воплощается хореографическими средствами. В книге Н. Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения» кратко сформулировано основное правило пианиста-аккомпаниатора: «играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и умея всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому ее выражению»<sup>1</sup>. Это правило важно для концертмейстера балета в той же степени, как и для пианиста, аккомпанирующего певцу или инструменталисту. А если понимать слова «видеть и ясно представлять» буквально, то его нужно рассматривать как ключевой исполнительский принцип в работе балетного концертмейстера.

---

<sup>1</sup> Крюков Н. А. 1961. с. 8. Здесь и далее точные выходные данные исполняемой литературы см. в Приложении.

Проблемы хореографического аккомпанемента по природе решаемых исполнительских задач лежат на стыке двух видов искусства – музыки и хореографии, но в силу своей специфики на практике они обычно оказываются за пределами интересов и музыкантов, и балетоведов. Профессиональных концертмейстеров балета очень мало. Причин этому несколько. Одна из главных – распространенное в среде пианистов-исполнителей и педагогов предубеждение против этой профессии. Многие думают, что если молодой музыкант начнет работать в балете, то он обязательно дисквалифицируется, превратится в тапера, забудет все, чему его учили в музыкальном училище и консерватории. Часто приходится слышать и о том, что подобная работа не может быть ни творческой, ни интересной, поскольку аккомпаниатору приходится постоянно выполнять рутинные требования педагогов-хореографов, придерживаться их указаний. Достаточно типичным можно считать высказывание В. Фомина о десятилетнем периоде работы будущего выдающегося дирижера Е. Мравинского в Ленинградском хореографическом училище: «играть приходилось, импровизируя на ходу и беспрекословно следуя указаниям педагога. Казалось бы, здесь могла проявиться фантазия пианиста, но на деле все музыкальное сопровождение должно было строго укладываться в рамки заданных метрических формул, темпов, более того, нужно было обязательно придерживаться определенного характера музыки. Вместе с тем такая работа (подчас становившаяся для талантливого юноши невыносимо скучной) имела и положительную сторону: на уроках Мравинский досконально изучил сложную технологию классического танца»<sup>2</sup>. Характерно, что в других видах искусства вопрос о профессиональной работе в прикладных отраслях не вызывает протеста, неприятия при необходимости выполнения функциональных требований. Нет сомнения, что деятельность архитектора, художника-модельера, дизайнера является творческой, но обеспечение функциональных требований при этом – неотъемлемая ее часть. Созидательный элемент присущ и работе пианиста в балетном классе, – как и всякой другой деятельности в сфере музыкального искусства.

---

*Фомин В. С. 1983 с. 8*

Вопреки распространенному мнению, концертмейстерская хореографическая специализация предъявляет высокие требования, прежде всего, к уровню пианистического мастерства. Репертуар концертмейстера балета должен быть огромным – включать произведения русской и зарубежной классики, современных композиторов. Наверное, не нужно доказывать, что балетные клавиры Чайковского, Глазунова, Стравинского, Прокофьева и других композиторов так же сложны, как и оперные, при том, что балетный концертмейстер, играя по клавиру, исполняет весь музыкальный текст, всю музыкальную ткань произведения, а не аккомпанемент к вокальной партии. Можно вспомнить и об оркестровых и фортепианных произведениях, использованных балетмейстерами для сценических осуществлений, таких как «Карнавал» Р. Шумана, «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, «Приглашение к танцу» К. Вебера, или составленную из оригинальных шопеновских пьес «Шопениану», – все они ставят перед пианистом-исполнителем комплекс сложнейших виртуозных задач.

Нет никакого сомнения и в том, что объем профессиональных требований, предъявляемых к концертмейстеру при работе в хореографии, так же велик, как и в других видах аккомпаниаторской деятельности. Как справедливо отметил Е. Шендерович, «плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента»<sup>3</sup>. Однако быть просто хорошим пианистом-аккомпаниатором для полноценной работы в балете недостаточно (хотя, безусловно, некоторый концертмейстерский опыт помогает освоить новую особую специализацию). Пианисты обычно не в состоянии приступить к работе в балетном классе, не имея специальной подготовки, не овладев профессиональными знаниями и навыками, связанными с хореографической сферой. Для будущего концертмейстера балета чрезвычайно

---

<sup>3</sup> Шендерович Е. М. 1996, с. 4

важно получить представления об уроке классического танца, его построении и основных методических принципах. Ведь именно урок классического танца – в школе и театре, – является живым арсеналом и лабораторией балета, – поскольку в нем не только представлены сохраненные и приумноженные традицией элементы языка танца, но и осуществляется современная интерпретация классического наследия.

Известно, что урок классического танца обычно и становится «камнем преткновения» для пианистов, начинающих работу в балете. Аккомпанемент к нему предполагает владение навыками импровизации и применение своего рода «двуязычного» знания. Оно основано на способности адекватно воспринимать хореографический материал как «партию» солирующего голоса в музыкальном ансамбле и мгновенно исполнять для нее аккомпанемент. Профессиональные пианисты, как правило, обладают достаточным уровнем музыкальных способностей, пианистической подготовкой, индивидуальными артистическими свойствами личности, чтобы их импровизационное творчество было продуктивным. Однако односторонняя направленность обучения на сугубо исполнительскую деятельность является причиной почти полной неподготовленности пианистов к импровизационным видам работы. Это обстоятельство становится одной из важнейших причин постоянного дефицита профессиональных кадров. Обыкновенно, выпускник консерватории «оказывается беспомощным, когда приходится подобрать самый несложный аккомпанемент к песне или симпровизировать элементарный «квадрат» для балетных экзерсисов»<sup>4</sup>. И хотя слова эти справедливы, но, если вдуматься, в них сквозит некоторое превосходство «чистого» музыканта, – ведь импровизационный аккомпанемент в балете не сводится только к «элементарному квадрату». Наверное, в таком общепринятом отношении к балетной работе как элементарной и нетворческой виноваты в какой-то мере и сами балетные аккомпаниаторы, точнее, те из них, кто профессионально не справляется с разнообразными и сложными концертмейстерскими задачами. Еще в 1926 году в Петрограде И. Шиллингер, автор программы обучения импровизации, отмечал, что

---

<sup>4</sup> Бершадская Т. С. 1980 с. 117



подобную работу иногда выполняют «дилетанты, засоряющие слух массового потребителя музыкальной шелухой и, подчас, качеством работы дискредитирующие саму идею музыкальной иллюстрации, как художественной формы»<sup>5</sup> Однако в последующие годы, и особенно в недавние десятилетия в Москве и Санкт-Петербурге, в частности в Мариинском театре и Академии им А Я Вагановой, выросла плеяда талантливых концертмейстеров балета Здесь работали и работают многие одаренные пианисты, интересные импровизаторы, у которых в «руках» весь репертуар мирового балетного театра Настоящими профессионалами своего дела стали С Бродская, М Пальцева, М Региевская, О Подгорнова, А Вишневич, В Муравский, В Охрема, Л Свешникова, Ж Болотова, Ю Кожеватов, И Цареградская, Ю Розенталь, И Лысяк

Хореографическая концертмейстерская специализация пианиста – особая сфера музыкального творчества, требующая длительного обучения и совершенствования, обширных знаний, исполнительских навыков, мастерства и опыта, а также преданности искусству балета и тем труженикам и творцам, кто его представляет – танцовщикам, педагогам и репетиторам

Следует осознавать различие между работой, например, в вокальном классе, где в обязанности концертмейстера входит звучивание партий с певцом, и хореографическим учебным и репетиционным процессом Здесь всем руководит педагог-хореограф, а концертмейстер лишь озвучивает происходящее, внося свое недостающее, «музыкальное звено» Казалось бы, задачи музыканта в этом случае скромнее, однако на самом деле это не так Концертмейстер балета – «полномочный представитель» музыкального искусства в искусстве хореографическом, он своего рода «музыкальный наставник» учащихся и артистов Конечно, свою важную роль ему нужно выполнять тактично и скромно Со всем объемом исполнительских и воспитательных задач концертмейстер может справиться только в ситуации полноценного творческого контакта с педагогом

---

<sup>5</sup> Шиллингс И М 1926 с 19

Концертмейстер должен стремиться быть его верным, внимательным, дружески настроенным, заинтересованным помощником, проводником идей

Согласно традиции обучения в современной балетной школе, педагог-хореограф и концертмейстер решают различные задачи, но цель у них общая – воспитание артистов балета. Ответственность преподавателя в педагогической, методической, репетиторской деятельности очень высока. Однако обучение танцовщиков, подготовка их к выступлениям в балетных спектаклях могут проходить успешно только в том случае, если концертмейстер принимает полноценное участие в происходящем. Поэтому мера ответственности распределяется между педагогом и концертмейстером в равной степени. А в определенных ситуациях, – на экзамене, концерте, конкурсе, – когда аккомпаниатор остается один на один с учащимися или артистами балета, помогая им справиться со сложными исполнительскими задачами, поставленными педагогом, огромная ответственность возлагается именно на него.

Сформулируем основные задачи балетного концертмейстера на уроке классического танца в школе или театральной труппе, на репетиции и концерте. Для профессиональной работы в балете необходимо

- понимать специфику хореографического аккомпанемента, осознавать роль музыки в различных видах хореографической деятельности на уроке классического танца – как подчиненную методическим и функциональным задачам, в балетном спектакле – как равноправную и полноценную, а в определенных случаях и ведущую,

- иметь ясное представление обо всех основных движениях классического танца, осознанно и профессионально воспринимать хореографический материал, уметь запоминать достаточно большие его фрагменты,

- владеть импровизационным видом аккомпанирования, уметь понимать и предвидеть логику взаимодействия музыки и танца, создавать образы движения выразительными средствами музыки,

подкрепляя и отображая в ней содержание хореографического материала,

- иметь представление о методике преподавания различных хореографических дисциплин классического, дуэтно-классического, характерного, исторического танца, актерского мастерства,

- владеть обширным репертуаром, включающим не только музыку балетов, но и различные фортепианные, оркестровые, вокальные произведения русских и зарубежных композиторов, иметь представление об исполнительских редакциях произведений балетного репертуара,

- уметь разучивать программу в короткие сроки, аккомпанировать с листа, одновременно воспринимая движения исполнителей-танцовщиков,

- уметь работать с дирижером, а в его отсутствие брать на себя часть дирижерских функций, ведя всю музыкальную часть балетного спектакля

- быть активным сотрудником, союзником и помощником преподавателя, балетмейстера, репетитора, стремиться к созданию плодотворной творческой атмосферы занятий,

- содействовать развитию музыкальных представлений педагогов и учеников, воспитанию хорошего музыкального вкуса,

- постоянно повышать свой профессиональный уровень, совершенствуя мастерство музыканта-пианиста и аккомпаниатора, обогащать свои знания, пополнять репертуар, слушать и контролировать себя, учиться у коллег, использовать собственный накопленный опыт

Работа в балетном театре и школе – огромная и интересная сфера приложения талантов. Воспитание и обучение профессиональных концертмейстеров – дело очень важное и нужное. Однако до последнего времени музыкальные учебные заведения страны не занимались подготовкой концертмейстеров балета. Поэтому выпускники музыкальных училищ и консерваторий, начиная работать в хореографии, обычно затрачивали несколько лет на самостоятельное изучение ее специфики. В 1994 году на педагогическом факультете

Академии Русского балета им А Я Вагановой, при содействии Санкт Петербургской консерватории им Н А Римского-Корсакова было открыто учебное отделение по подготовке концертмейстеров балета. Естественно, что возникла необходимость создания специальных учебных пособий. Комплекс исполнительских, методических, практических проблем хореографического аккомпанеента в целом и частностях уже давно требует подробного и серьезного исследования. Следует рассмотреть целый ряд важных профессиональных вопросов: как научиться импровизировать? Как научиться импровизировать на темы хореографических заданий? Как сотрудничать с педагогом-хореографом в классе? Каким образом можно трансформировать хореографический материал в сферу музыкального выражения? Как разбираться в балетной терминологии, запоминать порядок движений? Как готовиться к репетиции? Каковы особенности сценического прочтения балетных произведений? Как работать с клавиром балета?

Рассмотрению этих и многих других важнейших вопросов и посвящена данная книга.

Автор приносит глубокую благодарность доктору искусствоведения, профессору Сергею Михайловичу Мальцеву за неоценимую помощь в ее создании.

Автор выражает также искреннюю признательность всем тем, кто своим заинтересованным вниманием или советом помогал в работе, вдохновляя уверенностью в ее необходимости – педагогам классического танца Академии им А Я Вагановой народной артистке России, профессору И Б Зубковской, заслуженным деятелям искусств России, профессорам М А Васильевой, В С Десницкому, Л В Ковалевой, музыкантам – пианистам и концертмейстерам кандидату искусствоведения, доценту В А Шекалову, кандидату искусствоведения И С Воробьеву, С Г Денисову, И В Лысяк, Е А Полковой, Ю И Розенталь, Ю О Симоновой, И В Цареградской.

## Глава 1

# ИСТОРИЯ АККОМПАНЕМЕНТА УРОКУ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Практика фортепианного сопровождения урока танца имеет не столь уж длинную историю. Это объясняется тем, что для аккомпанемента балетным экзерсисам и репетициям в XVIII–XIX веках в России и Европе использовалась скрипка. На картине Э. Дега «Студия танца в Опере на улице Пелетье» запечатлен момент балетной репетиции: рядом с маэстро сидит скрипач и, опустив смычок, ждет, когда балерина, которая приготовилась к вариации, начнет танцевать. «Балетные репетиции обыкновенно производятся, как встарь, под игру двух скрипок, долженствующих передавать весь оркестр», – писал Н. Римский-Корсаков<sup>1</sup>. Весьма часто педагоги сами аккомпанировали классу: «Он (Иогансон) приходил в класс со скрипкою у плеча и при экзерсисных эволюциях, усложнявшихся все более и более, наигрывал старинные, мало кому известные балетные танцы – наивные, мелодичные, певучие отголоски какого-то фракийского Орфея»<sup>2</sup>.

Учителя танцев предпочитали именно скрипку, ибо она позволяла им вести урок и показывать движения, не прерывая игры. Л. Лядыгин в своей книге «О музыкальном содержании учебных форм танца» отмечает: «Администрация театральных училищ Петербурга и Москвы выделяла средства на содержание аккомпаниаторов в каждом классе. Но педагоги танца, имея право присовокупить эти средства к

---

*Римский Корсаков Н. А.* 1982, с. 236

<sup>2</sup> *Вольнский А. Л.* 1992, с. 137

своему основному заработку, охотно отказывались от услуг музыкантов»<sup>3</sup> Но существовала еще одна важная причина, объясняющая выбор именно скрипки, как наиболее подходящего для аккомпанемента танцу инструмента. Это богатство ее штриховых возможностей. Разнообразие способов извлечения звука на скрипке очень схоже с артикуляционным многообразием элементов балетного экзерсиса. Так, *staccato* можно уподобить способу исполнения *jete frappe spiccato – petit battement legato* – медленному и плавному *developpe* а также какому-либо другому элементу *Adagio pizzicato* – движениям на пальцах и т. д. Современный рояль с его молоточковой механикой не всегда позволяет создать столь же артикуляционно точное представление о характере движения, особенно при сопровождении плавных и медленных пластических перемещений, сопоставимых лишь с идеальным певучим *legato*. «В конце XIX века в России и за рубежом русские и иностранные мастера балета, давая уроки танцев, одновременно играли на скрипке. Думается, что это не случайно, не только потому, что смычком было удобнее наказывать своих питомцев, а и потому, что скрипка «поет» тему лучше, чем какой-нибудь другой инструмент»<sup>4</sup>, – отмечал выдающийся педагог классического танца Н. Тарасов.

Тем не менее рояль с его богатыми фактурно-гармоническими и ритмическими возможностями все чаще использовался сначала в репетиционно-концертной работе, затем, с начала XX века и для сопровождения урока классического танца.

Практика фортепианного сопровождения экзерсиса и тогда предполагала владение навыками импровизации. В начале XX века педагоги-балетмейстеры, такие как, например, Н. Легат, М. Фокин, умели импровизировать за роялем, аккомпанируя уроку, пианисты-аккомпаниаторы тоже следовали этой естественно продолжающейся традиции.

---

<sup>3</sup> Ладыгин Л. А. 1993 с. 101

<sup>4</sup> Тарасов Н. И. 1981 с. 24

Процесс подготовки профессиональных кадров для работы в балете был напрямую связан с формированием в двадцатые – тридцатые годы прошлого века Вагановской школы классического танца. В ней плодотворно работали не только талантливые педагоги, коллеги профессора А. Вагановой, В. Пономарев и А. Пушкин, но и музыканты Е. Мравинский, В. Карпов, С. Бродская, М. Пальцева, М. Регишевская, В. Муравский, принявшие участие в упрочении ленинградской традиции аккомпанемента уроку классического танца.

### 1.1. Роль музыки в истории бытового и бального танца

Для того чтобы углубиться в рассмотрение проблем хореографического аккомпанемента, следует сначала понять и охарактеризовать первооснову, стержень, на котором базируются современные его принципы. Если мы обратимся к материалам по истории аккомпанемента танцу, то убедимся, что уже с античных времен (стадии синкретического единства триады «поэтическое слово – музыка – танец») и вплоть до конца XVII – начала XVIII века главными особенностями танцевальной музыки являлись ее импровизационность, а также теснейшая связь с танцевальными движениями. Связь эта базировалась на параллелизме в использовании средств выразительности музыки и танца.

В бытовых и бальных танцах эпохи Возрождения рисунок движений, продолжая античную традицию, во многом определял не только структуру, композицию танцевальной музыки этого времени, но также и особенности использования выразительных средств музыкального языка. Роль симметрии, повторности, ритмической периодичности была обусловлена моторикой танца. О прямом соответствии ритма движений и музыки говорится во многих танцевальных трактатах и руководствах<sup>5</sup>, а также в работах по истории танцевальных

<sup>5</sup> Например: *Arbeau T.* 1888; *Plauford's English Dancing Master* 1651; *Кусков И. К.* 1794; *Петровский Л.* 1825; *Целлариус Г.* 1848; *Цорн А. Я.* 1890; *Ивановский Н. П.* 1948.

музыкальных жанров Так, например, М Сапонов упоминает об импровизационном ансамблевом аккомпанементе к бассаданце – распространенному в XV веке в Италии придворному танцу Сохранились образцы сокращенной записи его музыкальной версии – в виде «последования ритмически не дифференцированных знаков – одних черных квадратных бревисов Эта звуковысотная линия снабжалась ритмическими формулами только непосредственно при исполнении с применением в каждом отдельном случае ритмических оборотов, характерных для данной танцевальной разновидности»<sup>6</sup> Участвуя в коллективной импровизации, музыканты–инструменталисты воспроизводили зафиксированную в форме сокращенной записи звуковысотную линию, снабжая ее дополнительными голосами, украшениями и ритмизуя в соответствии с движениями данного танца

Подобный тип аккомпанеента к бытовым и бальным танцам был принят повсеместно В издании Дж Плейфорда «Английский танцевальный мастер», собравшем наиболее популярные в XVII веке контрдансы, описание хореографического материала и мелодии танцев напечатаны таким образом, что их можно воспринимать одновременно Это позволяет отметить ритмическое соответствие мотивов и танцевальных формул движений В комментариях к современному факсимильному изданию этой работы указано, что в более ранних публикациях Плейфорда XVI века текст музыкального сопровождения представлял собой лишь звуковысотную линию танцевальных мелодий, без метроритмического и гармонического уточнения. При этом предполагалось, что музыканты будут импровизировать на заданную тему в соответствующем данному танцу ритме

Инструментальное исполнительство в XIV–XVII веках предполагало владение импровизацией, и многие образцы музыкальных произведений дошли до нас не в полной нотации, поскольку они не фиксировались точно так, как исполнялись Схематическая запись танца – табулатура представляла собой сокращенный текст всего тан

---

<sup>6</sup> Сапонов М А 1982 с 26



ца – и музыки, и хореографии. Неполнота и приблизительность записи объяснялась тем, что в бытовых танцах этого времени использовался типизированный хореографический материал, то есть общеизвестные движения. Поскольку развертывание хореографической и музыкальной составляющих осуществлялось на основе строгой взаимосвязи – то уже сами па, указанные в табулатуре, давали аккомпаниаторам (имеющим понятие о разных видах танцев), нужную информацию о характере музыки, ее ритме и структурно-композиционных особенностях.

Тесное взаимодействие элементов танца и музыки предполагало обоюдную регламентацию свойств музыкального и хореографического рядов. Подобная упорядоченность определяла известную степень предсказуемости, позволяла предугадывать характер музыкального аккомпанемента, определяемый рисунком танцевальных движений и знанием типовых формул соответствия. Например, основной хореографической фигурой гальярды – одного из широко распространенных в Европе XV–XVII веков бального танца, является «*cinq pas*» (пять шагов). Эта фигура состоит из четырех шагов, прыжка и заключительной позы<sup>7</sup>. Музыкально ей соответствуют два такта в трехдольном размере и в умеренном темпе. Характерный ритмический рисунок гальярды – три четверти, половина (или четверть и пауза) – четверть.



Данная ритмическая формула вместе с артикуляционными характеристиками движения (шаги – раздельность, прыжок – отталкивание, скольжение, поза – приземление, мягкое окончание движения), а также в сочетании с композиционными принципами повторности, квадратности, становится основой для варьируемой музыкальной версии этого танца.

<sup>7</sup> Описание па гальярды, аллеманды и менуэта дано во книге Н. Ивановского «Бальный танец в XVI–XIX вв.» Ивановский Н. П. 1948.

## Пример 1

Фрагмент гальярды Из собрания П. Агеньяна (1529)



В сокращенной записи метроритмическая фигура гальярды могла быть никак не зафиксирована, так как уже сами движения, составляющие суть танца, представляли собой определенную и вполне достаточную информацию для аккомпаниатора того времени.

Рисунок балльных танцев складывался из основных и сопутствующих родственных движений, выполняемых в различных направлениях, каждый раз образуя новые сочетания. Музыкальная канва сопровождения тоже варьировалась, периодически возвращаясь к исходному ритму танца. Движения, трансформируясь в музыке, становились своеобразными ритмо-артикуляционными «портретами» танцев, формулами, заключающими в себе признаки первичных музыкальных танцевальных жанров. Так, основная фигура аллеманды XVI–XVII веков включала в себя двойной бранль (три шага и приставление ноги) и поклоны. Каждый шаг здесь соответствовал двум четвертям в медленном темпе, поэтому музыкальная версия танца двудольна, а такты группируются по два и четыре. Ритмоформула гавота складывалась из шагов, скользящих шагов и маленьких прыжков. Парное сочетание этих движений опиралось на двудольный музыкальный размер и басо-аккордовую формулу аккомпанемента. Первый танцевальный шаг гавота начинался с подъема на полупальцы – исходного, предваряющего момента движения. Соответственно этому, музыкальный ритмический рисунок мелодии гавота тоже рождался с двух исходных, предваряющих затактовых четвертей. Они и опре-

делили наиболее характерную особенность музыкальной формулы гавота. Основное па менуэта XVIII века состоит из медленного скользящего шага (1–2 четверть), глиссандирующего кругообразного движения другой ногой (3-я четверть) и трех маленьких шажков (еще три четверти). Поскольку одно па занимает шесть четвертей, соответствующих двум тактам  $3/4$ , такты группируются попарно, образуя характерную ритмическую схему:



## Пример 2

*В А Моцарт «Дон-Жуан», I д, финал*



Длительное время, вплоть до XVII века, в европейской профессиональной музыке господствовали именно нормативные критерии в оценке композиторского мастерства, состоящие в том, что данный опус должен был отвечать определенным требованиям жанра, – в данном случае танцевального. В дальнейшем, с появлением в западном искусстве XVII–XVIII веков более индивидуализированных хореографических форм, рождается театральный вид танцевальной музыки более свободного характера. Параллельно, с развитием профессионального музыкального искусства, все больше ощущается тенденция «освобождения» инструментальных жанров от столь тесной связи с прикладными функциями. Распространенным жанром инструментальной музыки в это время становится танцевальная сюита,

сохраняющая характер включенных в нее гавотов, аллеманд и курант, но уже не предназначенная для бытового танца. Тем не менее определенные типовые ритмические и фактурные обороты присутствуют и здесь, придавая музыке выразительную характерность. И С. Бах в работе с тематическим материалом во многом опирался на образность пространственно-двигательного порядка<sup>8</sup> и строго соблюдал типичные ритмоформулы танцев в своих сюитах. Именно поэтому баховская сюита определяется Б. Яворским<sup>9</sup> как «некий своеобразный моторно-портретный жанр». Устойчивость музыкальных ритмических оборотов, соответствующих движениям, свойственна всей танцевальной музыке XVII–XX века. Подобные устойчивые интонационно-ритмические и фактурные обороты не только указывают на жанровую природу танцевальной музыки, но также содержат информацию о самих движениях.

Таким образом, специфические особенности, сформировавшиеся в танцевальной музыке Средневековья и Возрождения, обусловили нормативы первичных жанров прикладной музыки, предназначенной для типизированных форм хореографии. Важно при этом отметить традиционные принципы хореографии – понимание танца как суммы определенных варьируемых элементов и тесную их взаимосвязь с музыкой.

В настоящее время одной из типизированных форм хореографии является урок классического танца. В основе его также заложен принцип комбинирования движений – варьируемых хореографических элементов. Периодичность, квадратность, соответствие двигательных и ритмических моторных формул, преимущественно гомофонно-гармонический тип фактуры, мелодичность, регулярно-акцентная ритмика являются характеризующими для танцевальной

---

<sup>8</sup> Эту особенность баховского письма подметил А. Швейцер: «Бах изображает в музыке всякое движение доступное для музыкальной передачи» *Швейцер А.* 1965 с. 221.

<sup>9</sup> В книге «Сюиты Баха для клавира» *Яворский Б. Л.* 1947 с. 16.

музыки и сегодня Движения классического танца, безусловно, сложнее бытовых и бальных па, их взаимосвязь с музыкой не столь очевидна и не сводится к простому соотношению шагов и четвертей Тем не менее любому элементу классического танца может быть найдена соответствующая ему ритмическая и артикуляционно-интонационная музыкальная формула Обычно музыканты, не имеющие опыта работы в хореографии, не способны самостоятельно выявить характерную ритмическую основу движений классического танца Поэтому ритмические или иные указания педагога, которые неопытный концертмейстер может принять за прихоть или жестокий диктат, являются на самом деле руководством к созданию единства хореографического и музыкального движения

В нашей прикладной сфере применение музыки достаточно строго ограничено целями и художественными задачами хореографии Здесь неизбежны во-первых, строгая регламентация музыкального материала, являющаяся следствием танцевально-музыкального единства, во-вторых, определенная степень предсказуемости дальнейшего хода взаимосвязанных событий, основанная на известной упорядоченности происходящего Отражение движений в музыкальном импровизационном материале, базирующемся на использовании клишированных ритмических, фразировочных, структурных схем, как было показано выше, является исторически сложившимся, традиционным И, хотя жесткие нормативы «квадратной» периодичности и лимитируют свободу музыканта-импровизатора в балетном классе, они же, с другой стороны, дают возможность предвидеть ход изложения будущих построений, что очень важно для сиюминутного совместного исполнения

Сохранившиеся образцы русской бытовой танцевальной музыки XVII–XVIII веков характеризуются аналогичным воспроизведением «портретов» движений Однако в театральной практике XVIII–XIX веков происходит заметная трансформация нормативов балетной музыки С развитием балетмейстерского искусства происходит постепенный процесс высвобождения средств выразительности балетной музыки и сценического танца Для балетмейстера, в его

работе по сочинению танцев балета, определяющей становится метрическая музыкальная канва. Она выполняет функцию путеводной нити, отмеряющей время с помощью равномерной пульсации, и одновременно намечает основной характер танцев. Роль композитора в балете становится весьма второстепенной – характерно, что, например, в книге Л. Блок об истории классического танца<sup>10</sup>, в разделе, посвященном раннему балету в России, не указано ни одного имени авторов музыки к балетам XVIII века. Распространенное в балетмейстерской практике XIX века представление о преувеличенном значении метроритмического фактора послужило причиной развития жанра так называемой дансантажной театральной музыки, иллюстрацией которого может служить творчество Р. Дриго, Ц. Пуни и других. Клавирные балеты этих композиторов состоят из лирических Адажио на 6/8 или 3/4, предназначенных для любовных дуэтов главных героев, «прыжковой» вальсообразной музыки на 3/4 и 6/8, стандартных «пиччикато» для пальцевых вариаций, полек и галопов (так называемых балетных код). Характерной чертой этого рода музыки является ее функциональное удобство, квадратность, метрическое однообразие, отсутствие каких-либо индивидуализированных черт ритма, мелодики, структурно-композиционных особенностей, поскольку они могли бы нарушить свободное проявление балетмейстерской дивертисментной мысли. Все это в конечном счете привело к тому, что большинство крупнейших композиторов того времени исключило балет из сферы своих творческих интересов – как искусство «второго сорта».

Расцвет русского классического балета конца XIX века, проявившийся, в частности, в созидательном содружестве П. Чайковского и А. Глазунова с М. Петипа, практически никак не отразился на рутинной повседневной практике балетного театра и школы того времени. Театральные уроки и репетиции проходили «как встарь» под скрипичный аккомпанемент, профессиональные пианисты не интересовались таперской деятельностью. Сами же таперы – музыканты,

---

<sup>10</sup> Блок Л. Д. 1987

аккомпанирующие на танцевальных вечерах (тапер – тот, кто «отстукивает» сильную долю), – демонстрировали аналогичное «метрическое» отношение к роли бытовой танцевальной музыки. Главным в аккомпанементе для танцев стал равномерно приходящий метрический акцент, а слово «тапер» превратилось в синоним бездарного ремесленника. Более художественные формы профессионального хореографического аккомпанеента получили развитие уже в XX веке.

## **1.2. Развитие прикладных жанров фортепианной импровизации в первые десятилетия XX века**

В начале XX века в Европе и России произошли некоторые изменения, вызвавшие возрастание интереса к прикладным видам фортепианной импровизации, формированию творческого отношения к этому роду музыкального искусства. Здесь сказались несколько факторов: развитие прикладного жанра фортепианного озвучивания немого кино, распространение системы ритмического воспитания Э. Жака-Далькроза и, немного позже, проникновение и влияние американской джазовой культуры.

Одной из сфер применения фортепианной импровизации в начале XX века в России, как и в Европе, была работа пианистов в немым кинематографе. Специфика их деятельности в большой степени заключалась в умении импровизировать на заданную киносюжетом смену характеров и состояний, не затрудняясь боязнью оторваться взглядом от нотного текста. В книге С. Богуславского «Принципы и методы киномузыки» подчеркивается, что музыкант-импровизатор, работающий в кино, «должен иметь интенсивное, быстро работающее воображение, вообще музыкальную одаренность выше средней, он должен иметь хороший запас мелодико-ритмических и гармонических оборотов, что достигается постоянным и вдумчивым анализом музыкальных произведений. Кроме того, киноиллюстратор должен иметь в зачатке, но непрерывно развивать в себе, так сказать, моторную фантазию, – способность быстро приспособлять аппликатуру (смену

пальцев) к быстрым пассажам на клавиатуре»<sup>11</sup> Огромное большинство таперов кино, разумеется, не обладало всеми вышеперечисленными профессиональными достоинствами. Негативные ремесленно-дилетантские проявления, во многом характерные для таперской практики, послужили причиной для постановки вопроса о профессиональном обучении и подготовке кадров для работы в кинематографе, в хореографии, в театральных студиях. Издавалась и специальная методическая литература, в частности упоминавшаяся статья И. Шиллингера «От импровизации к прикладной композиции». В 1919 году в Москве был организован Ритмический институт, в 1925-м – Мастерская фортепианной импровизации и киноиллюстрации. В Петрограде в то время был популярен педагог Г. Бруни, специализировавшийся на уроках импровизации. Несколько месяцев у него обучался и Д. Шостакович (в период работы иллюстратором в кинотеатрах). Известными импровизаторами были А. Бем, Н. Двориков, в кинотеатрах и на танцах работал В. Соловьев-Седой.

Прикладные виды музыкальной импровизации развивались и в других сферах. Формирование одного из них – в области ритмики – было связано с деятельностью швейцарского музыкального деятеля и композитора Э. Жака-Далькроза. В 1907 и 1922 годах на русском языке появилась публикация цикла его лекций «Ритм. Его воспитательное значение для жизни и для искусства». Занятия по ритмическому воспитанию, так же как и уроки хореографии, предполагали фортепианный импровизационный аккомпанемент.

Одним из главных положений методики Жака-Далькроза является мысль о том, что в основе совместного функционирования музыки и танца, музыки и движения лежит ритмическое начало. «Благодаря чудесным тайнам искусства, музыкальные ритмы могут стать пластическими, видимыми, а пластические ритмы могут быть переведены в музыкальные»<sup>12</sup>. Сама мысль о музыкально-пласти-

---

*Богуславский С. 1926, с. 75*

<sup>2</sup> *Жак Далькроз Э. 1922, с. 96*



ческом ритмическом соответствии, разумеется, не была новой Жак-Далькроз снова, как и в эпоху Возрождения, строил свои принципы на возрождении античной и средневековой традиции синкретического единства триады «музыка – поэтическое слово – танец» По его мнению, в Древней Греции «это порождало ту разносторонность, которой не знает современный танец, озабоченный только передачей такта, но не передающий ритма, заключенного внутри такта, и патетических акцентов музыки»<sup>13</sup> Жак-Далькроз упрекал практиков балетного театра того времени в «невнимательности танца по отношению музыки», формализме, увлечении трюками в ущерб выразительности в отображении драматического музыкального содержания Ритму, как важному компоненту музыкального целого, по мнению Жака-Далькроза, не уделялось должного внимания «танцовщики, исключительно занятые своими акробатическими штуками, своими «па» и изгибами тела не дают себе труда согласовать их с ритмическими намерениями композитора Композиторы, всецело поглощенные своей музыкой, больше не стараются о создании новых ритмических сочетаний Это объясняется их незнанием танца»<sup>14</sup>

Идеи Э Жака-Далькроза оказали огромное влияние на развитие искусства хореографии Жак-Далькроз прекрасно осознавал специфику и возможности разнообразного применения музыкальных и пластических ритмических средств Он отмечал, что «нельзя установить полного совпадения пластического ритма с музыкальным, так как существует значительная разница между характером изолированной звучности и пластическим моментом равной продолжительности» Жак-Далькроз мечтал о создании «полифонического произведения для полиритмического исполнения»<sup>15</sup>

Однако в учебной практике 1920–1950-х годов идея музыкально-хореографического соответствия во многом трансфор-

*Жак Далькроз Э* 1922 с. 108

<sup>13</sup> Там же с. 109

<sup>14</sup> Там же с. 70

мировалась в идею ритмической синхронности, как единственной возможной в учебных формах танца. Крупнейшие педагоги-балетмейстеры, такие как М. Фокин, Н. Легат, обладая широкими профессиональными познаниями в области музыки, критически относились к принципу абсолютизации синхронного ритма. Фокин называл это «ритмоманией», «унисоном», считал, что «это известный, старый прием, одна из бесконечных возможностей», что «всякое ограничение ведет к однообразию»<sup>16</sup>.

Применение принципа ритмического подобия в учебных формах танца в настоящее время является одним из возможных способов музыкального отражения хореографического материала. Но поскольку ритм проявляется в музыке через свойства всех ее выразительных средств, развитие подлинно музыкального чувства ритма возможно лишь с восприятием всех элементов музыкального языка. Следует отметить, однако, что педагогу-хореографу, обладающему, как правило, лишь любительскими познаниями в области музыки, способ ритмической синхронности представляется самым естественным, максимально понятным и доступным, в то время как более сложные и многообразные виды соответствий для него уже не столь очевидны и не представляются так же легко осуществимыми. Поэтому проблематику данного вопроса необходимо рассмотреть гораздо глубже, чем это принято в работах по методике классического танца, и мы вернемся к ней в соответствующем разделе настоящей книги.

Новый этап в понимании роли театральной балетной музыки, в развитии классического балета и обогащении музыкально-хореографических взаимосвязей знаменует сотворчество П. Чайковского, А. Глазунова, И. Стравинского, других композиторов конца XIX – первой половины XX века и крупнейших балетмейстеров того времени – М. Петипа, Л. Иванова, М. Фокина, Дж. Баланчина. Осознанное отношение к музыкальному ритму, многозначное и новаторское применение ритмических средств, проявляющих свои свойства в

---

<sup>16</sup> Фокин М. М. 1981 с. 355

---

интонации, тематизме, гармонии, фактуре и других элементах музыкального языка, – одна из ярких особенностей балета XX века

Однако классический танец в его сценическом виде и в форме урока, конечно же, не одно и то же. Несмотря на сходство во взаимодействии музыки и танцевального движения, основой музыкально-хореографического единства в учебных формах танца являются более простые, отвечающие дидактическим целям урока виды взаимосвязи. Они тем не менее чрезвычайно наглядны и показательны для освоения более сложных взаимодействий сценического танца. Поэтому сопровождение урока классического танца необходимо рассматривать как основу для овладения профессией концертмейстера балета, как важнейшую часть его работы.

Основой взаимодействия музыки и хореографии как временных видов искусства являются метр и ритм. Следует выяснить, каким образом на уроке классического танца осуществляется временная организация музыкально-хореографического единства. Как танцовщики, педагог хореограф и концертмейстер синхронизируют свои действия в классе и на репетиции? Как музыка и танец располагаются в одной временной конструкции? Этим и другим вопросам посвящена следующая глава.

## Глава 2

# ОСОБЕННОСТИ МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА В УЧЕБНЫХ ФОРМАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

### **2.1. Взаимоотношения временных музыкальных и хореографических долей. Иерархическая система музыкальной метрической пульсации**

Предлагаемый к исполнению на уроках классического танца хореографический материал имеет комбинаторную, вариантную природу. Каждый элемент его сначала изучается «в чистом виде», то есть сам по себе, способом многократного повторения. Но основным материалом хореографических заданий в балетном классе являются построения, представляющие собой связанные в единое целое композиционные блоки варьируемых элементов (движений). Эти хореографические конструкции в методике классического танца называются комбинациями, а также этюдами и композициями. Принцип комбинирования проявляется в мозаичности структуры этих построений, многовариантности использования отдельных элементов.

Комбинации движений экзерсиса, как правило, невелики по размерам (16–64 такта). Во время их показа педагог проговаривает названия движений и одновременно считает. Концертмейстер запоминает материал с учетом его ритмических особенностей и отношения

к долям отсчета времени и затем отображает все заданное в музыкальном сопровождении. Метрический счет как чередование временных единиц определяет, таким образом, основу музыкально-хореографического соответствия.

Временная организация музыкального материала осуществляется с помощью музыкального метра – распределенного во времени регулярного чередования дифференцированных для восприятия опорных и переходных временных долей.

Рассмотрим, какова метрическая организация материала в хореографии. Важнейшим организующим фактором здесь является определенная мера отсчета времени. Она представляет собой длительность элементарной доли, условно называемой в хореографии «четвертью». Хореографическая «четверть» далеко не всегда соответствует музыкальной четверти как ритмической длительности. Это вносит путаницу, осложняя взаимопонимание между педагогом и неопытным аккомпаниатором. Хореографическая «четверть» – просто условная доля музыкального времени, удобная для танцевального счета.

В учебной практике долгота такой «четверти» устанавливается в зависимости от темпа, метрического размера и характера фразировки музыкального аккомпанемента. При этом хореографические «четверти» имеют достаточно определенные временные характеристики. Существуют общепринятые представления о соотношении музыкальных и танцевальных единиц отсчета времени, стереотипы, на основе которых и устанавливается взаимосвязь. Таких видов условных соотношений три – соответственно, для медленного, умеренного и быстрого темпов.

В размерах  $2/4$  и  $6/8$  в медленном музыкальном темпе условные «четверти» чаще всего по долготе соотносятся с целым тактом (пример 3), в умеренном темпе – равны по времени половине такта (пример 4), в быстром темпе снова соответствуют такту (пример 5). Один такт  $4/4$  в медленном и быстром темпе чаще просчитывается педагогом как две «четверти». В умеренном темпе – как четыре (пример 6).

### Пример 3

Л Минкус «Баядерка», III акт № 6

**Adagio**

1 2 3 4

П Чайковский «Лебединое озеро»  
Адажио Одетты и Зигфрида

**Andante non troppo**

1 2 3

### Пример 4

Ф Мендельсон «Песня без слов», ор 62 № 6

**Allegretto grazioso**

1 2 3 4

## Ш Гюно «Фауст» Балет «Вальпургиева ночь» Нимфы

Moderato con moto

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

## Пример 5

## П Чайковский «Спящая красавица» I акт Кода

Allegro giusto

① ② ③ ④

## А Лодан «Жизель» II акт Кода Виллис

Allegro

① ② ③ ④

Пример 6

А Глазунг «Времена года», Малое Адажио

Adagio mosso

Musical score for Adagio mosso from 'The Seasons' by Rimsky-Korsakov. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a fermata over the first two measures. Below the staff, four measures are circled and numbered 1, 2, 3, and 4.

II Чайковский «Лебединое озеро», I акт, сцена I

Allegro giusto

Musical score for Allegro giusto from 'The Swan Lake' by Tchaikovsky. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a fermata over the first two measures. The dynamic marking *ff* is present. Below the staff, six measures are circled and numbered 1, 2, 3, 4, 5, and 6.

С Прокофьев «Золушка», II акт

Andante grazioso

Musical score for Andante grazioso from 'Cinderella' by Prokofiev. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a fermata over the first two measures. The dynamic marking *mp* is present. Below the staff, eight measures are circled and numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8.



Музыкальный размер 12/8 в учебных формах хореографии обычно просчитывается как два такта на 6/8: один такт на 12/8 в медленном темпе скорее всего будет равен двум хореографическим «четвертям», в умеренном – четырем, в быстром – снова двум. В вальсообразной метрике (размерах 3/4, 3/8) условная «четверть» почти всегда соотносится по долготе с одним тактом. В некоторых случаях, в очень быстром темпе, одной «четверти» могут соответствовать два такта 3/8.

Для музыкального сопровождения учебных танцевальных заданий чаще применяются музыкальные метры, способные организовать материал удобным для хореографического счета образом. В этой связи особо рассмотрим «неудобные» особенности музыкальных трехдольных метров (3/4, 3/2), проявляющиеся в медленных темпах. Как было указано, вальсовая трехдольная метрика предполагает соответствие одной «четверти» целому такту. Однако в медленном темпе в трехдольной музыке невальсового характера (например, сарабанде, менуэте, лирическом Адажио и т. д.) относительно слабые 2-я и 3-я доли такта приобретают большую весомость, в то время как сильные тактовые доли находятся слишком «далеко» (по времени) одна от другой (пример 7)

### Пример 7

*П. Чайковский «Щелкунчик», II картина,  
Маленькое адажио*

Andante (♩ = 72)

Целый такт здесь принять за «четверть» невозможно, потому что в медленном темпе он долгий. При этом в трехдольном такте нет середины, на которую можно было бы опереться в счете с помощью хореографической «восьмой», так, как это можно сделать в размерах  $6/8$  и  $4/4$ . В то же время хореографическая временная доля не может быть соотнесена и с музыкальными четвертями. Тогда пришлось бы считать «по три», а не «по четыре», – но такой счет не создает возможности сохранить важное для хореографии ощущение квадратной структуры построения. Это неудобство трехдольной метрики вынуждает концертмейстера в ежедневной работе либо применять только вальсовый аккомпанемент, либо просить педагога специально сочинять комбинацию с учетом ритмических особенностей невальсовой трехдольной музыки (Обычно в подобных случаях считают «раз, два, три, два, два три» – и так далее)

Затруднение при счете – одна из причин чрезвычайно редкого использования сложных и переменных метров при музыкальном сопровождении учебного материала. Исключением являются, как правило, случаи цитирования фрагментов хореографических произведений.

Итак, акцентная сторона музыкального метра, проявляющаяся в виде сильных долей, выступает в качестве ориентира для хореографического отсчета времени «четвертями». При этом отсчет условных «четвертей» по четыре демонстрирует теснейшую связь танцевальных построений с квадратной структурой музыкального периода. Хореографические доли чередуются в соответствии с временными отрезками, равными тактам или полутактам, вне зависимости от расположения (и количества) относительно сильных и слабых долей. Поэтому счет хореографический достаточно редко совпадает с музыкальным. Гораздо чаще он совпадает с тактовой пульсацией, то есть с музыкальной метрикой высшего порядка.

Как известно, организация времени в музыке, то есть ее метрические функции выражаются не только в тактовой акцентуации. Выразительная роль музыкального метра проявляется и в более мелком, и более крупном масштабах. В первом случае – как пульсация долей внутри такта, во втором – как система отношений тяжелых и

легких тактов (а также более крупных элементов музыкальной ткани)<sup>1</sup> Пульсация опорных и переходных моментов времени на разных уровнях музыкальной формы образует иерархическую систему музыкального метра. Изучение музыкально-теоретических работ о ритме<sup>2</sup>, рассмотрение концепции иерархической системы метрической пульсации, разработанной в исследованиях Л. Мазеля, В. Цуккермана, Е. Назайкинского<sup>3</sup>, позволяют глубже осмыслить музыкально-моторные взаимосвязи. Музыкальный метр в этом смысле понимается уже как «комплекс, объединяющий в одно целое метрические акценты разной степени весомости, а значит и различной качественной определенности»<sup>4</sup>.

В данном случае наиболее существенным моментом для нас является способность музыкального метра создавать организованную структуру, систему отношений тактов, то есть его формообразующие свойства. Группировка тактов по четыре, важная для метрической организации периодов, имеет прямую связь с симметрией моторного движения. Именно на нее и опирается квадратность. При этом способность музыкального метра создавать квадратную структуру, обозначая будущие моменты времени, служит стержнем взаимодействия в музыкально-хореографическом ансамбле. Поэтому в хореографии вальс просчитывается «на четыре „четверти“» – такова здесь функциональная особенность метроритмической организации целого.

---

<sup>1</sup> «Каждая доля при соответствующем ее ритмическом дроблении уподобляется «микротакту» где можно различить более тяжелые и более легкие звуки» отмечают Л. Мазель и В. Цуккерман. В то же время сами такты тоже образуют свою систему опорных и переходных долей времени «где такты относятся друг другу как отдельные доли внутри такта. Это есть метр высшего порядка и его проявлениями оказываются тяжелые и легкие (сильные и слабые) такты» Мазель Л. А. Цуккерман В. А. 1967 с. 144.

<sup>2</sup> Холопова В. Н. 1980. Харлап М. Г. 1986. 1991. Мазель Л. А. Цуккерман В. А. 1967. Назайкинский Е. В. 1972.

<sup>3</sup> Мазель Л. А. Цуккерман В. А. 1967. Назайкинский Е. В. 1972.

<sup>4</sup> Назайкинский Е. В. 1972 с. 225.

## **2.2. Понятие хореографического метра. Музыкальный и хореографический метр. Выбор музыкального метра для организации хореографического материала**

В рамках тактовой ритмической системы музыкальный метр понимается как организация времени, опирающаяся на равномерное чередование опорных и переходных долей и предполагающая качественное различие между сильными и слабыми долями. Хореографический метр тоже осуществляет временную организацию материала, представляя собой соразмерность длительностей, заполненных танцевальными движениями. Но, в отличие от музыкального, хореографический метр в наибольшей степени проявляет не качественные, а количественные показатели. Хореографический метр указывает порядок исполнения движений в соответствии с протяженностью «четвертей» и их чередованием. Акцентуация может выражаться в резких и динамичных движениях, но ритм их чередования может быть и не периодичным. Танцевальный материал бывает и безакцентным – если в комбинации используются только плавные и протяженные движения. Без музыкального метра, образующего систему пульсации, временная организация танца сама по себе является лишь предварительной пластически-временной конструкцией. Балет (за редчайшим исключением) не существует без музыки. Хореографический текст, обладая своей логикой выстраивания, выразительностью, упорядоченностью и смыслом, проявляется и воспринимается как законченное целое только в синтетическом единстве. В этом единстве музыкальный метр выполняет функцию канвы, организующего начала, равномерно подчеркивающего важные моменты движения (вспомним таперов и музыку «дансантах» композиторов), что позволяет определенным образом упорядочить воспринимаемый рисунок танца.

Хореографический метр при этом соотносится и с музыкальной метрической пульсацией высшего порядка, образующейся при группировке тактов, метрической организацией периодов. Определенные ритмические и артикуляционные моменты танца, например, резкие и динамичные, могут взаимодействовать с опорными и кульмина-

ционными моментами музыкального времени. При этом танцевальная комбинация превращается в модель для музыканта-импровизатора, становясь, говоря словами Е. Назайкинского, своеобразным «расписанием», которое «точно обозначает будущие моменты времени, в которых может наступить то или иное гармоническое, мелодическое, фактурное, динамическое или тематическое „событие“»<sup>5</sup>. Подобная модель может регламентировать будущую музыкальную импровизацию достаточно жестко.

Таким образом, следует заключить, что ритмическая взаимосвязь музыки и движения проявляется на различных уровнях пульсации музыкального метра: на уровне внутритактовом ритмическом – в случаях, когда в музыкальном аккомпанементе применяется принцип ритмического подобия (ритмическая синхронность), на уровне тактов – как соответствие временным долям хореографического метра, на уровне сверхтактовом – как взаимодействие динамических моментов движения, композиционных и структурных особенностей комбинации с музыкальной метрикой высшего порядка.

Происходящие в процессе совместного исполнения наложения ритмического и пространственного рисунка хореографической партии на материал музыкального сопровождения создает характерную именно для танца ритмическую пульсацию. Поскольку ритм движений тела многообразен и складывается из политемповых, полиартикуляционных движений ног, рук, корпуса и головы танцовщика, – слияние музыки и пластики формирует, как правило, сложные полиритмические структуры.

За более крупную единицу измерения времени в учебных формах танца принимается столь же условное понятие «музыкальная фраза», соответствующая 16 хореографическим «четвертям». Окончание 16-й «четверти» считается завершением такой «фразы». Музыкально ей может соответствовать 8-, 16 или 32-тактовое построение. Понятие «музыкальная фраза» не является смысловым,

---

<sup>5</sup> Назайкинский Е. В. 1972 с. 231

аналогично понятию «период» в музыке, а скорее количественным. В квадратных построениях естественно отражается аналогичный временной тип развертывания материала, присущий как хореографии, так и музыке.

Как известно, в музыкальном искусстве квадратный тип структуры периода связан не только с танцевальной моторикой, но воспроизводит и исторические связи с поэтической речью. Однако именно бытование музыки совместно с танцем имело особое значение в процессе становления типовых музыкальных структур<sup>6</sup>.

В балетном классе при сочинении комбинации обычно происходит обратный процесс: педагоги сознательно или интуитивно опираются на закономерности, исторически характерные для жанровой музыки – периодичность, пропорциональность тактовых групп. Периодичность весьма часто сочетается с повторяемостью отдельных фрагментов по аналогии с повторным строением музыкального периода.

В процессе музыкального сопровождения урока танца перво-степенное организующее значение музыкального метра может стать причиной ограничений, принятых для типа избираемой фактуры и построения ритмического рисунка мелодии. Подобные ограничения объясняются также и необходимостью сиюминутного совместного исполнения – без дирижера и репетиций. Пианист задает метрическую пульсацию, и она должна ясно восприниматься сразу. При исполнении подвижной танцевальной музыки это легко достижимо. Медленные же кантиленные построения синхронизируются с танцевальными движениями естественней, когда мелодия выстраивается относительно крупными долями, соотносимыми с условными «четвертями» хореографического счета. Полифоническая фактура редко обладает ярко выраженными метрическими свойствами, поэтому почти не применяется для аккомпанемента танцу. Стойкое предпочтение басоаккор-

---

Характерные особенности этого процесса ярко демонстрируются в статье  
I Барановой «Танцевальная музыка эпохи Возрождения» *Баранова Т. И.* 1982.

довой фактуры сопровождения в танцевальной музыке объясняется необходимостью показа опорных долей времени

Отметим еще одно важное обстоятельство. Особенности хореографической организации материала становятся причиной того, что собственно **выбор музыкального метра бывает достаточно свободным** (напомним, что речь идет только о простых метрах). Поскольку ритмическую опору движению во многих случаях создают не внутритактовые группировки длительностей, а пульсация сильных или относительно сильных долей такта, то одну и ту же комбинацию движений можно представить как с двудольным, так и с трехдольным музыкальным сопровождением

Так, характерной чертой музыкального материала баховских танцевальных сюит, по словам Б. Яворского, является сопоставление «нескольких моторных схем, отличающихся друг от друга композиционными признаками», контрастом «метров и дольностей»<sup>7</sup>. Особо подчеркнем разделяемые Яворским «метры и дольности» – аспекты, характеризующие две стороны метрических свойств музыки: временные соотношения и их измерение, акцентность и группировку временных долей вокруг опоры. Такое же разграничение весьма характерно в работе с танцем вообще и на уроке классического танца в частности. В балетном классе метр как чередование опорных временных долей («четвертей») и темп как скорость их чередования устанавливает педагог-хореограф. Выбор внутритактовой пульсации, «дольности» опытный концертмейстер осуществляет самостоятельно.

Одно и то же танцевальное движение при необходимости в принципе можно представить в любом музыкальном метре. Важен лишь общепринятый и типовой способ исполнения движения по отношению к сильной доле (то есть «из-за такта» или «на раз»). В сценических постановках классических балетов XIX – первой половины XX века обычно используются именно общепринятые в этом смысле способы исполнения танцевальных движений. Они и изучаются на уроках классического танца.

---

<sup>7</sup> Яворский Б. Л. 1947, с. 14

Если просматривать без включения звука какой-либо фрагмент из классического балета в видеозаписи, например адажио или вариацию, можно установить визуально некоторые моменты временных опор. Далеко не всегда они будут акцентными в хореографическом рисунке. Им могут соответствовать начальные или какие-либо промежуточные фазы движений, традиционно исполняемые на сильную долю времени. Определить «дольность» и музыкальный темп, а также характер звучания фрагмента в таком случае будет достаточно сложно. Обычно бывает возможно «подложить» на одну и ту же последовательность движений несколько метрических вариантов музыки разного характера, – и все они будут иметь определенный смысл и выразительное значение, конечно же каждый раз изменяя восприятие целого. Подобную практическую задачу «подкладывания» метрического варианта звучания к заданной комбинации и решает в балетном классе концертмейстер. Тем самым он устанавливает определенные, соответствующие именно данному характеру урока, соотношения музыкального и хореографического времени.

Каким же образом концертмейстер выбирает оптимально подходящий музыкальный размер для аккомпанемента движениям? Решение подобной задачи предполагает во многих случаях творческую свободу аккомпаниатора. Здесь можно руководствоваться характером, «кинетическими» качествами, которые создает различная музыкальная пульсация. Известно, что двудольные метры обладают свойствами, характеризующимися четкостью, упругостью, мерностью, некоторой элементарностью по сравнению с более сложными метрами. Трехдольные метры, в свою очередь, в целом воспринимаются как более пластичные, мягкие и закругленные и, благодаря этому, податливые кagogическим отклонениям. Музыкальные размеры  $6/8$ ,  $12/8$  наряду с качествами, свойственными трехдольным метрам, обладают и мерностью, а также способностью такта делиться пополам, что очень удобно с точки зрения хореографического счета.

На практике, при музыкальном сопровождении акцентных движений экзерсиса чаще применяются двудольные метры – для сообщения большей четкости. Учитывается также и то, что такие



элементы экзерсиса, как *battement tendu jete, frappe petit battement rond de jambe en l'air* и т. д., могут исполняться в классе условными «восьмыми» и «шестнадцатыми». Выбор двудольного размера также бывает необходим для музыкального аккомпанемента некоторым быстрым движениям, исполняемым подряд (например, 32 *fouette*, туры по кругу, *pas emboite* и др.), поскольку в этом случае становится необходимой мелкая двудольная пульсация. В свою очередь, сопровождение плавных движений например таких, как *balance* традиционно предполагает трехдольность (вальсовость). Вальсовая трехдольность также широко используется для сопровождения активных движений большой силы и размаха – больших туров, прыжков, так как именно в этих случаях велика вероятность детальной агогической нюансировки.

### 2.3. Темп

Поскольку частота пульсации акцентных долей музыкального времени служит показателем темпа, метроритмические взаимоотношения музыки и танца наиболее ярко проявляются именно в этой области. Проблеме темповых соотношений уделяется огромное внимание в литературе о балете, а также в специальной литературе. Например, в книге Л. Ладыгина «О музыкальном содержании учебных форм танца»<sup>8</sup> проблема верного темпа определяется как «одна из серьезнейших» в хореографическом обучении. Автор этой работы отмечает, что частота чередования составных элементов движения ног, рук, головы, корпуса в танце полностью не совпадает, что образует сложные виды координации, политемповую структуру в хореографическом темпе и усложняет его взаимоотношения с темпом музыкальным. Ладыгин упоминает также, что диапазон музыкальных темпов в верхних своих границах намного шире, поскольку звук несравненно подвижнее тела.

---

<sup>8</sup> Ладыгин Л. А. 1993

При аккомпанементе уроку или репетиции музыкальный темп определяется частотой совпадения пульсации с определенными моментами движений. На уроке классического танца педагог показывает и просчитывает комбинацию, но, как правило, не в том темпе, в котором она будет исполняться. Артисты балета или учащиеся, а также концертмейстер заранее знают основной темп комбинации, так как сам характер и особенности элементов, включенных в нее, уже предполагают определенный темп исполнения. Темп постоянно корректируется педагогом и концертмейстером, чтобы хореографический материал и его музыкальное сопровождение естественно соответствовали друг другу, – как в целом, так и в отдельных деталях. Наиболее важным для концертмейстера показателем темпа являются движения ног, так как движения рук и головы чаще всего бывают плавными, замедленными, опережающими или запаздывающими.

Темп музыкального сопровождения определяется следующими факторами

- многоуровневым характером хореографического обучения. На ранних стадиях освоения экзерсиса практически все движения исполняются медленно и очень медленно. Постепенно, год за годом, темп упражнений экзерсиса, прыжков, танцевальных движений на пуантах ускоряется. Однако группу движений *Adagio* всегда отличает плавность и слитность манеры,

- характером и способом исполнения самих движений. Плавные элементы исполняются медленно, активные и резкие – в более подвижном темпе, легкие и ажурные виртуозные па – быстро. Время, необходимое для исполнения каждого элемента, отмеряется количеством условных долей: для медленных движений – две, четыре или восемь «четвертей», для четких и активных – одна «четверть», одна «восьмая» или даже «шестнадцатая»,

- «раскладом» движений, то есть соответствием исполнения определенных фаз движения хореографическому счету. В процессе обучения классическому танцу каждый его элемент сначала проучивается медленно, затем все быстрее. Так, например, *developpe* (медленное «вынимание» и подъем ноги на 90°) на первом-втором году

обучения хореографии будет исполняться на протяжении четырех «четвертей» первые две «четверти» – подъем ноги до уровня колена, еще две – дальнейший подъем на 90°. Позже долгота *developpe* будет определяться протяженностью двух «четвертей», в старших классах – одной «четвертью». Но учащиеся старших классов или танцовщики театральной труппы тем не менее все равно не будут исполнять его в абсолютном измерении ровно в четыре раза скорее. Поэтому музыкальный темп для *developpe* на четыре «четверти» будет подвижной, чем для *developpe* на одну «четверть».

Музыкальный темп аккомпанемента, как правило, отражает характер движений. Но, как уже отмечалось, многие быстрые, виртуозные па на ранних этапах проучиваются в медленном и умеренном темпе. Аккомпанируя младшим классам, концертмейстер имеет возможность создать иллюзию общего оживленного, бодрого темпа, используя группировки мелких длительностей, характерные для моторных музыкальных жанров – токкаты, этюда. При этом пульсация сильных долей в аккомпанементе совпадет с условными хореографическими «четвертями». Для создания подобного же бодрого и активного начала в аккомпанементе иногда применяется и более частая (по сравнению с хореографической) пульсация сильных долей.

Важным профессиональным умением балетного аккомпаниатора (как и балетного дирижера) является способность помнить конкретные темповые характеристики отдельных движений или комбинаций движений в качестве точных временных отрезков, соотносящихся с музыкой. «Речь идет о запоминании не только отдельных сцен и движений, но и о внутреннем восприятии их во времени, с тем чтобы в памяти музыка и хореография существовали в едином измерении», – пишет в своей книге выдающийся балетный дирижер Ю. Файер<sup>9</sup>. Темповая память – очень специфическое качество. Она вырабатывается постепенно, в результате постоянных занятий. Верный темп невозможно хранить в памяти абстрактно. Правильность темпа вырабатывается у пианиста в его мышечной памяти как ощу-

---

<sup>9</sup> Файер Ю. Ф. 1974, с. 460

шение темпа исполнения им игровых движений Оно будет закрепляться быстрее, если аккомпаниатор постарается пропустить «через себя» и танцевальные движения Музыканты, обладающие большим опытом работы в балете, вырабатывают в своих игровых движениях особое физиологически-смысловое содержание, заключающее в себе музыкально-пластическое чувство темпа и характера

Опытный концертмейстер и дирижер знают, что многие балетные па исполняются практически всегда в определенном темпе вне зависимости от балетного контекста Например, чтобы сделать два тура в воздухе, данному танцовщику необходимо строго определенное время – время, чтобы оттолкнуться от пола, выпрыгнуть и два раза провернуться в воздухе, а затем приземлиться Он не может висеть в воздухе чуть подольше или приземлиться чуть раньше, чтобы «попасть в музыку» Педагог или балетмейстер, сочиняя комбинации, всегда учитывает темповые характеристики использованных им движений, но некоторые незначительные различия тем не менее могут сказаться на основном темпе Эти «незначительные» различия чрезвычайно остро ощущаются в ансамблевом исполнении «Балерина улавливает изменение темпа более чутко, чем изошренное ухо – изменение темпа чередования звуков » «Важно еле уловимое колебание в таких пределах длительности соседних нот, какие обычное ухо не ощущает», – отмечает Ю Файер<sup>9</sup> Правильный темп весьма часто определяется физическими возможностями артистов балета, а также, конечно, выразительным содержанием танца Об этом всегда необходимо помнить музыканту-аккомпаниатору

Таким образом, проблема «верного темпа» предстает перед музыкантом не только как проблема основного темпа исполнения данной комбинации движений в классе или танцевального фрагмента на репетиции, но и как проблема агогических нюансов

Любой концертмейстер на уроке классического танца постоянно занят разрешением проблемы естественности нюансировки

---

<sup>9</sup> Файер Ю Ф 1974 с 505

Например, если в одной комбинации используется сочетание таких элементов, как *battement fondu* (мягкое, плавное, «тающее» движение) и *battement frappe* (*frappe* – ударять), то характер и способ их исполнения, по всей видимости, создадут ситуацию неизбежных темповых отклонений. Необходимость смены темпа иногда возникает и в моменты переходов из одного элемента комбинации в другой, поскольку проходящие, связующие движения сами по себе тоже могут иметь иные темповые характеристики. Сложнейшая творческая задача аккомпаниатора в балетном классе во всех подобных случаях – смысловое музыкальное обоснование темповых нюансов. Пианист-импровизатор наполняет звучание музыкальной логикой, опираясь на определенные интонации, ритмические группировки длительностей, фразировку, используя фактурные возможности, сопоставление регистров и т. д. Это позволяет ему создать специфическую «музыкальную причину» для отражения агогических особенностей движения.

Музыкальное обоснование темпа и темповая координация исполнителей довольно часто осуществляются с помощью музыкального ритма, поэтому важным компонентом верного темпа на уроке является частота музыкальной внутритактовой пульсации. Например, если в определенной части комбинации заданы технически трудные мелкие и быстрые движения, вероятно, педагог попросит аккомпаниатора немного замедлить темп в момент их исполнения. Аккомпаниатор может создать координационную опору для исполнения трудных элементов постепенно «размельчая» ритм аккомпанемента (допустим, сначала – четверти, затем – триоли восьмыми, шестнадцатые или тридцать вторые). Подобное учащение пульсации достаточно естественно приведет к небольшому замедлению темпа.

Часто встречающееся в комбинациях *Adagio* на середине зала сочетание *port de bras* (плавные движения рук и корпуса) с пируэтом также предполагает некоторое замедление – перед началом вращения. В музыкальном сопровождении *ritenuto* может быть оправдано в случае динамического нарастания, подводящего к точке интонационно-смыс-

лового акцента – пируэту, из чего вытекает и конкретное фактурное решение данного музыкального построения (пример 8)

Пример 8

*P* Каплан Фрагмент Adagio

**Adagio**

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Adagio'. The first system shows a melodic line in the treble clef with a wide interval and a slur, and a bass line with a similar wide interval. The second system continues the melodic line with a slur and the bass line with a similar pattern. The third system features a treble clef line with a slur and a dynamic marking of *rit* (ritardando), followed by a dynamic marking of *f* (forte) and a slur. The bass line in the third system has a dynamic marking of *f* and a slur. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Во многих случаях при взаимодействии танца и музыки *rubato* является основой взаимоотношений музыканта и танцовщиков, элементом, связывающим и координирующим их действия «Эта акция является манифестацией *rubato* *Rubato* ощущается и отмечается

пианистом в большей степени, чем танцовщиком, тем не менее основные принципы *rubato* апеллируют к обоим», – пишет американский балетный концертмейстер и педагог Элизабет Сойер<sup>1</sup>

Очевидно, что просто аритмичное сопровождение, формально соответствующее хореографическому исполнению, но неестественное с музыкальной точки зрения, конечно же, неприемлемо ни на уроке ни на репетиции, поскольку выведет происходящее из художественной сферы в чисто технологическую, не имеющую отношения к музыкальному и танцевальному искусству. По этой же причине аккомпаниатору, конечно же, не следует искажать темповую логику произведения какого-либо композитора. Попробуй сыграть его на уроке «удобно». Лучше симпровизировать подходящий музыкальный материал или найти другой фрагмент музыкального произведения, в большей степени соответствующий данному хореографическому заданию.

*Rubato* как принцип музыкально-хореографических взаимоотношений базируется на способности мыслить масштабно, умении предвосхитить дальнейшее совместное движение. Навык предвидения воспитывается в музыканте и танцовщиках в процессе приобретения опыта цельного восприятия музыки и танца. У концертмейстеров, работающих в классическом балете, с годами вырабатывается обостренное темповое и метрическое чутье, умение предугадать логику соотношений музыки и будущих движений в процессе совместного исполнения. Верными ориентирами становятся здесь не только интуиция, но и накопленные знания, опыт, «мышечная память», а также понимание основных принципов взаимосвязи хореографии и музыки.

Итак, важнейшими задачами аккомпаниатора является музыкальное обоснование происходящего в классе, лепка своеобразных «портретов» движений. Выполнение этих задач во многом обусловлено импровизаторскими возможностями музыканта.

## Глава 3

# АККОМПАНеМЕНТ ЭКЗЕРСИСУ· ИМПРОВИЗАЦИЯ И КИНЕТИЧЕСКАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКИ

Для музыкального сопровождения урока танца обычно широко используется балетная, танцевальная, оперная, фортепианная и симфоническая музыка. В комплекс профессиональных задач концертмейстера хореографического учебного заведения входит подбор музыкального материала и составление музыкальных композиций для исполнения на открытых уроках, класс-концертах, экзаменах по классическому, дуэтно-классическому, характерному, историческому танцу. Чем больше, разнообразнее исполнительский репертуар аккомпаниатора, тем плодотворнее его деятельность. Высокий уровень пианистического мастерства позволит ему постоянно обогащать свой репертуар, использовать на уроке, экзамене виртуозные произведения. Определиться в поиске и подборе репертуара концертмейстеру помогает специальная литература, содержащая рекомендации по этому вопросу (например, упоминавшиеся книги Л. Ладыгина и Э. Соьер), большое количество хрестоматий для сопровождения уроков хореографии, изданных в нашей стране и за рубежом.

Принципам подбора музыкального материала для аккомпанемента уроку танца внимание будет уделено в дальнейшем, поскольку рассмотрение импровизационных музыкальных характеристик движений с конкретными примерами и описаниями фактурных, ритмических, артикуляционных и иных формул, которое



следует предпринять, явится первоначальным руководством для подбора репертуара

Специфика работы в балете требует владения элементарными навыками импровизации. Развитие их, овладение искусством импровизационного аккомпанирования помогает пианисту избирать наиболее точный и гибкий способ отображения танцевальных движений. Однако большинство пианистов – выпускников музыкальных училищ и консерваторий, – как правило, не владеет импровизационными навыками. Для вхождения аккомпаниатора в сферу импровизации необходимы подробные методические и практические рекомендации. Этот важный вопрос в специальной литературе до сих пор серьезно не затронут. Поэтому нижеследующие разделы данной главы посвящены рассмотрению проблем импровизационного аккомпанемента.

В 1919 году Б. Асафьев определяет понятие импровизация как «сочинение (воплощение) и исполнение (воспроизведение), совершающиеся одновременно»<sup>1</sup>. Аналогичную формулировку находим и в словаре Грова «искусство мыслить и исполнять музыку одновременно»<sup>2</sup>. Как известно, импровизация представляет собой одно из фундаментальных понятий музыкального искусства, включающее в себя явления различных культур, эпох, стилей. В современной европейской профессиональной практике фортепианная импровизация встречается лишь в отдельных сферах творческой деятельности: в композиторском творчестве (как начальный этап поиска и формирования идей будущего произведения), при исполнении алеаторических композиций, в виде жанра свободной сольной концертной импровизации, в искусстве джаза, в определенной степени – в процессе начального музыкального воспитания детей и юношества, наконец, в областях, связанных с функциональным использованием музыки для смежных видов искусства (танец, драма, кино).

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. 1978 с. 25

<sup>2</sup> Grove's Dictionary of Music and Musicians. 1954 p. 996

Во второй половине XX века практика импровизационного фортепианного сопровождения танца развивается в двух основных направлениях аккомпанемент уроку танца модерн и аккомпанемент уроку классического танца. Оба варианта, в отличие от свободной импровизации, являются прикладными видами музыки. Они тесно связаны с хореографическими моделями, оказывающими влияние на ритмические, интонационные, структурные, гармонические особенности музыкальной импровизации. Подобная форма импровизации называется связанной (по классификации крупнейшего теоретика музыкальной импровизации Э. Феранда<sup>3</sup>)

### 3.1. Почему импровизация нужна в балетном классе?

Как показывает практика, педагоги классического танца предпочитают работать с пианистом-импровизатором. Многие профессионалы, глубоко интересуясь проблемой взаимосвязи музыки и танца, последовательно отстаивают идею импровизационного музыкального сопровождения как идею полноценного естественного существования синтетической системы «музыка – учебные формы танца»<sup>4</sup>. Н. Тарасов, например, констатирует, что «музыкальная импровизация в учебной практике применяется довольно широко, так как преподаватель в своей повседневной работе тоже импровизирует, составляя примеры, а не обращается к образцам сценической танцевальной литературы»<sup>5</sup>. Педагоги-хореографы в Европе и США также чрезвычайно высоко оценивают способность музыканта отражать в импровизационном сопровождении характер движения, поддерживать танцовщиков в сложные моменты исполнения необходимым ритмическим пульсом, динамикой, темповыми нюансами.

---

<sup>3</sup> *Ferland E* 1938 p 1094

<sup>4</sup> *Ваганова А. Я.* 1980. *Ярмолович Л. И.* 1968. *Костровицкая В. С.* *Писарев А. А.* 1976. *Базарова Н.* 1975. *Тарасов Н. П.* 1981 и др.

<sup>5</sup> *Тарасов Н. П.* 1981 с 22

Широкая распространенность импровизационного типа аккомпанирования объясняется рядом причин. Во-первых, импровизация как аккомпанемент к танцу традиционна исторически. Во-вторых, хореографический материал урока классического танца имеет комбинаторную природу и этим структурно родственен музыкальной импровизации. В-третьих, заданные педагогом комбинации должны исполняться в классе без подготовки, «экспромтом», непосредственно после того, как он перечислит порядок движений и покажет их.

Существуют определенные обстоятельства, препятствующие постоянному использованию хрестоматий или иных сборников с заранее подобранным репертуаром. В ситуации хореографического прочтения почти всегда неизбежны искажения композиторского текста – темповые, фразировочные, иногда даже ритмические. Очевидно, что подобное неуважительное отношение к музыке вряд ли будет нацелено на воспитание музыкальности и хорошего вкуса. Кроме того, многократные повторения одних и тех же пьес (а они тоже неизбежны в каждодневной работе) часто приводят к механистичности, невозможности гибкого отображения разнообразия комбинационного хореографического материала. Аккомпаниатор, не умеющий импровизировать, обычно знает большое (чтобы не очень часто повторяться) количество подходящих миниатюр или фрагментов музыкальных произведений, но можно ли быть уверенным, что этот материал будет соответствовать тем комбинациям, которые задаст педагог именно сегодня? К тому же исполнение фрагмента из высокохудожественного музыкального произведения требует адекватного хореографического отображения, что не всегда возможно в учебном процессе. В некоторых случаях сочетание учебного материала с музыкальными отрывками, предлагаемыми хрестоматиями, просто невозможно по причинам их художественной несопоставимости, например, одновременное исполнение тренажной комбинации и второй части Патетической сонаты Бетховена.

Тем не менее исполнение разнообразных музыкальных произведений в классе не только вполне возможно, но и необходимо – для

воспитания у будущих артистов балета хорошего вкуса приобретения ими более обширного опыта музыкального восприятия. Но серьезная музыка требует и серьезного отношения к себе: предварительной работы и в этом случае педагог хореографии выступает уже в роли балетмейстера. «На основе музыкального произведения преподаватель создает учебно-хореографический этюд, при этом не музыка подбирается (приспосабливается) к учебному заданию, а наоборот хореография стремится выразить содержание музыки» — пишет о такой ситуации Н. Тарасов<sup>6</sup>.

В ежедневной практике обычно именно музыка «приспосабливается» к хореографическим заданиям. Приоритет хореографии в данном случае очевиден: так как происходит обучение танцу, а не музыке. Подобная ситуация тем не менее требует творческих усилий именно от музыканта. В этом случае подбор музыкального материала или создание импровизационного звучания для показанных педагогом танцевальных движений можно даже уподобить творческой работе балетмейстера, сочиняющего танец на уже заданную заранее известную музыку.

Многовариантность танцевальных комбинаций несет в себе возможность многообразного художественно-образного музыкального решения. Импровизационное его воплощение каждый раз реализует лишь одну из возможностей и является в этом смысле гибким, мобильным и практически удобным видом музыкального сопровождения балетного экзерсиса.

Удовлетворение методических требований хореографии вопреки распространенному мнению вовсе не сводится к формальным заданиям, преследующим исключительно технические цели (кроме чисто технологических упражнений). Элемент выразительности заложен в любом движении экзерсиса в каждом па классического танца. Педагог на уроке добивается выработки силы ног, технического совершенства, сочетая эти задачи со стремлением к пластической ясности, наполненности, одухотворенности исполнения. Аккомпанирование

---

*Тарасов Н. П. 1981 с. 23-24*

также должно выполнять не только функциональную задачу технологического соответствия но и быть художественным эстетически привлекательным

Идеальным решением было бы конечно сочинение специальной музыки но это неосуществимо в принципе поскольку каждый день или хотя бы несколько раз в неделю в балетном классе задается новый урок

Степень художественной убедительности импровизационного аккомпанеента безусловно зависит от одаренности образованности и подготовленности музыканта Но и при скромных результатах образцы данного прикладного вида музыкального творчества представляют интерес уже самим фактом выполнения своей функции на стыке двух видов искусства Отметим что в подобной сфере было бы некорректным применять чисто музыкальные критерии оценки поскольку музыка здесь является лишь частью целого

Обучение импровизации обогащает пианиста исполнителя развивает его слух исполнительские возможности расширяет кругозор позволяет ему приблизиться к тайнам композиторского ремесла что в итоге более полно раскрывает его музыкальное дарование «Ученик умеющий импровизировать обнаружит особую творческую инициативность в своем отношении к музыке развитое чувство стиля цепкую память» – отмечает М Сапонов в книге «Искусство импровизации» Исторически традиция воспитания музыканта (профессионала или народного исполнителя) предполагала развитие импровизационных навыков Тем не менее обыденные представления об импровизации часто бывают связаны лишь с творчеством композиторов романтиков Шопена Листа М Сапонов полемизирует с подобным романтическим пониманием импровизационности как «нескончаемого *rubato* в виде аморфного и бесформенного потока разорванной фактуры» Бах Моцарт Бетховен тоже были прекрасными импровизаторами «мы словно забыли что импровизации

прошлого часто звучали и в метрически строгом движении, в виде канона, фуги, в сонатной форме»<sup>8</sup>

Существование грамотного «среднего» уровня пианистов-импровизаторов является необходимым условием для появления крупных художников. Когда каждый профессиональный музыкант реализует свои, даже скромные импровизаторские возможности, когда существует ремесленный (в положительном смысле) уровень, тогда на его фоне достигаются и вершины мастерства. Так это было в эпоху барокко, когда каждый органист, клавирист, капельмейстер был импровизатором и композитором. И в наши дни культура джаза также существует, прежде всего, как питательная среда, взрастившая многих одаренных исполнителей.

### **3.2. Общие методические принципы обучения импровизации**

В XX веке, с возрастанием интереса к импровизационным видам музыкального творчества – как в фольклоре, так и в профессиональной музыке, – происходит интенсивное теоретическое осмысление различных аспектов импровизации. Фундаментальными научными работами в этой области являются историко-теоретическое исследование «Импровизация в музыке» Э. Феранда<sup>9</sup>, изданное в Цюрихе в 1938 году, и ряд работ теоретико-психологического, научно-исторического, методического характера С. Мальцева, обобщенных в докторской диссертации «Музыкальная импровизация как вид творческой деятельности» и в книге «О психологии музыкальной импровизации»<sup>10</sup>. Проблемы обучения импровизации, так или иначе, затрагиваются в трактатах, клавирных и фортепианных школах XVIII–

---

<sup>8</sup> Сапонов М. А. 1982 с. 59–60

<sup>9</sup> Ferand E. 1938

<sup>10</sup> Мальцев С. М. 1991

XX века (Г Зорге, Ф Э Баха, И Гуммеля К Черни, Ф Хальма и др <sup>11</sup>), в работах по истории, теории и методике обучения импровизации (Г Веле, П Шенка, К Орфа, Г Филиппа, Г Шатковского, Х Шрамовского, Л Баренбойма и др <sup>12</sup>), в джазовых руководствах (Дж Мехегана, Дж Кокера, И Бриля, Ю Чугунова и др <sup>13</sup>)

Основными принципами обучения импровизации, как их понимают музыканты-теоретики, педагоги и пианисты, авторы перечисленных работ, являются

• **Изучение и практическое освоение гармонии, генерал-баса, контрапункта и других музыкально-теоретических дисциплин** «От играющего на клавире требуется умение исполнять по цифрованному басу произведение с любым количеством голосов по всем строгим законам гармонии», – писал Ф Э Бах<sup>14</sup> Педагоги и виртуозы-композиторы И Гуммель, К Черни также указывали на важность и первоочередность изучения и овладения гармонией Пианист-импровизатор должен демонстрировать «большую натренированность и уверенность в законах гармонии и их разнообразных применениях, которая позволяет никогда не нарушать эти законы, даже если не думать о них специально», – отмечал И Н Гуммель<sup>15</sup> К Черни сравнивал начитанность и образованность хорошего оратора с образованностью музыканта-импровизатора, включающую «основательные сведения по гармонии»<sup>16</sup> Изучение практической гармонии посредством

<sup>11</sup> *Sorge G A 1745 1747 Bach C Ph 1957 Hummel J N 1828 Черни К 1974 Halm A 1928*

<sup>12</sup> *Wehle G F 1950–1953 Schenk P 1955 К Орф в кн Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа Ред Л А Баренбойм 1978 Филипп Г 1981, Шатковский В 1987 Schramowski H 1981 Баренбойм Л А 1979*

<sup>3</sup> *Mehegan J F 1959, 1962 1964 Coker J 1964, Бриль И 1976 Чугунов Ю 1997*

<sup>4</sup> Цит по *Алексеев А Д 1974 с 282*

<sup>5</sup> *Hummel J N 1828, с 461*

<sup>6</sup> *Черни К 1974*

исполнения на фортепиано заданий, связанных с гармонизацией мелодии или баса в различных фактурных оформлениях, тональностях, закладывает основу обучения импровизатора

• **Изучение большого числа пьес, образцов, моделей для подражания.** Собрание достаточно большого объема музыкальных произведений (характерных для данного стиля) в качестве образцов для подражания С Мальцев называет «общим фондом текстов» Обучение импровизатора обычно начинается с запоминания его Таким фондом в западноевропейском Средневековье были григорианские песнопения, в эпоху Реформации, барокко и классицизма – протестантский хорал, в джазе – разные типы блюза и темы-«стандарты» В инструктивной литературе образцами для изучения являются «Нотные тетради Анны-Магдалены Бах», инструктивные пьесы Леопольда Моцарта, этюды и упражнения К Черни, И Гуммеля, А Лемуана, К Лешгорна и т д В танцевальных жанрах «фондом текстов» являются жанровые пьесы Люлли, Рамо, Куперена, бетховенские контрдансы, шубертовские экосезы, марши и лендлеры, танцевальные пьесы различных композиторов, музыка балетов Произведения не только выучиваются на память, но детальным образом анализируются В дальнейшем этот музыкальный материал, накапливаясь в памяти и «в руках» музыканта подобно словарному запасу, становится основой для создания индивидуальной импровизаторской лексики

• **Длительные упражнения над развитием техники и одновременно – развитие яркости внутренних музыкальных слуховых представлений.** Важность активной работы слуха в момент игры на инструменте отмечалась, в частности, педагогом и методистом А Хальмом<sup>17</sup> В предисловии к своему сборнику фортепианных упражнений он использовал в этом контексте выражение «живая рука» Аналогичный смысл имеет известное высказывание С Савшинского<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Halm A 1928

<sup>18</sup> Савшинский С И 1961



о «слышащей руке», Ф. Блуменфельда о «слышащих и думающих пальцах» и др. Упражнения в развитии практического умения становятся плодотворными лишь при условии активной работы слуха. Это воспитывает осознанную взаимосвязь между пианистической моторикой и внутренним «предслышанием». Традиционными способами развития и активизации слуха, способствующими приобретению качества «слышащей руки», наряду с упражнениями по овладению фортепианной техникой, являются подбор по слуху, пение, транспонирование, сочинение аккомпанемента к мелодии, досочинение мелодии, сочинение мелодии на цифрованный бас, выполнение гармонических заданий в различных видах фактуры с пением мелодии.

Важнейшими условиями плодотворности занятий являются не только их регулярность и длительность, но, в перспективе, обязательное выполнение заданий без остановок как это происходит при тренировке навыков чтения с листа. Успешность здесь во многом определяется организующей ситуацией. Она возникает при коллективной импровизации (игре в ансамбле), например, в джазе, – когда заданный общий пульс музыкального движения (ритмического, гармонического) вовлекает и дисциплинирует участников. Единое музыкальное движение позволяет начинающему музыканту включиться в его ход, добавляя сопутствующие, поначалу простые, например, чисто ритмические элементы. В дальнейшем эти элементы усложняются, и импровизация конкретного участника по мере возрастания его мастерства становится все более самостоятельной. В определенной степени аналогичные условия создаются для музыканта и на уроке танца. Здесь новичку простят неизбежные ошибки – при выполнении им одного, важнейшего условия, – сохранения заданного темпа и ритма танцевального движения.

Рядовые музыканты, практикующие именно в джазе и в танце успешно приобретают импровизационные навыки во многом благодаря этим обязывающим обстоятельствам. Самостоятельные же занятия сами по себе, как правило, не позволяют приобрести уверенную способность импровизировать, так как не создают подобных условий. Немаловажно для успешного преодоления первых неудачных

---

опытов и ободрение новичка другими участниками совместного исполнения, их заинтересованное отношение, создающее ощущение практической «пригодности» его поначалу не очень интересной игры

Вырабатывая способность воспроизводить на инструменте слышимое, пианист постепенно приобретает практическое умение мгновенно воплощать представляемую им музыкальную ткань. Процесс этот – цепь все возрастающих уровней импровизационной свободы, перспектива, началом которой является просто игра гармонических цифровок, секвенций и модуляций, подбор знакомых мелодий по слуху, их транспонирование, ритмическое, гармоническое и фактурное варьирование, а вершиной – свободная импровизация. Между первым и вторым – длительное восхождение, совершенствование, приобретение все большего мастерства

### **3.3. Немного психологии**

В данном разделе излагаются некоторые важные для нас положения концепции музыкальной импровизации С. Мальцева<sup>19</sup>. Именно в работах этого автора последовательно рассматриваются теоретические, психологические и методические аспекты импровизации, раскрывается суть скрытых глубинных процессов функционирования музыкального мышления музыканта-импровизатора

Импровизационное творчество имеет комбинаторную природу. Поэтому так важен процесс накопления в памяти, руках пианиста формул фортепианной техники, фактурно-гармонических оборотов и т. д. Элементы музыкальной ткани образуют арсенал потенциальных, комбинируемых в будущем, возможностей. «Для того, чтобы научиться свободно импровизировать и продуцировать при этом неповторяющиеся новые варианты, достаточно прочно усвоить сравнительно небольшое количество правильно подобранных элементов. Каждый

---

<sup>19</sup> Мальцев С. М. 1973, 1986, 1991, 1993

новый прочно усвоенный элемент резко повышает сложность и непредугадываемость импровизируемой музыкальной ткани»<sup>20</sup>, — пишет С. Мальцев. Способность комбинировать элементы, блоки музыкальной информации как характерная черта импровизационного процесса отмечается и другими музыковедами — Э. Ферандом, М. Сапоновым: «Он (импровизатор) манипулирует этими блоками, сочетая их в подобие мозаики. При этом чем меньше каждый блок, тем непредвиденнее музыкальные события и интереснее импровизация»<sup>21</sup>.

Другая важнейшая особенность импровизационного процесса — проявление антиципации (предвосхищения, «предслышания»), то есть способности импровизатора заранее представить, предугадать дальнейший ход излагаемых им музыкальных событий. Проявления этого психологического феномена связаны, прежде всего, с взаимодействием памяти и различных уровней человеческой психики.

На уровне двигательном, моторном предвосхищение проявляется, в частности, как способность пальцев пианиста воспроизводить выученные ранее позиционные формулы фортепианной техники. Каждый пианист обладает опытом игры гамм, арпеджио, фигурации и других типовых форм музыкального движения, связанных с позиционным приемом игры, он накапливается в моторной памяти и реализуется в опережающих движениях пальцев.

Слуховые и образные зрительно-двигательные предвосхищения позволяют импровизатору сыграть материал, который он представляет внутренним слухом.

Опережающие представления могут быть выражены словесно. В этом случае накопленный опыт изучения и анализа музыкальных произведений проявляется в способности поставить перед собой определенную задачу для импровизации, определить план последующих действий, — к примеру, использовать в построении определенное гармоническое последование или модуляцию, конкретный тип фактурного изложения и т. д.

\*

<sup>20</sup> Мальцев С. М. 1993 с. 371

<sup>21</sup> Сапонов М. А. 1982 с. 57

Возможности предвидения обуславливаются резервами долго временной памяти, всем музыкальным опытом музыканта. Но, чтобы воспользоваться ими в полной мере, необходимо время – продумать предполагаемый ход действий, вспомнить необходимые для реализации замысла элементы материала. Однако импровизация – сиюминутный процесс, и музыкант способен воспользоваться объемом только кратковременной памяти (другое название ее – оперативная память). Кратковременная память содержит лишь тот материал, который может быть быстро выхвачен из ресурсов долговременной памяти именно в данный момент. Современной психологией установлено<sup>2</sup>, что кратковременная память человека вмещает жестко ограниченный объем информации, состоящий из  $7 \pm 2$  единиц внутреннего кода. Их может быть девять, если музыкант находится в состоянии, которое в обыденной жизни называют вдохновением, или пять – когда состояние психики музыканта не располагает к творчеству (плохое самочувствие, настроение и т. д.). Можно считать, что в нормальных, «усредненных» условиях этих единиц информации семь – и не больше. Разрешить проблему преодоления жестких рамок объема кратковременной памяти можно лишь за счет углубления его «внутреннего пространства», то есть усиления емкости и насыщенности самих информационных блоков.

Что является содержанием семи единиц информации в условиях музыкальной импровизации – семь нот, семь мотивов, семь фраз? Работа мышления в процессе музыкальной импровизации очень сложна для изучения, поскольку образные, звуковысотные, моторные, вербальные представления преобразуются в созидательной деятельности, природа которой тесно связана с интуицией. Но все же результаты исследования этих процессов позволяют гипотетически изложить суть происходящего. Есть основания думать, что мышление музыканта, и музыканта-импровизатора в частности, оперирует тремя разномасштабными уровнями музыкальной информации<sup>23</sup>. Они

---

<sup>2</sup> Краткий психологический словарь. 1998. См. также Ломов Б. В. Сурков Е. М. 1980.

<sup>23</sup> Сохор А. И. 1968. Назайкински Е. В. 1972. Мальцев С. М. 1991.

соответствуют трем иерархическим уровням музыкального языка уровню отдельных нот, интонаций, мотивов (мотивно-интонационному), уровню фраз, предложений и периодов (синтаксическому), уровню более крупных разделов музыкальной ткани, формы в целом. Согласно гипотезе С. Мальцева, предвосхищение дальнейшего развития музыкального материала происходит мысленно одновременно на всех трех масштабных уровнях. Содержанием семи единиц кратковременной памяти в условиях музыкальной импровизации должны быть будущие ноты, мотивы, – в некоем фактурном выражении, фразы, периоды, а также более крупные музыкальные построения, то есть все три названных уровня. При этом на каждый отдельный момент импровизации, по словам С. Мальцева, «формируется общее предвосхищение разной „плотности“ и разной степени конкретности – по мере того, как оно отдалается от настоящего момента в будущее»<sup>24</sup>. Более конкретными являются сиюминутные, близкие по времени представления – музыкальная информация первого, мотивно-интонационного уровня. Предвосхищение больших построений предполагает, что в объеме кратковременной памяти присутствуют и крупные, усложненные единицы информации, но представляются они менее конкретно. Это могут быть, допустим, модуляционный план, схема контрапунктического соединения голосов, идея тематического развития и т. д. «Одновременное нахождение в памяти разномасштабных структурных единиц, по-разному симулирующих развернутый во времени процесс, обеспечивает разную отчетливость предвосхищения музыкальной памяти в ближайшем и в более отдаленном будущем»<sup>25</sup>.

Содержание кратковременной памяти С. Мальцев уподобляет любому цифровому счетчику (например, спидометру), где течение импровизационного процесса измеряется тремя показателями, соответствующими трем масштабным уровням формы: «Метры» – это первый, мотивно-интонационный уровень формы, «километры» – уро-

<sup>24</sup> Мальцев С. М. 1991 с. 44

<sup>25</sup> Мальцев С. М. 1993 с. 370

вень среднемасштабный, «десятки километров» – уровень крупномасштабных предвосхищений. Напомним, что вся информация представлена в кратковременной памяти семью единицами **разного уровня сложности**, – например, в таком соотношении три единицы мелкомасштабного уровня (отдельные ноты и мотивы), три – среднемасштабного (фразы, предложения и периоды в некоем фактурном выражении, с учетом функциональных связей аккордов, голосоведения и т. д.), одна – крупномасштабного (идея данной части или всего построения).

Распределение материала может быть и другим, например, у начинающего импровизатора. В его воображении может представляться некоторый план целого, весь остальной же объем кратковременной памяти заполняют сиюминутные элементы импровизации – конкретные ноты, мотивы. Материал, им представляемый, например мелодия (то есть соединение этих нот и мотивов) – не может быть мгновенно и полноценно оформлен гармонически и фактурно, поскольку пианист не способен располагать накопившимся в слуховой и моторной памяти опытом, позволяющим соединить звуки мелодии и соответствующие им аккорды в единое функциональное целое. Функционально сгруппированной, наработанной информации среднемасштабного уровня в кратковременной памяти в этом случае нет. Для нее просто не остается свободного пространства – весь ее объем уже занят информацией мелкой и разрозненной. Поэтому импровизация ученика бывает расплывчатой, аморфной, с большим количеством случайных созвучий, ошибок.

Музыкальное мышление и работа кратковременной памяти импровизатора-мастера осуществляются органичным образом, соразмерно замыслу и процессу его воплощения. Во время импровизации мелкомасштабные единицы вытесняются из кратковременной памяти и заменяются другими достаточно быстро, соответственно скорости звучания отдельных нот, интонации, среднемасштабные, представляющие собой единые фактурно-гармонические блоки – несколько медленнее. Крупномасштабные единицы могут находиться в кратковременной памяти достаточно долго, соответственно времени звучания

определенных разделов формы (например, периода) или до момента реализации всей формы в целом

Основой процесса обучения импровизации является, таким образом, процесс слияния, усложнения единиц информации, которыми может располагать кратковременная память, увеличения их концентрированности, «плотности», с тем чтобы импровизатор мог оперировать как можно более богатым и разнообразным материалом

Помимо музыкальной информации в кратковременной памяти может содержаться одновременно и внемusикальная, например словесная, информация – хорошо известная каждому музыканту способность разговаривать в момент исполнения или импровизации может быть объяснена только этим. В нашем случае, в ситуации импровизационного аккомпанемента уроку классического танца, память концертмейстера также оперирует внемusикальным – хореографическим материалом

#### **3.4. Обучение импровизационному хореографическому аккомпанементу**

Обучение импровизационному аккомпанементу базируется на тех же принципах, что и обучение «просто» импровизации: навыки формируются в процессе общего музыкального образования, овладения фортепианной техникой, воспитания слухового опыта, изучения практической гармонии, изучения и анализа музыкальных произведений, особенностей стиля различных композиторов. Но в силу определенной специфики импровизации для танца особое внимание здесь уделяется способности отображать в музыке характер движения с помощью фактурно-ритмических формул. Изучаются также знаковые средства музыкального языка, свойственные танцевальной музыке, усваивается определенный фонд правил и ограничений, принятый в данной сфере. Стилистический анализ произведений, являющихся своего рода фондом моделей для подражания, способствует

усвоению практических навыков. Практикуется импровизация и на словесное задание, определяющее структурно-ритмические особенности хореографических комбинаций.

Уже отмечалось, что в кратковременной памяти импровизатора помимо музыкальной может присутствовать информация и другого рода. В нашем случае – это образные представления о танцевальных движениях, их характере, пластически-пространственных особенностях, артикуляции и ритме, структура хореографических построений, количество материала и т. д. Такая информация тоже иерархически упорядочена, разномасштабна. Это отдельные движения – па, связки движений, комбинационные блоки, хореографические построения в целом. Очевидно, что для успешного аккомпанемента концертмейстеру необходимо сохранять в памяти и этот материал. Однако оперирование разнородной информацией неизбежно усложняет задачи импровизатора. Эту трудность можно преодолеть с помощью применения музыкально-хореографических аналогий, позволяющих слить хореографическую и музыкальную информацию в сознании музыканта **в единые синтетические образования**. На мелко- и средне-масштабном уровне мышления ими являются «портреты», знаки движений, к рассмотрению которых мы и переходим далее.

### **3.5. Знаки движений**

Каким же образом осуществляется поиск музыкальных эквивалентов движения в индивидуальном импровизационном отображении танца в музыке? Важнейшими элементами здесь являются «портреты движений» – комплексные музыкальные интонационно-артикуляционно-ритмические формулы. Как и в XV веке (вспомним бассаданцу), основой музыкального аккомпанемента движениям становится ритмическая канва комбинируемых, заранее известных музыканту танцевальных па. Ритмоформулы движений, будучи основой музыкальной версии танца, преобразуются в первоначальные элементы импровизации. Однако выразительные возможности му-



зыка не исчерпываются ритмом. Импровизатору необходим и другой, сугубо музыкальный материал для его построений – мелодия и интонация, гармонические средства и т. д. Интонирование, артикуляционные и фразировочные средства, агогика и динамика, гармония, виды фактур – то есть конкретное музыкальное звучание движений – во многом определяется индивидуальностью, опытом аккомпаниатора, но не только ими. Ведь эту задачу можно охарактеризовать как иллюстративно-изобразительную, передавая представление о движении с помощью доступных музыкальному искусству средств выражения, нужно закрепить и усилить зрительное восприятие. Музыкальные средства выразительности обладают огромным потенциалом возможностей в этой сфере. Изобразительно-значимые комплексные компоненты музыкального языка в таких случаях выполняют функцию своего рода «кинетических знаков» (термин В. Медушевского). «Материальный план „пластических“, кинетических знаков, – пишет В. Медушевский, – многосторонен: это, прежде всего, фактура, тембр, громкость, регистр, способные характеризовать массу движущегося тела. Другая сторона рассматриваемого изобразительного знака – темп и ритмический рисунок, передающие скорость и ускорение движений. Далее метроритмическая организация, характеризующая движения ровные, размеренные или нервные, неупорядоченные, спотыкающиеся. Звуковысотная организация мотивов в известной мере намекает на направление и траекторию движения»<sup>26</sup>

Вот лишь некоторые из возможных примеров таких кинетических знаков, отсылающих к общепринятым значениям:

- жанровая ритмоформула гавота, используемая в музыкальных произведениях для имитации различных видов походки (многочисленные гавоты, Прогулка из «Картинок с выставки»

---

<sup>26</sup> Медушевский В. В. 1976 с. 67. Е. Назайкинский в работе «О психологии музыкального восприятия» называет кинетические знаки «пространственно двигательными образами». Назайкинский Е. В. 1972 с. 152.

М Мусоргского, «Кормилица» из «Ромео и Джульетты» С Прокофьева и т д ),

- скачкообразное движение, изображающее резкие перемещения в пространстве (Паяц из «Щелкунчика» П Чайковского, «Танец китайского акробата» из «Красного мака» Р Глиэра),

- устремленно-порывистые взлеты, передающие порывистые движения или прыжки (средняя часть *Adagio Ges-dur* из «Лебединого озера», средняя часть *Adagio F-dur* из «Спящей красавицы» П Чайковского, эпизод *D-dur* из *h-moll*-ного вальса из «Войны и мира» С Прокофьева и т д ),

- кадансирующие хореические обороты, имитирующие поклон (всевозможные менуэтные «приседания» в музыке Рамо, Куперена, Гайдна, Моцарта, Бетховена),

- плавное, медленное, постепенное развертывание, раскручивание линии единого дыхания, вызывающее ассоциации с кинематографическим эффектом «рапида», создающее ощущение статуарности или замедленного движения (например *Adagio D-dur* из «Раймонды», *Adagio D-dur* из «Жар-Птицы», *Adagio C-dur* из «Золушки» и т д ),

- растворение мелодии и ее сопровождения в верхнем регистре, создающее впечатление ухода ввысь,

- нисходящее движение мелодической линии, рождающее ощущение вялости, пассивности,

- выдержанные длинные ноты, передающие образы статичные, связанные с отсутствием движения (в «Руслане и Людмиле» М Глинки, «Карнавале» Р Шумана и т д ),

- механически-назойливо повторяющиеся фигурации, также создающие ощущение статики, точнее, отсутствие направленности процесса, его остановку во времени,

- вращательное движение мелодической линии, производящее впечатление кружения и перемещения с одного места на другое,

- трель, мартеллато, передающие мелкие колебательные движения, трепет, дрожь

Итак, различные компоненты кинетических знаков – траектория мелодического рисунка, интонация, а также гармонические, фактурные, регистровые средства используются в создании музыкального «портрета» движения. Масса движущегося тела, такие характеристики движения, как легкость, тяжесть, размах, движение в большом и малом пространстве, могут быть переданы фактурными и регистровыми средствами. Особо отметим значение физических свойств самого музыкального звука при его восприятии: «Звук обладает специфически музыкальной материальностью, возникающей из его тембровой сущности, и благодаря этому приобретает значение звукового тела», – отмечает Ю. Тюлин<sup>27</sup>. Музыкальная ткань по этой причине может восприниматься как нечто весомое, создающее «поддержку» движению, опору, от которой можно «оттолкнуться».

Как известно, развертывание хореографического материала происходит не только во временных, но и в пространственных параметрах. Рисунок движений в танце объемен и многогранен, поэтому аналогии в понятиях «линия», «траектория», «рельеф», «верх», «низ», «глубина» вполне уместны. Подобные пространственно-двигательные категории также могут быть охарактеризованы музыкальными средствами, например, уплотнениями и разрежениями фактуры (в частности, тесным и широким расположением аккордов), периодическими усилениями и ослаблениями громкости звучания, соотношениями длительностей музыкальных звуков, мелодическим рисунком, напряженностью интервальных соотношений, сменой аккордов и ступеней лада, регистровыми сопоставлениями.

Довольно часто в классе возникает задача музыкального отображения характера активных, устремленных движений. Ее решению способствует осознание роли функциональных гармонических тяготений, создающих эффект напряженности, направленности к цели. Приведенный ниже, в разделе «Фонд текстов и модели» фрагмент из балета «Золушка» С. Прокофьева (пример 37), ярко демонстрирует кинетические свойства функциональной гармонии, ее способность передать динамику движений, их стремительность, широту и размах.

---

<sup>27</sup> Тюлин Ю. 1966, с. 67

При необходимости подчеркнуть выразительность мягких пластических перемещений, переходов из позы в позу повышается роль колористической, фонической стороны гармонических средств. Передача состояния невесомости, безопорности также входит в комплекс задач отражения медленных, певучих хореографических построений, движений замедленных, «рапидных». Здесь могут быть применены фактурно-гармонические колористические средства, использованы «пустотные» фонические качества квинты и октавы, высокий регистр и т. д. Избегание сильных долей, использование синкоп, преодоление метрической инерции с помощью мелодико-фактурных средств – часто используемый прием в медленной музыке широкого дыхания. В приведенном ниже примере аккомпаниатор сознательно или интуитивно стремится к созданию впечатления простора, неторопливых движений широкого дыхания. Используется большой объем звукового пространства в сопровождении и мелодии, «пустые» октавы, как ее отзвуки, плагальные обороты в гармонии, синкопы, задерживающие и продлевающие дыхание.

Пример 9

Р. Каплан Фрагмент Adagio

Adagio

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a melodic line, followed by a bass clef with a piano accompaniment marked 'mp'. The second system continues the melodic and accompaniment lines. The music is in 3/4 time and features wide intervals and a spacious feel.



Итак, для успешной импровизации в балетном классе требуется практическое умение мгновенно воспроизводить знаковые формулы движений, а также способность комбинировать их в музыкальных построениях. Для того чтобы это умение превратилось в автоматизированный навык, необходима длительная осознанная работа, связанная с многократным повторением, заучиванием. Одновременно должна устанавливаться и осознанная прочная связь между зрительными, слуховыми впечатлениями и двигательными моторными ощущениями.

Психологический механизм ввода новых данных в долговременную память наиболее успешно осуществляется не только в ходе многократного повторения, но и в результате анализа, осмысленной интерпретации материала. Одной из форм его организации является установление прочных ассоциативных и смысловых связей между движением и музыкой. В таких случаях образно-выразительный смысл движений и их музыкальные формулы закрепляются и каталогизируются в долговременной памяти, сливаясь в единое целое.

Память опытного концертмейстера, наряду с общепринятыми клишированными ритмическими фигурами движений, хранит определенное число их различных ладогармонических и интонационных индивидуальных версий

Начинающий концертмейстер имеет возможность изучать музыкально-хореографические формулы сначала в медленном темпе, соответствующем начальным этапам обучения хореографии. Исполнение простых комбинаций, основанных на многократном повторении одних и тех же движений в медленном темпе (характерное для младших классов хореографического обучения), способствуют формированию моторно-двигательных автоматизированных навыков как у учащегося танцовщика, так, одновременно, и у пианиста-импровизатора

Рассмотрим последовательно несколько стадий процесса выработки игровых навыков и закрепления музыкально-хореографического материала в памяти на примере музыкального отображения *petit battement* (мелкое, равномерное колебательное движение ноги). Формула этого быстрого движения предполагает использование мелких длительностей в верхнем регистре, отображающих легкость и быстроту движений. На ранних годах обучения хореографии *petit battement* изучается в умеренном темпе. Простейшей музыкальной версией этого хореографического элемента может быть движение мелодии по тонам аккорда. В этом случае информация об отдельных нотах, занимавшая в объеме памяти определенное пространство, может быть сгруппирована по смыслу одна единица – тоническая гармония в виде басо-аккордовой формулы, другая – движение мелодии вверх по тонам этого же тонического аккорда (пример 10)

Пример 10

Allegretto  
8<sup>ma</sup>

Данное элементарное построение при многократном повторении превращается в единую формулу. Впоследствии она обычно усложняется, так как музыкальное отображение *petit battement* предполагает более мелкую ритмическую пульсацию. Эта задача может быть решена с помощью опевания каждого тона аккорда (пример 11)

## Пример 11

Allegretto  
8<sup>va</sup>-

Группировки шестнадцатых в правой руке теперь представляют собой группетто – типовую формулу фортепианной техники, усвоенную пианистом еще на ранних этапах обучения. Таким образом, желаемый результат достигнут – мы получили достаточно быстрый и ажурный рисунок. При частом его воспроизведении игровые движения пианиста автоматизируются, материал (цепочка группетто вместе с гармоническим басо-аккордовым аккомпанементом или аккомпанементом в виде альбертиевых басов) закрепляется в памяти в виде трафаретных клише и ощущается как музыкально-хореографическое единство. Мышление едиными формулами создает возможность для разгрузки объема кратковременной памяти, перераспределения внимания для решения более индивидуализированных интонационных, фактурных, гармонических задач.

Процесс усложнения и укрупнения информационных блоков на этом не заканчивается, так как возможно запоминание не только формул отдельно взятых движений, но типовых ритмических вариантов их исполнения, например, три *petit battements* – пауза, снова три *petit battements* – пауза (пример 12)

Пример 12

**Allegretto**



а также часто встречающихся комбинационных блоков, состоящих из двух – трех движений, например, те же три *petit battements – battu* – поза (пример 13)

Пример 13

**Allegretto**



или два *double frappes* – три *petit battements* (пример 14)

Пример 14

**Allegretto**





### 3.6. Гармоническое оформление периода

Очевидно, что для создания полноценного музыкального построения одного лишь умения исполнять фактурно ритмические формулы движений недостаточно – необходимо оформить их гармонически. Первоначально, для облегчения задачи, пианист может заранее сочинить аккордовую последовательность, допустим, такую

$$I - V_{34} - V_7 - I - IV - I_6 - II_7 - V_7$$

$$I - V_{34} - V_7 - I - II_{56} - I_{64} - V_7 - I$$

Мелодический рисунок *petit battement* в правой руке при этом будет опевать звуки тонов аккордов (пример 15)

#### Пример 15

**Allegretto**

The musical score for Example 15 is presented in three systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'm l'. The measures are numbered 1 through 8, with the first system containing measures 1-3, the second system containing measures 4-6, and the third system containing measures 7-8, 1, and 2. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. The first system includes a circled number '1' under the first measure, a circled number '2' under the second measure, and a circled number '3' under the third measure. The second system includes a circled number '4' under the first measure, a circled number '5' under the second measure, and a circled number '6' under the third measure. The third system includes a circled number '7' under the first measure, a circled number '8' under the second measure, a circled number '1' under the third measure, and a circled number '2' under the fourth measure. The score is marked with 'm l' in the third measure of the first system.

Если ритм хореографического движения во втором предложении будет иным, можно изменить и его музыкальную версию. Проще всего это сделать, закончив первое предложение тоникой  $IV - I_6 - V_{3/4} - I$ , и начать второе предложение с доминанты, например,  $V_{3/4} - I_6$ . Этим оборотом можно воспользоваться как началом секвенции. Например, дальше – еще раз  $V_{3/4}$ , но ко второй ступени. В результате получится блок из четырех аккордов  $V_{3/4} - I_6 - V_{3/4}^{II} - II$ . Эту последовательность завершит повторение кадансовой формулы (пример 16).

### Пример 16

[Allegretto]

5 6 7

8 1 2 3 4

Комбинации на уроке часто повторяют дважды, исполняя те же движения, но в обратном направлении. В подобной ситуации нужно сыграть уже не шестнадцать тактов, а тридцать два. Мы можем повторить этот же материал, при этом первые шестнадцать тактов лучше закончить на доминанте, например, так.  $V_{7V} - V - V_{7V} - V$ .

Вышеприведенную последовательность из шестнадцати аккордов можно применить в качестве основы для аккомпанемента и другому движению, например, *fundu*. Для создания портрета этого пластичного и неторопливого движения уместны более колоритные гармонические средства. Продолжить работу по освоению гармонии, обогащению аккордики, возможно, превращая трезвучия данного последования в септаккорды (пример 17).

### Пример 17

**Andantino**

①                      ②                      ③                      ④

⑤                      ⑥                      ⑦                      ⑧

Попробуем использовать эту же гармоническую последовательность в качестве основы для дальнейшей трансформации. Секвентное звено последней фразы (если изменить его в соответствии с колоритом данного построения на  $\text{II}_7 - \text{I}_6$ ) создает возможность для отклонения, например, в третью низкую ступень (пример 18)

Пример 18



Несомненно, что возможности варьирования не исчерпываются приведенными примерами. Примеры лишь показывают, что освоение фактуры и гармонии происходит комбинаторно: соединения аккордов мыслятся фактурно-гармоническими блоками. С гармонической точки зрения – это первоначально блоки из четырех аккордов, каждый из которых соответствует по долготе одной хореографической «четверти». Группировка блоков по четыре и образует период. В результате частого повторения и активной работы слуха подобные блоки накапливаются в моторной и слуховой памяти. Одновременно обогащаются и зрительные впечатления. Таким образом, мышление постоянно преобразует и укрупняет информацию, превращая ее в свернутые единицы.

В дальнейшем возможно освоение более частой или неравномерной гармонической пульсации, что способствует разнообразию импровизации в отношении мелодии, фактуры, ритма и т. д. Предвосхищение дальнейшего развертывания материала происходит более активно, и как следствие – импровизация становится интереснее и неординарнее.

### 3.7. Артикуляция

Для дальнейшего рассмотрения проблем хореографического аккомпанеента необходимо уделить особое внимание одному из элементов музыкального языка, во многом определяющему кинетические свойства музыкальной ткани, – артикуляции. Артикуляция традиционно (со времени скрипичного сопровождения) является и одним из основных факторов, обеспечивающих слаженность, синхронность действий танцовщика и музыканта. Поскольку артикуляция в хореографии – способ освоения пространства через движение, вполне правомерно аналогичное применение данного понятия в двух областях – музыкальной и хореографической. В данном случае артикуляция будет пониматься в узком, «штриховом» значении слова, то есть как способ слитного или раздельного исполнения.

Слитность и раздельность как принципы «произнесения» танцевальных движений могут быть соотнесены с подобными им музыкальными штрихами – легато и нон легато. Отметим, что артикуляционные характеристики элементов классического танца в большинстве случаев определяются по движениям ног (движения рук в классическом балете чаще бывают плавными – опережающими или запаздывающими). Если рассматривать все движения классического танца с этой точки зрения, то их можно представить в виде двух больших групп

– движений, исполняемых плавно, слитно переходящих одно в другое (большой частью группа Адажио),

– движений, исполняемых четко, раздельно, иногда нарочито остро, иногда акцентированно (всевозможные батманы, за исключением *battement fondu*, небольшие прыжки, повороты, движения на пуантах и т. д.)

Каждому танцевальному элементу можно уподобить аналогичный его характеру способ музыкального произнесения. Как и в музыке, диапазон слитности и раздельности в хореографии имеет огромное число градаций от абсолютного «легато», плавных пластических перемещений широкого дыхания, преодолевающих

равномерную метрику регулярной акцентности, до самых легких и острых или резко акцентированных движений

Помимо аналогичных способов произнесения, в практике аккомпанирования встречаются и варианты дополняющего сочетания «Нон легатные» и «стаккатные» движения максимальной или минимальной амплитуды (например, большие полетные прыжки или такие мелкие движения, как *pas de bourree suivi*) могут быть охарактеризованы в музыкальном отражении не только отдельным способом произнесения, но и легатным музыкальным штрихом. Причиной естественности полиартикуляционных сочетаний, по-видимому, является особенность музыкального восприятия, позволяющая проводить сравнения между траекторией (линией), описываемой телом танцовщика в пространстве, и звуковой линией – мелодией. Использование легато, кантилены для отображения активных движений большой амплитуды или наоборот, чрезвычайно мелких, но связанных с перемещением по сцене довольно часто применяется на практике – как в аккомпанементе уроку так и в сценических формах танца.

Теперь рассмотрим особенности исполнения отрывистых и плавных движений проявляющиеся в их взаимоотношениях с сильной долей музыкального метра. Как уже отмечалось одно и то же танцевальное движение при необходимости можно представить в любом музыкальном метре, при этом учитывается типовой по отношению к сильной доле способ его исполнения (то есть «из-за такта» или «на раз»). Используемые в классическом балете общепринятые ритмические типы исполнения и изучаются на протяжении всего процесса обучения артиста балета на уроках классического танца. Общеприняты эти типы потому, что взаимоотношения опорных музыкальных долей и пластического ритма отражают естественные закономерности дыхания и движения. В современных хореографических постановках встречаются и контрастные ритмические противопоставления движения и интонации («поперек музыки»), но, как правило, они применяются балетмейстером сознательно – для создания определенного художественного эффекта.

В произнесении танцевальных движений проявляются две основные артикуляционно ритмические формулы ямба то есть чередования слабой и сильной доли, и хорей – чередования сильной доли и слабой. Эти формулы являются отражением физиологии дыхания – произнесению ямба соответствует «вдох – выдох», хорею – «выдох». Когда человек дышит активно, между вдохом и выдохом различима цезура. На практике, в большинстве случаев – как на уроке классического танца, так и в сценическом репертуаре – начало исполнения активных, четких или отрывистых движений совпадает с затактовой долей. Ритмически они представляют собой «ямб». Музыкальным отражением подобных движений довольно часто является отдельно исполняемый ямбический мотив.

Выдох, хорей может быть соотнесен с первоначальным сильным моментом времени и последующим более слабым при этом цезуры между этими долями нет. Плавные движения чаще всего и исполняются «хореически», то есть начало их приходится на сильную долю. В большинстве случаев музыкально их отображает слитный легатный хореический мотив. Мысль о логике артикуляционных соотношений в движении и музыке конечно, не является новой. О подобной связи упоминал, например Э. Жак Далькроз: «Каждое изолированное движение может быть разделено на две части: затакт и акцент, то есть мы можем заметить в нем слабую и сильную долю. Если мы захотим установить совпадение между телесным и музыкальным ритмом, то нам придется изучить свойства того движения, которое предшествует той или иной пластической позе и которое аналогично так называемому „затакту“»<sup>28</sup>

К затактовой ямбической нон-легатной (или «стаккатной») группе относятся такие движения экзерсиса, как *battements tendu*, *jete frappe double frappe petit battement grand battement* и т. д.

---

<sup>28</sup> Жак Далькроз Э. 1922 с. 71. В Медушевский отмечает что особенности восприятия музыки таковы: что сильная доля «как более активная и действенная ассоциируется с движением выдохом. Расположение звуков на слабых долях ассоциируется с вдохом». Медушевский В. В. 1976 с. 63.

К хореической легатной группе относятся *plie battement fondu*, *develloppe port de bras*, другие разнообразные неторопливые, плавные движения, например медленные повороты

В музыкальном искусстве во многих случаях мы встречаемся с такой же взаимосвязью ямбичности и отдельности, хореичности и слитности. Например И. Браудо в своей книге «Артикуляция», рассматривая закономерности произнесения мотивов (в частности, в клавирных произведениях Баха), предлагает заглавному мотиву, ямбу, присвоить «различительное качество отдельности, хорею – качество слитности»<sup>29</sup>. Браудо обосновывает свои выводы сугубо музыкальными причинами, что, казалось бы, не имеет прямого отношения к разговору об аккомпанементе в классическом балете. Однако, по сути, в основе этих принципов заложены естественные для природы любых движений физиологические предпосылки взаимосвязи кинетики и дыхания, – будь то игровые движения руки пианиста, взмах дирижерской палочки или какое-либо танцевальное па. Музыкальная интонация всегда проявляется через движение и сопутствующее ему дыхание – особенно ярко это проявляется во вдохе и напряжении мышц горла и диафрагмы у певцов, напряжении губ при игре на духовых инструментах.

Движения танцовщика столь же упорядочены по дыханию. Балетному концертмейстеру, в процессе овладения своей профессией, необходимо научиться ощущать линии спадов и напряжений, приобретать опыт восприятия совпадения между телесным и музыкальным ритмом. Этому служит весь артикуляционный комплекс движений музыканта: дыхание, напряжение мышц перед атакой звука, движение рук и всего пианистического аппарата, туше и фразировка.

Особо отметим случаи не столь явного артикуляционного соответствия музыки и танца – когда начало исполнения резких, активных танцевальных движений традиционно совпадает с моментом сильной доли. Подобным образом исполняются большие прыжки,

---

<sup>29</sup> Браудо И. А. 1973 с. 48



требующие подхода, разбега, а также некоторые пируэты (и другие элементы вращения), для которых необходимо предварительное взятие «форса» (набирание инерции вращения) Но и в этих случаях в музыкальном отображении часто сохраняется ямбичность, так как границы музыкального мотива «захватывают» предваряющий момент, объединяя подход, подготовку и само активное движение в одно целое Тогда начальная фаза будет соответствовать вдоху, затакту, сильное движение – выдоху сильной доле Например, *glissade* (маленький прыжок, являющийся в данном случае подходом к большому прыжку) – *grand assemble* или *pas de bourree* (тот же разбег) – *grand jete* (большой прыжок) (пример 19)

## Пример 19

М. Богданова



Итак, упорядоченность артикуляционно-ритмических взаимосвязей позволяет моделировать эти соотношения при озвучивании ритмических моментов движения Интонирование ритмических эквивалентов движений, фразировочные агогические и динамические оттенки, гармония, виды фактур – то есть способы конкретного музыкального отображения движений – во многом определяются личностью музыканта, его чутьем, интуицией, слуховым опытом, вкусом, опытом аккомпаниатора Интонационные, фразировочные, агогические, динамические и другие выразительные средства дополняют уточняют и определяют индивидуальный облик конкретного музыкального воплощения

### 3.8. Экзерсис у балетного станка

Проанализируем материалы, имеющиеся в Академии имени А. Я. Вагановой (аудио и видеозаписи импровизационного аккомпанемента урокам классического танца), с тем чтобы показать «портреты» движений экзерсиса. В импровизациях различных пианистов всегда присутствуют устойчивые инвариантные элементы – это общепринятые в хореографии клишированные знаки движений, ритмоартикуляционные формулы, – и неустойчивые, варианты элементов, являющиеся индивидуальными особенностями импровизаций конкретных исполнителей. Основной задачей в нашем случае будет описание движений и выявление особенностей повторяющихся устойчивых (клишированных) элементов в импровизации.

Перечислим и охарактеризуем основные элементы экзерсиса у балетного станка. Профессионально и подробно экзерсис рассматривается в работах по методике классического танца – А. Вагановой, Н. Тарасова, В. Костровицкой и других. Тем не менее в данной книге необходимы описания и пояснения, более понятные музыканту.

Порядок исполнения движений в классе почти всегда один и тот же (отметим лишь, что *petit battement* в мужском классе чаще исполняется после *Adagio*, а не перед ним, как это принято в женском классе). Концертмейстеру следует знать, что ни одно движение невозможно начать одновременно группой людей (без репетиции или дирижера), если предварительно не задан метрический отсчет. Поэтому практически всегда аккомпаниатор играет короткое вступление (*preparation*) или несколько затактовых нот. К знакам отдельных элементов «хореической группы» (то есть движений, исполняемых с сильной доли) затактовые ноты чаще всего отношения не имеют, так как в дальнейших мотивах движений они встречаются реже. Им соответствует легкое опережающее движение рук – «вздых».

Особо оговорим, что почти все движения экзерсиса могут исполняться в конкретных комбинациях в два раза скорее (например, условными «восьмыми»), некоторые движения – в четыре раза («шестнадцатыми»).

1. *Plié* – плавное, медленное приседание, исполняется, как правило, на две или четыре условных «четверти». Начало движения приходится на сильную долю. Схематически ритмическую формулу *plie* изобразить достаточно сложно, можно лишь охарактеризовать общепринятый фактурный стереотип музыкального отображения – это жанровая формула ноктюрна, элегии, лирической оперной арии и подобного им музыкального произведения кантиленного характера

## Пример 20

И Цареградская *Plié*

Adagio

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The first system shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system features a 'rit.' (ritardando) marking above the right hand. The third system has a 'rit.' marking above the right hand and a dashed line below the staff. The fourth system has a '(rit.)' marking above the right hand. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Как отмечалось, *rité* может исполняться на четыре «четверти» или несколько быстрее (на протяжении двух «четвертей»), а также в

виде комбинации двух вариантов, что может быть отражено в структуре музыкального построения 2+2+4 (пример 21).

## Пример 21

Р Шестакова *Plie*

**2. *Battement tendu*** – шагообразное скольжение ноги вперед, в сторону или назад и возвращение ее обратно. Общепринятый способ исполнения движения – первая фаза (скольжение ноги) – из-за такта, вторая (возвращение) – на сильную долю. Ритмоформула *battement tendu*

♩ | ♩ ♩ или ♩ | ♩ ♩

Пример 22

*И Царьская* Battement tendu

Tempo di marcia

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines, primarily using eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various rhythmic patterns and slurs. The lower staff continues the bass line with chords and moving lines, including some accidentals like flats and double flats.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and rhythmic patterns. The lower staff continues the bass line with chords and moving lines, maintaining the harmonic structure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and rhythmic patterns. The lower staff continues the bass line with chords and moving lines, including some accidentals like flats and double flats.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dynamic marking of  $8^{mo}$  and includes a slur over the first two measures. The bass clef part provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part features several accidentals (flats) and a slur. The bass clef part continues with a consistent rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The treble clef part shows a melodic line with various accidentals and slurs. The bass clef part maintains the accompaniment.

Fourth system of musical notation, concluding the page. The treble clef part ends with a final chord and a fermata. The bass clef part concludes with a final bass line.

Несмотря на то что танцовщик исполняя это движение в пространстве не передвигается общее впечатление о нем складывается как о шагообразном ассоциирующемся с походкой. Основные жанровые варианты музыкальных отражений *tendu* – марш гавот, контрданс. Для отображения этой группы движений басо-аккордовое сопровождение характерно, но не обязательно. Могут быть варианты различного темпа исполнения от неспешной прогулки с постепенным движением в басу (пример 23) до ускоренного варианта соответствия бодрому жизнерадостному шествию (пример 24). Объединяет все приведенные примеры использование ямбической формулы мотивов двудольного размера.

### Пример 23

*И Царьская Battement tendu*



*И Цареградская Battement tendu*





## Пример 24

Ж Бототова Фрагмент комбинации  
сочетающей battement tendu и jete

**Allegretto**

① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

Gua

3. *Battement tendu jeté* – бросок ноги на 25° или 45° с акцентом в сторону, вперед или назад (*jeté* – брошенный) и возвращение ее обратно. Аналогично исполнению *battement tendu*, первая фаза движения приходится на затактовую, вторая – на сильную долю.

Пример 25

Сочетание *battement tendu* и *jeté*

И Цареградская С Ёродская Ж Балетова *Battement jeté*



Ритмическая формула движения похожа на предыдущую, но исполняется стаккато



В некоторых случаях в сопровождении отмечаются лишь две основные точки, то есть начало и конец движения. Иногда используется гриольный ритм для сообщения большей живости характеру сопровождения (с применением жанровых ритмоформул кадрили, тарантеллы). Траектория мелодического рисунка особого функционального значения не имеет, но сопутствующие основному движению *pointé*, *balancé* часто отображаются скачками в мелодии.

**4. *Rond de jambe par terre*** – плавное круговое движение ноги (нога вычерчивает ронд, полукруг на полу). Начальная фаза движения (начало ронда) исполняется из-за такта, момент прохождения первой позиции (то есть момент, когда ступни соединяются) совпадает с сильной долей.

Данное слитное движение (из группы рондов) – одно из немногих, исполняемых «затактовом» Природа этого элемента двойственна – это плавное легатированное движение, активно направленное к цели – точке окончания полукруга, сильной доле (пример 26).

Пример 26

*Р Шостаковича* Rond de jambe par terre

Moderato

Musical score for 'Rond de jambe par terre' by Shostakovich, Moderato tempo. The score is written for piano in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with a long slur over the first four measures, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

*Ю Розенталь* Rond de jambe par terre

Cantabile

Musical score for 'Rond de jambe par terre' by Rozenental, Cantabile tempo. The score is written for piano in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The right hand has a melodic line with several slurs and accents, and the left hand provides a steady accompaniment.

Continuation of the musical score for 'Rond de jambe par terre' by Rozenental, Cantabile tempo. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides accompaniment.

Continuation of the musical score for 'Rond de jambe par terre' by Rozenental, Cantabile tempo. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides accompaniment. A fermata is present over the final note of the right hand in the last measure.



Знак *rond de jambe par terre*



Свойство направленной активности усиливается, если ронд исполняется быстро многократно или сочетается в комбинации с активными маховыми движениями (*grand rond*) *Grand rond* – чрезвычайно энергичное движение нога вычерчивает круг, одновременно с броском на  $90^\circ$  Бросок может исполняться как на сильную долю, так и из-за такта *Port de bras* – плавные движения рук, головы и корпуса, как правило, включаются в комбинацию *rond de jambe par terre*, являясь ее заключительной частью Начало исполнения этих движений – с сильной доли

**5. *Battement fondu*** (*fondu* – «таять» в переводе с французского) – плавное движение, приседание с отведением ноги в сторону, вперед или назад из положения на щиколотке Мягкое приседание и вырастание часто отображается рисунком мелодии

Пример 27

И Царе радская

Moderato

Уже отмечалось что музыкально *fundu* характеризуется слитным хореическим мотивом Схематический знак движения

**6 Battement frappe** нога ударяет о другую и возвращается в исходное положение (*frappe* в переводе с французского означает «ударять») Удар соответствует затактовой доле Знак движения



Ямбический мотив *frappe* преимущественно восходящей интонации демонстрирует ярко выраженную активность движения

## Пример 28

Клода Баттементраппе

## Allegro



В быстром темпе первый звук мотива может пропускаться  
*Double frappe* двойной удар

## Пример 29

М. Богданова Фрагмент комбинации  
сочетающей *frappé* и *double frappe*

## Allegretto



The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The first system contains measures 7 through 11, with dynamic markings of *f* and *sf*. The second system contains measures 12 through 15, with a *sf* marking. The third system contains measures 16 through 19, featuring *sf* markings and some notes marked with an 'x'. The fourth system contains measures 20 through 23, with a *sf* marking. The score concludes with a double bar line.



7. *Rond de jambe en l'air* – круговое движение ноги в воздухе. исполняется из-за такта (аналогично *rond de jambe par terre*) Окончание ронда акцентируется и совпадает с сильной долей. Типовой знак движения'



## Пример 30

*Р Шестакова Rond de jambe en l'air*

*Ю Розенталь Rond de jambe en l'air*

8 *Petit battement* («маленький батман») мелкие твичения одинаковой амплитуды (сгибание и разгибание) ноги возле щиколотки, отчетливые и равномерные. Один *petit battement* складывается из четырех движений фаз – первая и третья фаза (сгибание ноги, попадание ее в положение у щиколотки) совпадают в первом случае – с затактовой во втором – с сильной долей. Для передачи легкости, ажурности используется верхний регистр.

Пример 31

Ю Розеталь *Petit battement* и *battu*


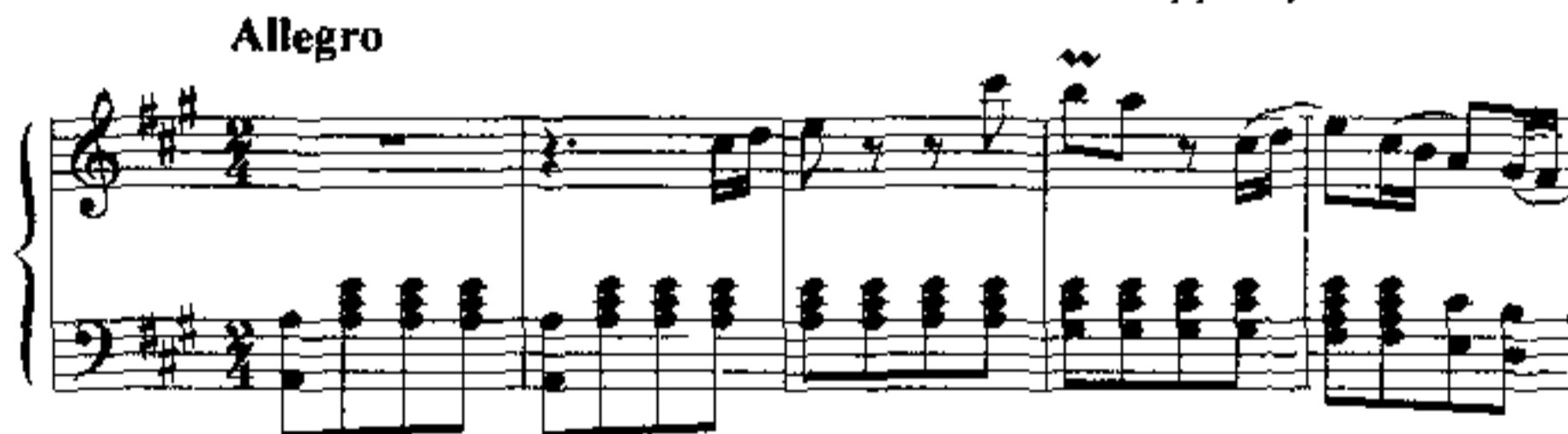
**Allegro**

*petit battement* *battu*



И Царс рюккая Сочетание *double frappé* *frappé* и *petit battement*

**Allegro**



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the final two measures, marked with an 8. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, marked with an 8<sup>va</sup>. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, marked with an 8<sup>va</sup>). The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, marked with an 8<sup>va</sup>. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Пример 32

И Лысяк Сочетание petit battement  
double frappe и port de bras

The musical score consists of four systems of music. The first system includes a trumpet part (tr) in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The second system features piano accompaniment with a 'cresc' marking. The third and fourth systems continue the piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is characterized by dense chordal textures and rhythmic patterns, while the trumpet part features melodic lines with slurs and accents.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system features a more complex melodic line with some notes marked with 'x' and a dynamic marking 'f'. The third system shows a melodic line with a slur over the final notes and a dynamic marking 'f'.

Ритмоформула *petit battement*

The rhythmic formula for *petit battement* is shown as two groups of notes. The first group consists of two eighth notes. The second group consists of six sixteenth notes, with a slur over the first four notes.

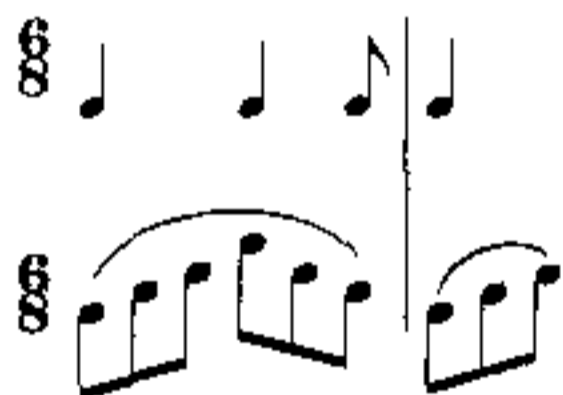
*Battement battu* – еще более мелкое движение (ряд быстрых, коротких ударов по пятке – вспомним пушкинскую строку об Истоминой « и быстрой ножкой нѣжку бьет») *Battu* исполняется так быстро и мелко, что легкие удары воспринимаются как вибрация – трель в музыкальном отображении. Иногда применяются очень быстрые пассажи легато, когда звуки мелодии сливаются в линию.

(дополняющие принцип артикуляционного сочтения) Общепринятый знак движения – трель Движения *frappe double frappe petit battement* и *battu* часто сочетаются в одной комбинации (пример 38)

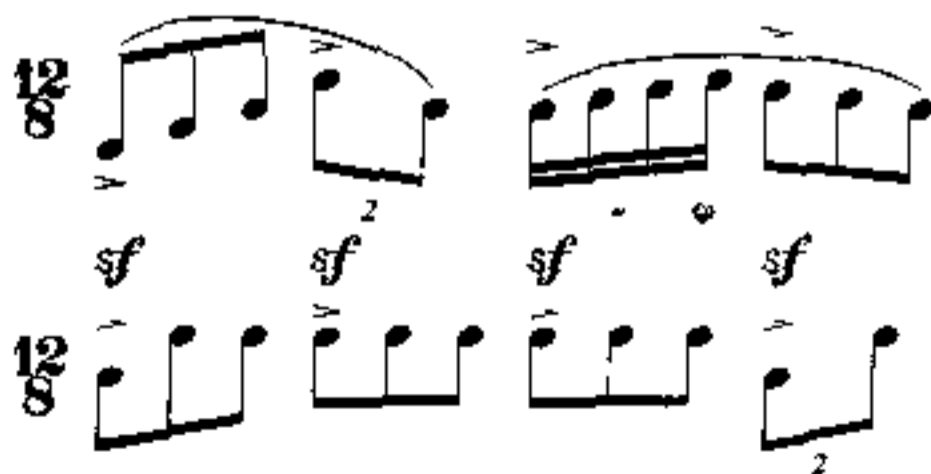
9. *Adagio* – группа разнообразных медленных и плавных элементов исполняемых, как правило начиная с сильной доли На поздних этапах обучения в комбинации *Adagio* включаются энергичные маховые и вращательные движения, при исполнении на середине зала – также и прыжки Основной знак движения аналогичен *phe* Плавным протяженным пластическим перемещениям подобрать однозначный артикуляционно-ритмический эквивалент сложно, так как этому препятствует отсутствие четкости в самих движениях Переход из одного медленного и слитного элемента в другой осуществляется по заданию педагога в соответствии с долями музыкального метра, но плавно, безакцентно Ритмическая пульсация музыкального сопровождения здесь создает иллюзию зримой пульсации но в движениях ее нет Это не означает, однако, что кинематических знаков *Adagio* вообще не существует – просто индивидуальные версии их сильнее отличаются друг от друга Общая направленность плавных линий отображается рисунком мелодии, линиями арпеджированного сопровождения Важно отметить что для синхронного исполнения медленных построений в аккомпанементе необходим показ достаточно мелкой пульсации способствующий ритмической координации и уточняющий положение тела в момент регулируемого времени Он создает возможность ясного представления о времени прихода следующей сильной или относительно сильной доли



Поэтому в определенном слое фактуры обычно присутствуют фигурации или арпеджио, которые выполняют синхронизирующую совместное исполнение функцию. В то же время в другом голосе или слое фактуры (чаще всего в мелодии) очень ясно показываются метрические доли соотносимые с хореографическими условными «четвертями». Показ крупных музыкальных долей – основных вех этапов совместного исполнения – организует общее движение. Таким образом, музыкальное сопровождение Адажио представляет собой две своего рода путеводных нити: одна (как правило мелодия) – крупными долями, вехами метрической пульсации, другая (сопровождающие мелодию голоса) – более мелкими ритмическими длительностями. Фактурные слои должны быть дифференцированы для восприятия (в противном случае концертмейстер может услышать не очень одобрительное замечание педагога хореографа «у вас все плывет и сливается»). Этим объясняется не только традиционное предпочтение оказываемое ясно выраженной гомофонно-гармонической фактурой (характерное для любой танцевальной музыки) но и основная особенность типового ритмического знака *Adagio*.



Если концертмейстер попытается исполнить музыкальное произведение или симпровизировать построение свободного в отношении ритмической пульсации типа ему придется исполнять его приблизительно таким образом:



В то же время отсутствие мелкой ритмической пульсации, использование в аккомпанементе выдержанных нот и пауз неизбежно потребует от исполнителей дополнительных координирующих действий – совместного счета и репетиций что возможно лишь в определенных случаях (например, при подготовке к экзамену) но невозможно в ежедневной работе когда задача многократного повторения одного и того же материала не преследуется

Характерная особенность элементов группы *Adagio (plie releve developpe port de bras* медленные повороты, *soutenu* и др) – плавность передвижения из позы в позу слитность графического рисунка «Фиксация» поз (то есть небольшая остановка во времени, необходимая для показа позы) в задании педагога оформляется как соответствие позы определенной доле метра, например

1 и—2 —и— 3 —и— 4 и— 5 и— 6 и— 7и8				
<i>developpe – croisee</i> вперед <i>rond</i> назад – <i>arabesque</i>				
<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="text-align: center;">3</td> <td style="text-align: center;">7</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">поза <i>Croisee</i></td> <td style="text-align: center;">поза <i>Arabesque</i></td> </tr> </table>	3	7	поза <i>Croisee</i>	поза <i>Arabesque</i>
3	7			
поза <i>Croisee</i>	поза <i>Arabesque</i>			

В этом случае заданием для импровизирующего концертмейстера является демонстрация опорных 3 й и 7-й долей Эта задача может быть решена с помощью определенного ритмического рисунка, опеваний и задержаний в мелодии (пример 33) или использования фермат (пример 41, 12-й такт)

### Пример 33

М Богданова Фрагмент Адажио

**Andante**

(1) (2) (3) (4) (5) (6)





10. *Grand battement jete* – бросок ноги на  $90^\circ$  и сдержанное ее возвращение обратно Бросок выполняется из-за такта, вторая фаза движения на сильную долю

### Пример 34

М Богданова *Grand battement jeté*



Комплексный знак движения



*Grand battement jete*, а также другие виды маховых движения большой амплитуды – *grand rond* *grand fouette* – исполняются с активным усилием и характеризуются в музыкальном отображении плотной массой звучания (фактура и динамика)

**Вращение.** Элементы вращения могут быть использованы в сочетании с любым движением, однако чаще встречаются в комбинациях активных. Уже указывалось, что часто начало пируэта приходится на сильную долю, но «мотив вращения» объединяет пируэт и предшествующие ему *preparation* и *plie*. Таким образом, ямбический мотив музыкального сопровождения не совпадает с движением полностью, но сопутствует ему.

В музыкальном отображении экзерсиса преимущественное внимание принято уделять динамичным движениям большой силы и размаха. При этом следует помнить, что исполнение практически всех элементов экзерсиса требует энергичного мышечного напряжения. Таким образом, палитра импровизирующего аккомпаниатора в наибольшей степени обогащается при использовании кинетических знаков активного действия: восходящее движение мелодии, связанное с усилением динамики, использование напряжения ладовых функциональных тяготений, частое использование мажора с его семантикой восходящих устремлений и т. д.

Несомненно, что опытные, талантливые концертмейстеры всегда находят разнообразные выразительные способы отображения танцевальных заданий и стандартные ритмические модели в их импровизациях трансформируются в индивидуальные решения. К сожалению, артикуляционное разнообразие, фразировочную и агогическую гибкость и некоторые другие исполнительские особенности нелегко зафиксировать в тексте. В записанном виде импровизации часто теряют часть своих выразительных свойств, расставаясь с индивидуальным пианистическим почерком, туше, *rubato*, а также с танцовщиками, исполняющими свою партию в ансамблевом единстве. Движения экзерсиса одни и те же в любом классе, однако талантливая балерина или ученица всегда вносят в исполнение стандартных движений отпечаток своей творческой личности.

### 3.9. Подбор музыки для аккомпанемента танцевальным движениям и работа с моделью

Необходимо рассмотреть еще одну сторону процесса подготовки концертмейстера балета – изучение «фонда текстов», собрания репертуарных произведений. Фонд балетного концертмейстера – это содержимое музыкальных хрестоматий и иных сборников, составленных специально для сопровождения уроков хореографии, клавиры балетов, а также пьесы танцевального характера. Профессиональные аккомпаниаторы-практики постоянно занимаются подбором репертуарных произведений, пополнением своего фонда.

Каковы критерии отбора музыки для исполнения на уроке? Музыкальный материал, прежде всего, должен обладать достаточно ярко выраженными жанровыми свойствами, во многом определяющими его именно танцевальные качества. Возможно также установление осознанных аналогий между моторным инструктивным характером упражнения экзерсиса и формулами пианистической техники. С учетом этой, в некотором смысле, родственной связи частью репертуарного фонда используемого для сопровождения экзерсиса у станка и на середине зала могут быть инструктивные фортепианные пьесы (этюды, прелюдии, токкаты).

Уже отмечалось, что музыка для танца характеризуется периодичностью, квадратностью, преимущественно гомофонным складом изложения, мелодичностью, регулярно акцентной ритмикой. Одним из условий «пригодности» того или иного музыкального фрагмента является соответствие этим нормативам. Произведения не во всем согласующиеся с этими требованиями, например неквадратного строения применяются в качестве материала для хореографических постановок в классе.

Музыкальные характеристики всех основных элементов экзерсиса, отражающие общепринятые в хореографической сфере представления о музыкальном отображении движений, были представлены в предыдущих разделах. Ими руководствуется концертмейстер

при подборе музыки Поможет ему также собственный музыкальный вкус, чувство стиля, приобретенный опыт

Довольно часто профессиональные проблемы возникают и при редакторской работе по приданию фрагментам произведений необходимой на момент исполнения (урок, экзамен, класс-концерт и так далее) формы При решении подобных задач неизбежны не только небольшие правки, вносимые в авторский текст, но и в определенных случаях (как правило, при работе с *Adagio*) полное переосмысление оригинальной формы произведения Конечно, такая редакторская работа возможна лишь в случае крайне бережного вторжения в авторскую ткань, сохранения замысла и основного характера звучания фрагмента, творческого, но не ремесленного к нему отношения Необходимо обладать достаточно высоким потенциалом фортепианного и импровизационного мастерства, теоретическими познаниями, интуицией для того, чтобы выполнять корректирование профессионально – безупречно с точки зрения музыкальной этики

При редактировании фрагментов учитывается и необходимость исполнения коротких музыкальных вступлений (*preparation*) к разделам композиции Музыканту нужно найти в материале используемого произведения несколько тактов вступительного характера и воспользоваться ими для показа нового образного состояния и темпа

Урок классического танца представляет собой своего рода калейдоскоп, мозаику хореографических комбинаций, разных по характеру, технологии исполнения и видам В течение урока концертмейстер исполняет до 40–50 музыкальных построений простой двух-трехчастной безрепризной или репризной формы Очевидно, что, с музыкальной точки зрения, сюитный принцип построения наиболее близок данной композиционной структуре Многоплановость пластического материала, контрастность сопоставления характеров хореографических комбинаций и этюдов могут быть подчеркнуты разнообразием тональностей, метрики, ритмических рисунков, интонаций, фактур аккомпанемента Более того, общая композиционная схема урока позволяет выстроить определенную динамически направленную и замкнутую форму, кульминацией которой является,

как правило, Большое *Adagio* на середине, а оживленный по темпу раздел *Allegro* – финальной частью

Результатом работы по подбору произведений для открытого показа, исполнения на экзамене или класс концерте должна стать выстроенная и единая по стилю сюитно-дивертисментная музыкальная композиция. Тональный план, круг интонаций, сопоставление метроритмических структур, темповый план ее необходимо продумать и выверить. Такая сюита может быть собранной из произведений одного или ряда близких по стилевому направлению композиторов. Чаще всего это представители романтического направления, авторы театральной оперной и балетной музыки, такие как П. Чайковский, А. Глазунов, Л. Делиб, А. Адан, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Дж. Мейербер и другие. Помимо хрестоматий, концертмейстер в своих репертуарных поисках может обращаться к балетным, оркестровым, вокальным и фортепианным произведениям: музыке опер, оперным дивертисментам. Как правило, работа по созданию композиции совершается в тесном творческом контакте с педагогом-хореографом, и выстроенная форма отражает совместный результат усилий сотрудничества.

Материал этого репертуарного фонда выучивается, многократно исполняется, анализируется.

Работа по подбору и изучению репертуара позволяет выявить критерии, с помощью которых можно моделировать танцевальные, кинетические качества музыки в импровизационных построениях. Работа с фрагментом балетного произведения как с музыкальной моделью, при условии творческого, созидательного к ней отношения, является в этом смысле чрезвычайно полезным упражнением.

В процессе изучения произведений балетного репертуара можно встретиться с весьма плодотворными результатами аналогичного вида работы, выполненной композитором. В частности, интересным примером композиторского переосмысления балетной музыки другого автора, используемой им в качестве модели, имеющей определенные, заранее заданные параметры, можно считать фрагменты из «Лауренсии» и «Золушки», созданные на основе знакомства с «Вариацией для солиста» из «Крестьянского pas de deux» Г. Бургмюллера (первый акт «Жизели» А. Адана) (пример 35). Это «Вариация

двух кавалеров» из балета А. Крейна «Лауренсия» (пример 36) и «Вариация четырех сверстников Принца» из прокофьевской «Золушки» (пример 37). Конечно, художественный уровень музыки первых двух примеров несоизмерим с третьим. Речь идет о ремесленной копии (пример 36) и шедевре (пример 37). Тем не менее нет сомнения, что Прокофьев знал и использовал музыку Бургмюллера в качестве основы, содержащей в себе необходимые параметры «хореографического удобства». Наряду со стандартным набором нормативов балетной музыки, вариация Бургмюллера обладает еще и определенными «прыжковыми» качествами – упругостью, способностью «подталять» и создавать ощущение энергичной полетности «трамплина» с помощью смен регистра, использования синкоп, траектории мелодического рисунка, линии баса. Прокофьев, во многом опираясь на структурные, ритмические интонационные особенности вариации Бургмюллера, заостряет самые характерные ее обороты так что в целом происходит значительная образная трансформация – однако с выявлением ярко выраженного энергичного танцевального пульсирующего начала. Наиболее яркими чертами музыки Прокофьева становятся подчеркнутая «прыгучесть», «размашистость», создаваемая с помощью акцентированных синкоп, регистрового тембрового контраста. Следует особо отметить, что раскачивающийся тритоновый ход баса в конце первого предложения создает такой «трамплин», что «прыжок» и «приземление» занимают более длительное время – композитору потребовался дополнительный такт 2/4. Казалось бы, имеет место нарушение одного из основных балетных нормативов – квадратности, но это не совсем так. В данном случае пятый такт приведенного фрагмента воспринимается как «выписанное» замедление, позволяющее преодолеть инерцию и аккумулировать энергию для дальнейшего движения. И снова, во втором предложении – размах бросков из нижнего в верхний регистр. Игра тембровых и регистровых контрастов осуществляется и во второй части вариации. В целом фрагмент «Золушки» демонстрирует блистательное умение Прокофьева создавать не только прекрасную музыку, но и наполнять ее необычайно яркой энергетикой движения.

## Пример 35

А Лдан «Жизель» I акт Вставная вариация  
на музыку К. Бургмюллера

Первая музыкальная вариация

**Allegretto**

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegretto'. Dynamics include *f*, *sf*, and *p*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the bass staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The key signature has two sharps. The music continues with melodic and rhythmic development. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the second measure of the bass staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The key signature has two sharps. The music continues with melodic and rhythmic development.

**Animato**

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The key signature has two sharps. The music continues with melodic and rhythmic development.



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a rhythmic accompaniment in the lower staff with eighth notes and chords.

Пример 36

*А Крейн «Лавренсия» Вариация двух кавалеров*

**Andantino**

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a rhythmic accompaniment in the lower staff with eighth notes and chords. The tempo marking 'Andantino' is indicated above the first staff.

48 *Piu mosso*

Musical score for measures 48-51, marked *Piu mosso*. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for measures 52-55. The score continues the complex rhythmic pattern from the previous system, with many sixteenth and thirty-second notes.

*Tempo I*

Musical score for measures 56-60, marked *Tempo I*. The tempo changes to a more moderate pace. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 61-65. The score concludes with a forte (*ff*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, ending with a final chord.

## Пример 37

С Прокофьев Зогука  
Вариация четырех сверстников

Allegro moderato

178

The musical score consists of four systems of piano music. The first system begins with a box containing the number 178. The music is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The second system shows a change in tempo or mood with a more melodic line in the right hand. The third system includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The fourth system concludes with a *p* marking and a final cadence.

179

180

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 179-180) features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with *f* and *p*. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 181-182) continues the melodic and harmonic development, with the upper staff marked *f* and *p*. The third system (measures 183-184) shows a change in tempo and meter, with the upper staff marked *f*. The fourth system (measures 185-186) concludes the passage, with the upper staff marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of two staves (treble and bass clefs) joined by a brace on the left. The first system features a melodic line in the treble clef with a slur and a dynamic marking of *f* (forte). The second system shows a more complex texture with multiple voices, including a dynamic marking of *p* (piano) and *f* (forte). The third system includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a fermata over a note in the treble clef.

Специфической особенностью освоения концертмейстером определенной части репертуарного фонда (балетных клавиров инструментальной музыки использованной балетмейстерами для хореографических постановок) является изучение музыкального материала одновременно с хореографическим. Для успешной работы концертмейстеру необходимо приобрести навык осмысленного и полноценного восприятия хореографического материала балетов его смысловых ритмических структурных композиционных особенностей. Ознакомление с хореографическим текстом балетов

производится (визуально) сначала в схемагическом виде, затем все более подробно. Изучение танцевального материала обычно происходит при посещении репетиций, театральных спектаклей, просмотре видеозаписей, *участии в репетиционной работе*. Двусторонний анализ музыкально-хореографической ткани балетного произведения позволяет выявить и закрепить в памяти определенные, наиболее ярко выраженные моменты взаимодействия музыки и танца.

Огромный интерес в этой связи представляет и сам процесс создания балета. Известно, что многие композиторы, в частности П. Чайковский, начинали работу над сочинением балета, имея очень подробный композиционный план будущих танцевальных сцен и отдельных эпизодов. «Балетмейстер составляет подробнейший проект сцен и танцев, причем указывается в точности не только ритм и характер музыки, но и самое число тактов»<sup>9</sup>. Композиционные планы балетмейстера тоже представляют собой модели, только словесные. Получить некоторое представление о том, как происходила работа композитора, можно, сравнив подробные программы «Щелкунчика» и «Спящей красавицы», сочиненные М. Петипа<sup>31</sup>, с музыкальным текстом балетов П. Чайковского.

Более простой, но аналогичный композиторской работе процесс происходит в хореографическом классе ежедневно. В данном случае переосмысление модели, представляющей собой учебный хореографический материал, осуществляется концертмейстером как своеобразный быстрый «перевод» понятий метроритмического и структурного порядка с пластического языка на музыкальный. «Перевод» возможен в том случае, когда концертмейстер осознанно и полноценно воспринимает выразительные средства хореографии, а также имеет представление о метроритмических закономерностях взаимодействия музыкального и хореографического материала. Профессиональный концертмейстер осуществляет этот процесс сам,

---

<sup>9</sup> Чайковский П. И. 1952 с. 123

<sup>3</sup> Композиционные планы и программы напечатаны в клавирах «Щелкунчика» 1982 и «Спящей красавицы» 1967

мысленно формулируя задание для собственной импровизации. Индивидуальное своеобразие музыканта направляет его внимание на создание конкретных содержательно-смысловых связей. Знания об общепринятых типах соответствия, накопленные в результате анализа музыкально-хореографической литературы, реализуются в конкретных музыкальных решениях.

При импровизационном аккомпанементе важной становится способность мыслить периодом, «квадратом», формировать в кратковременной памяти средне- и крупномасштабные предвосхищения. Содержательную сторону импровизации в большой степени определяет характер тех движений, которые будут исполняться одновременно с данным отрезком музыкального построения. При этом важен не только сам порядок предлагаемых к исполнению элементов комбинации, но и способ связи одного па с другим, воздействие характера движений и поз на восприятие предшествующих и последующих им, а также соотношение артикуляционных, ритмических и динамических особенностей движений и их комплексов с метрической музыкальной пульсацией различных уровней. Концертмейстеру нужно не только уметь предвидеть ход дальнейших хореографических «событий», но и быть способным создавать в музыкальном аккомпанементе логичные, естественные «музыкальные причины» для того, чтобы эти события произошли. Полноценный аккомпанемент невозможен без опережающего предслышания и предвидения моментов интонационно-смысловых опор. «Ни одно движение в танце не существует изолированно от предыдущего и без связи с последующим: каждое предшествующее движение содержит в себе как бы в зародыше то, что последует за ним. Приседание содержит в себе энергию прыжка, прыжок в своем завершении может иметь элемент дальнейшего вращения и так далее», – пишет Ю. Файер<sup>3</sup>. «Одно из общих положений, касающееся содержательных возможностей музыки: она часто отражает не столько какие-либо

---

<sup>3</sup> Файер Ю. Ф. 1974 с. 510

определенные явления действительности, сколько отношения, в которых могут находиться разные явления»<sup>33</sup>

Творческой и дирижерской воле музыканта должны отвечать, конечно же и направленные усилия танцовщиков, – в противном случае совместное исполнение «развалится» на две параллельные мало связанные друг с другом линии

Повторим, что в комплексе выразительных задач решаемых импровизатором, особое место занимают задачи изобразительного порядка. Образный смысл его игры и связан, собственно с изображением движения и перемещения в пространстве

При высоком уровне подготовленности импровизатора возможно не только отображение особенностей и нюансов хореографической модели (по принципу ритмического уподобления), но и трансформация ее сознательным отход от некоторых ее параметров (то есть избирательное отображение). Но даже весьма серьезное отклонение от модели должно быть результатом работы именно с ней

### 3 10 Особенности хореографического материала

Урок классического танца состоит из трех частей: экзерсиса у балетного станка, экзерсиса на середине зала и *Allegro* (прыжки). В женском классе к уроку добавляется еще одна часть – «пальцы». Материал ее составляют танцевальные движения на пуантах. Учебными заданиями для исполнения в классе являются сочиненные педагогом комбинации, а также в некоторых случаях, фрагменты хореографических произведений.

Каждое из основных движений экзерсиса – *plie battement tendu battement jete* и т. д. – или является подготовительным для освоения какого-либо танцевального движения, либо встречается в

---

<sup>33</sup> Мазель Л. А. 1991 с. 47



дальнейшем, в третьей и четвертой части урока, а также в сценических формах танца как его составная часть. Например одной из сценических форм *rond de jambe en l'air* (кругообразного движения ноги) является прыжок во время исполнения которого нога выполняет такое же кругообразное движение – это па называется *rond de jambe en l'air saute*.

Каждый элемент классического танца имеет свое название, и для того, чтобы понять смысл учебного задания в классе, концертмейстеру следует постепенно ознакомиться со всем многообразием движений (и их разновидностей), запомнить, как они выглядят и как называются. Сложность запоминания состоит прежде всего в том, что любое танцевальное движение можно воспринимать по-разному, в зависимости от положения тела танцовщика по отношению к зрителю. Кроме того, многие движения в различных формах танца имеют свои разновидности. Например *battement jete* в экзерсисе у балетного станка или на середине зала – это резкий бросок ноги на  $25^\circ$  или  $45^\circ$ . Если бросок ноги выполняется на  $90^\circ$  – движение будет называться *grand battement jete*. То же движение но уже вместе с толчком другой, опорной ноги, является, в свою очередь, основным принципом исполнения многих прыжков, также имеющих название *jete* – например, *grand-jete pas jete en tournant* (с поворотом), *pas jete enterlace* («перекидное»), *pas jete passe* («проходящее»), *pas jete renverce* («опрокидывающее») и т.д. Запоминать движения сложно еще и потому что многие из них меняют свой характер, свою функциональную и выразительную роль, воспринимаясь по-разному, в зависимости от местоположения в комбинации, создающей определенную взаимосвязь элементов. Например, *plie* в учебной комбинации – это медленное плавное приседание на двух ногах по I, II, IV и V позициям (ног), в сочетании с плавными движениями рук и корпуса (*port de bras*). В то же время *plie* как подготовительное движение перед вращением или прыжком (небольшое сгибание колен, полуприседание необходимое для того чтобы оттолкнуться от пола) выполняется быстро пружинно.

Каждое движение из группы батманов (*battement tendu battement jete battement fondu* и т.д.) может быть исполнено в трех основных направлениях – вперед, в сторону и назад («крестом»)

Комбинация может быть исполнена «обратно» в этом случае все ее элементы будут выполнены в противоположном направлении. Для музыканта эти обстоятельства важны, поскольку сообщают ему о количестве необходимого материала. Например задание «по четыре *tendu* четвертями „крестом“ и все обратно» будет означать, что музыканту следует исполнить два 16-«четвертных» построения: первое – для движений вперед в сторону, назад в сторону, второе – для этой же комбинации, но исполняемой назад в сторону, вперед, в сторону.

Для движений классического танца важно определение ракурса, в котором элемент или поза будут восприниматься зрителем. Как правило, они исполняются не «анфас», а в несколько смещенных положениях, направлениях – *epaulement* – например *croise efface*. Эти же наименования ракурсов, направлений имеют основные позы классического танца, поскольку образный их смысл определяется положением тела и выворотных ног по отношению к зрителю. Поза *Effacee* – «открытая» ноги в этом положении развернуты – ее можно назвать изящной и элегантной. Поза *Croisee* – «закрытая» (ноги несколько скрещены), имеет по этой причине, может быть, несколько приглушенный характер. Поза *Ecartee* (диагональное положение) более изысканна и т. д. Эти определения могут несколько варьироваться – в зависимости от сочетания данной позы с другими движениями. Тем не менее всем позам присущи общепринятые семантические значения. Каждая из них также может иметь свое «направление» – вперед или назад (если в позе «вперед» работающая нога направлена к зрителю, то в положении «назад» например в позе *Attitude croise* «назад», танцовщик поднимает ее сзади и немного сгибает в колене). Наименования арабесков (поз, в которых выпрямленная нога находится сзади), точнее их нумерация – первый, второй, третий и четвертый, – также определяется положением тела по отношению к зрителю. Содержательно-образное значение поз классического танца – *Effacee Croisee Écartee* вперед и назад, а также всех четырех арабесков безусловно, воспринимается музыкантом. Отметим, что в хореографической среде выразительное значение открытой позы *Effacee* в определенной степени

принято сопоставлять с семантикой мажора. В свою очередь закрытое положение *croisee* может характеризоваться несколько «минорно». Конечно же, подобные сопоставления не могут быть сведены к таким прямым, буквальным аналогиям (хотя бы потому что в одной комбинации могут многократно встречаться обе позы) тем не менее художественный смысл общего настроения позировок отображается в музыкальном аккомпанементе.

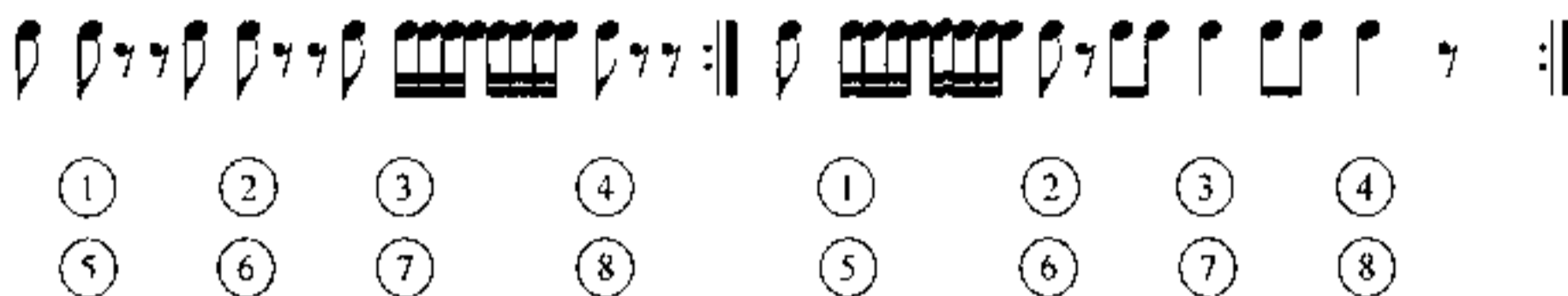
Более подробная информация о позах и движениях содержится в книге А. Вагановой «Основы классического танца», в работах других выдающихся мастеров классического танца.

### 3.11. Ритмическое уподобление и избирательное отображение хореографического материала

Рассмотрим особенности импровизационного сопровождения хореографических заданий. Импровизировать аккомпанемент можно по-разному в одних случаях – исходя из принципа наиболее тесного взаимодействия элементов музыки и танца (это проявляется наиболее ярко в ритмическом уподоблении), в других – отображая движения более свободно и избирательно.

Дублирование ритмического рисунка движений в виде последования музыкальных ритмоформул как правило, дополняется и другими видами музыкально-хореографического уподобления например, на уровне структуры – как динамическое и интонационно-фразировочное соответствие. Прямое и частое ритмическое совпадение встречается в тех случаях, когда в комбинациях эжзерсиса используются движения достаточно активные, акцентированные или размеренные («ритмичные»), например *battement tendu jete frappe double frappe rond de jambe en l'air petit battement*, а также движения на пуантах. Аккомпанирование основанное на принципе ритмического уподобления возможно лишь в том случае когда концертмейстер уже освоил фактурные версии знаков движения, и они стали комбинируемыми элементами его импровизационного материала.

Приведем здесь ритмический рисунок хореографической комбинации, а также ее музыкальную версию (пример 38):



The diagram shows two rhythmic patterns. The first pattern consists of eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, ending with a double bar line. The second pattern is similar but includes sixteenth-note groups. Below the notation are two rows of circled numbers: the top row contains 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 and the bottom row contains 5, 6, 7, 8, 5, 6, 7, 8.

### Пример 38

Г. Безуглая Сочетание petit battement «с акцентом»,  
battu double frappé

**Allegro**



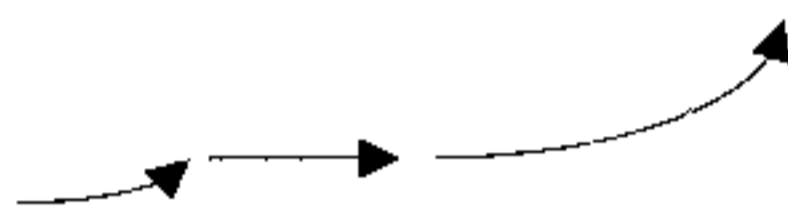
The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial entry of the melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, including the word 'simple' written above the right hand. The third system continues the intricate rhythmic development with various articulations and slurs.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in D major (two sharps) and 4/4 time. The first system shows a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The second system features a 'petit battement' in the right hand, marked with a 'pizz' symbol. The third system continues with similar rhythmic patterns. The fourth system concludes with a 'double frappé' in the right hand, also marked with a 'pizz' symbol.

В музыкальном примере достаточно точно соблюдены ритмические особенности и *petit battement* «с акцентом», *battu* и *double frappé*. Музыкальные эквиваленты их соответствуют распрост-

раненным знакам данных движений, что создает ритмически синхронный вариант

В некоторых случаях, когда движения не обладают ярко выраженными ритмическими свойствами, единство создается с помощью артикуляционных, фразировочных и фактурно-гармонических средств. Рассмотрим в этой связи в качестве примера фрагмент еще одной комбинации *fondu* (счет -1,2), *demi rond* (3,4), *fondu* на 90° (5,6,7,8) (пример 39). Первый такт соответствует *fondu*, здесь используется хореический мотив восходящей интонации, отображающий мягкий подъем. В данном случае вместо ритмической схемы можно изобразить пространственно-динамическую схему комбинации



Пример 39

*P. Каплан* Комбинация *fondu*

**Andante**

**a tempo**

Строение мотивов и фраз вполне согласуется со структурной и пространственной схемой движений. В первом мотиве слитный контур мелодии приподнимается, второй мотив – как бы остановка на достигнутом. Следующий двутакт характеризуется подъемом на еще большую высоту. Здесь движение приобретает новое качество – подъем ноги на 90° заканчивается позой. В музыкальном отражении подъем мелодического рисунка дополняется отклонением в си мажор, – смена гармонии отображает пространственную переменную.

Вернемся к началу построения. Первое движение, связанное с вытягиванием опорной ноги и одновременным подъемом работающей ноги, несколько неустойчиво в сравнении со вторым, которое можно представить как более уравновешенное. В музыке первый такт, соответствующий первому движению, – доминантовой функции, второй – тонический. Далее, отклонение в си мажор создает подобие нового уровня – на терцию выше. Общий характер данного фрагмента – мягкое, неторопливое восхождение, движение вверх. Избранный музыкантом размер 6/8 подчеркивает характерные свойства движений – мерность в сочетании с мягкостью.

Уподобление музыки движению может быть очень разносторонним. Разнообразные формы аналогий вполне уместны, особенно в учебных формах танца. Однако необходимо предостеречь от чрезмерного увлечения ими, поскольку одной из основных задач музыкального сопровождения является создание своей дополняющей выразительной и содержательной линии. Буквальное структурное, ритмическое и т. д. соответствие музыкального материала хореографическому может быть доведено до абсурда<sup>34</sup>, и в этом случае, конечно же, обеднит и упростит выразительную значимость целого. Поэтому использование различных вариантов сознательного отклонения от заданной модели, не нарушающих функциональную и смысловую значимость комбинации, а допевающих ритмику танцевальных движений, также является творческой задачей импровизатора.

---

<sup>34</sup> Например, хореографическое понятие *en dedans* (внутри, в обратном направлении) можно уподобить музыкальному понятию «в обращении» или ракоходу и т. д.

Снова обратимся к приведенному примеру Второе музыкальное предложение уже не повторяет столь же точно хореографический рисунок Это связано с тем что первоначальный комбинационный блок движений здесь исполняется еще раз, а поскольку структурная и фразировочная связь уже установлена, дальше концертмейстер может быть более свободным в импровизации Заострим внимание на гармоническом оформлении фрагмента Два звена секвенции (начало второго предложения) соответствуют повторению первых двух движений комбинации – *fondu* и *demi rond* Далее гармоническая логика музыкального движения приобретает большую самостоятельность подчиняясь инерции и распределяя время оставшееся до окончания квадрата, звенья цепочки сокращаются происходит понижение басовой линии по полутонам, кадансирующий параллельный сдвиг в сторону фа мажора с появлением тоники в девятом такте Рельефно выраженное гармоническое движение последних тактов – яркий пример проявления метрических функций гармонии Совершенно ясно осознается кадансовый момент, отсчитываемый цепью аккордов При этом музыкальное движение обуславливается здесь сугубо музыкальной логикой

Для дальнейшего рассмотрения более свободного типа аккомпанирования проанализируем другой пример – комбинацию *rond de jambe par terre* у станка (для выпускного класса)

Первые 4 условных «четверти» четыре простых ронда «восьмыми» (полукруги, прочерчиваемые носком ноги по полу) (счет – 1,2) далее ронд на *plie* (то есть то же самое, но на согнутой опорной ноге) (счет – 3), *grand battement jete balance* (бросок ноги на 90° вперед и назад) (счет – 4)

Очередные 4 «четверти» начиная с сильной доли (на «раз») исполняется *grand rond* (носок ноги очерчивает большой полукруг, дугу, поднимаясь с пола на 90° и опускаясь снова вниз) (счет 5) При опускании ноги корпус поворачивается (на *plie*), начинается исполнение еще одного большого *rond* уже с другой ноги (счет 6), далее исполняются три простых ронда на полу «восьмыми» (7 – и – 8)

Следующие 4 «четверти» из за такта, в данном случае на счет «8 – и» предыдущей части, исполняются два *grand rond* (и – 9 и – 10),



третий ронд снова с поворотом и сменой ноги (и – 11), четвертый ронд с остановкой в позу *arabesque* на счет «и – 12»

Следующие 4 «четверти» наклон вниз и *port de bras* (движение рук и корпуса) (счет – 13,14), поза *Attitude* (15,16)

Еще 16 «четвертей» – все *en dedans* с другой ноги (еще раз, в обратную сторону) Итого вся комбинация составляет 32 «четверти»

Характер движений, используемых в комбинации, позволяет каждую из частей, состоящих из 16 «четвертей», разделить в свою очередь на три основных построения

а) в первом (первые четыре «четверти») преобладают более простые плавные и мерные движения, за исключением *grand battement jete balance* в конце части,

б) второе, более динамичное по основному характеру, составляет 8 «четвертей» – это варианты больших *rond*,

в) третье (4 «четверти») больше похоже на фрагмент *Adagio*, здесь встречаются только плавные и закругленные движения а также остановка и сохранение равновесия в позе *Attitude* Такой тип движений характерен для заключительной части *Rond de jambe par terre*

Схематически можно представить хореографический материал таким образом А (4 «четверти») + В (4 + 4) + С (4) ||

Отсутствие хореографических «шестнадцатых» в комбинации определяет достаточную свободу в выборе метра Можно использовать традиционный для отображения *Rond de jambe par terre* двудольный метрический вариант или подчеркнуть плавность и изящество комбинации с помощью размера 6/8

Начальную стадию музыкального осмысления этого хореографического задания попробуем представить следующим образом Часть А, вероятно, должна быть размеренной и плавной возможен акцент на счет «четыре», в момент активного движения Характер части В предположительно должен быть динамичным, фактурно весомым, при этом возможен показ игры акцентов при бросках ноги (в *grand rond*) на сильную долю и на затактовую – это 5-я, 6-я, а также 9-я и 10-я «четверти» построения Показ 12-й «четверти» в этой части обязателен – это остановка в позе *arabesque* Часть С предполагает взаимосвязь на основе общего спокойного, плавного, может быть, более лирического характера

Следует также упомянуть, что данная комбинация предназначена для исполнения в мужском классе, и, таким образом, характер музыки должен быть сдержанно-лирическим без манерности и сентиментальности

Сравним сформулированную выше словесную модель с конкретным примером ее импровизационного оформления (пример 40) Напомним, что все представленные в данной главе примеры являются импровизационными Их рассмотрение и анализ занимают определенное время, но у музыкантов-исполнителей этого времени нет, так как между показом комбинации и ее исполнением проходят считанные секунды Отметим также, что к импровизационному построению не следует применять критерии оценки, принятые для музыкальных произведений - исполнитель в данном случае не располагает возможностью исправить что-либо неудачное

### Пример 40

*И Цареградская Rond de jambe par terre*

**Moderato**

Preparation

четыре rond

1 2

rond на plié grand jete balance grand rond grand rond

3 4 5 6

три rond      два grand rond      rond с

7      8      9      10

поворотом rond      arabesque      наклон и port de bras

11      12      13      14

attitude      четыре rond

15      16

Структурно материал излагается традиционно 16 + 16, все по-  
стросние занимает 32 такта

A (4 «четверти»)+B(4)+(4)+C(4)+A(4)+B(4)+(4)+C(4) – хорео-  
графия

а (8 тактов) ————— +в(8)—————+а(8)—————+в(8) – музыка

Пианистом выбран размер 6/8, удобный тем, что такты можно  
делить пополам и считать каждый такт за условную «четверть», а также

---

тем, что круговые движения ноги хорошо согласуются с триольным ритмом

Итак, первые два такта – это отображение четырех рондов «восьмыми», последующие два – полукруга на согнутой опорной ноге и броска ноги на 90°. Эти четыре такта можно считать «домашней заготовкой», так как, во-первых, подобные движения исполняются в классе ежедневно, а во-вторых, концертмейстер почти точно воспроизводит их при повторении комбинации. Основное внимание уделяется началу *grand rond* – активных движений. Этому моменту соответствует гармоническая секвенция по натуральным ступеням – секстаккорд первой ступени, шестая, вторая, доминантсептаккорд. Мерные шаги баса передают переходы с ноги на ногу, в мелодии в это время переходы b – es, as – d являются как бы «вехами», начальными и конечными точками прохождения полукруга, соединяясь лигами, мысленно глассандируя от одной ноты к другой. Натуральные гармонии, появление четвертой ступени после пятой, как прерывание каданса, создают несколько тяжеловесный «архаичный» колорит, придавая сопровождению сдержанный суровый характер, соответствующий мужскому исполнению. Этому способствует также использование предъёмов, старинных кадансирующих оборотов в мелодии (седьмой и пятнадцатый такты).

Часть В (с девятой по шестнадцатый такты) характеризуется более приподнятым тонусом, в соответствии с активными движениями этой части, развитие материала приводит к кульминационной точке – 12-му такту – он соответствует приходу в позу *arabesque*, далее наступает успокоение. Аналогичным образом выстроены части А и В при повторе комбинации.

Таким образом, видно, что музыкальная версия примера с хореографическим текстом в целом согласуется артикуляционно, структурно и динамически и отображает хореографический материал комбинации как заданную модель. В то же время импровизационный аккомпанемент и преобразует эту модель, дополняя и украшая ее. Отношения музыки и движений здесь очень гибкие и свободные.

### 3.12. Аккомпанемент экзерсису, исполняемому на середине зала

Все движения экзерсиса, исполняемые у балетного станка (или большая их часть), выполняются загом на середине зала. Этот материал составляет вторую часть урока классического танца. Однако столь же подробное и пристальное рассмотрение экзерсиса «на середине» уже не представляется необходимым, поскольку музыкальный аккомпанемент этой части урока в основном аналогичен предыдущей, – с той лишь разницей, что здесь допускается несколько большая свобода в отношениях музыки и танца. Причиной этому являются не только импровизаторские намерения музыканта, но также и особенности самого хореографического материала. Довольно часто в экзерсисе на середине встречаются комбинации, в которых можно наблюдать постоянную смену ритма и динамики движений, темпов и характеров – музыкально следовать им очень трудно, сохранение постоянной тесной взаимосвязи здесь было бы просто неоправданным и нелогичным с музыкальной точки зрения. К подобному типу относятся комбинации *Adagio* с включением элементов вращения, элементов *Allegro* (прыжков) и комбинации вращения, где плавные проходящие, мелкие и легкие движения соседствуют с более динамичными – толчковыми, вращательными и маховыми. Комбинации, составленные из па разных видов, требуют от аккомпаниатора большого внимания при восприятии и исполнении, а также знаний о степени технической сложности применяемых элементов. Анализ подобных комбинаций представляет особый интерес, так как в этом случае наблюдается наиболее сложный и творческий вид хореографического аккомпанемента. Владение техникой свободного избирательного отображения материала демонстрирует высокий уровень профессионализма балетного концертмейстера. Ансамблевое исполнение при этом предполагает и достаточно серьезный уровень профессиональной подготовки танцовщиков. Владение всеми участниками ансамбля чувством целого.

В «серединой» части урока иногда исполняются обще

принятые в методике классического танца комбинации движений, которые учащиеся должны освоить в процессе обучения классическому танцу. Поскольку детальный показ такого рода комбинаций на уроке осуществляется лишь в момент начального разучивания, здесь необходимо уделить им некоторое внимание. К таким общепринятым комбинациям, прежде всего, относится *temps lie*. Основная особенность этих движений – их слитность, плавный переход из позы в позу. По мере прохождения учебного материала на разных стадиях обучения *temps lie* меняет свой облик – сначала исполняется «на полу», то есть без поднятия ног, затем «на 90°», далее – с добавлением элементов вращения. Музыкальное сопровождение этой комбинации в младших классах предполагает вальсовость, на поздних годах обучения – несколько замедляется, в соответствии с принципами аккомпанемента движениям группы Адажио. К этому же комплексу Адажио относятся и другие типовые комбинации – *battement divise en quarts*, «итальянское» адажио, *quatre pirouette* и т. д.

Элементы вращения при исполнении на середине включаются в различные комбинации, но также могут быть собраны педагогом в отдельном задании. Аккомпанемент этим движениям достаточно сложен, так как часто предполагает обилие темповых нюансов и полиритмичность сочетаний. При аккомпанементе элементам вращения концертмейстеру также необходимо иметь ясное представление о ритмическом рисунке комбинации, уметь создавать «музыкальные причины» для акцентных опор энергичным движениям. Выбор определенного метра – двудольного или трехдольного – для сопровождения вращения обуславливается, как правило, степенью насыщенности комбинации. Чем больше движения задано педагогом на единицу времени или чем более долгими они будут, тем больше вероятность предпочтения, оказываемого трехдольному музыкальному аккомпанементу (одинарный тур будет исполняться быстрее, чем двойной или тройной, «большие» туры, то есть туры в позах с положением ноги на 90°, будут длиться дольше, чем «маленькие» и т. д.)

И все же наиболее показательными для освоения свободного типа аккомпанирования являются комбинации Адажио.

Рассмотрим пример короткой учебной комбинации, исполняемой на середине зала, в которой используются медленные движения, элементы вращения и прыжки (пример 41)

Пример 41

Р. Каплан Фрагмент Адажио на середине

Adagio

grand pte      пируэты      attitude      поворот

mp      mf

7

6      7      8      9      10

grand fouete      failli glissade

grand jete      attitude      поворот

11      12      13      14      15      16



*Grand plie* (медленное приседание) (счет – 1,2), два тура (вращение) (счет – 3), поза *Attitude* (4) – медленный поворот (5,6,7,8), прыжок *grand fouetté* (9), *failli* (10), подход (*glissade*) и большой прыжок *grand jete* (и-11), поза *Attitude* (12), медленный поворот в этой позе (13, 14, 15, 16)

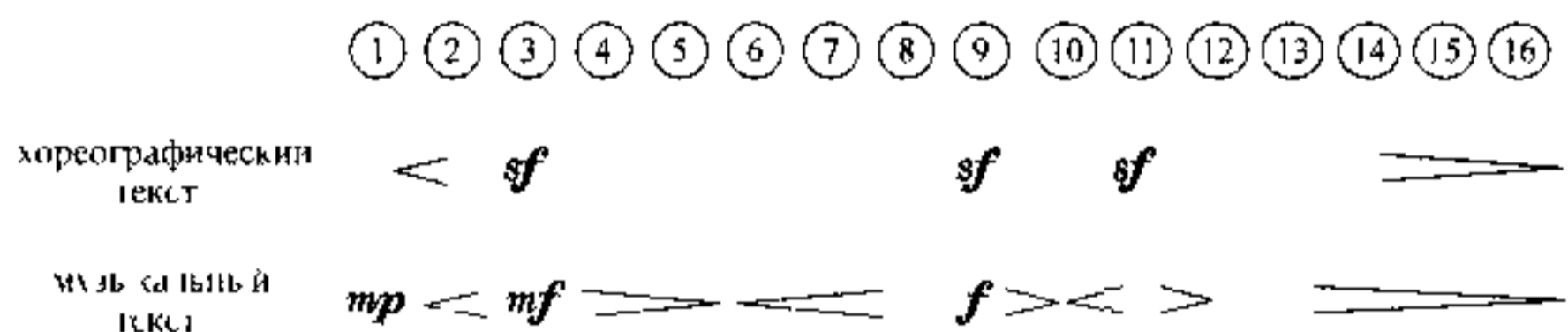
Текст хореографической комбинации здесь, как и в других приводимых примерах, излагается в несколько упрощенном виде, без конкретизации поз – *Effacée*, *Croisée Écartée* и положений тела в пространстве. В данном случае это усложнило бы и без того непростую задачу передать рисунок движений, не прибегая к показу, только с помощью слов.

В данном примере хореографическая «четверть» равна музыкальному такту в размере 6/8. Первые полтора такта соответствуют мягкому и медленному приседанию. Во втором такте септоль шестнадцатыми отображает момент преодоления инерции покоя и набирания энергии для последующего вращения. Начало мотива приходится на слабую долю, траектория его соответствует круговому раскачивающемуся движению. На ре-диез – самую высокую ноту в этом коротком построении – приходится самое активное движение. В музыкальном сопровождении на протяжении всех шестнадцати тактов сохраняется общий характер *Adagio* – это достаточно медленный темп, мерная смена гармоний (не более одного раза на протяжении такта), органнй пункт на тонике в первых четырех тактах, пульсация триолей в сопровождении с постоянно сохраняющейся паузой-дыханием на пятую и шестую восьмую каждого такта. Концу третьего такта соответствует окончание пируэта и переход в устойчивое положение – позу *Attitude* (поза «фиксируется» в момент первой четверти четвертого такта). Слитная мотивная линия следующей четырехтактовой фразы соответствует медленному повороту в позе.

Напряжение здесь спадает, что в музыке отображается постепенным спуском мелодической линии и поступенным движением в басу (такты 4,5,6,7,8). В тактах 6,7,8 аккомпаниатор тщательнее показывает пульсацию триолей – в момент пауз в левой руке допевая их в правой, как бы «ведя» танцовщицу, отсчитывая отрезки времени и тем

самым точно подводя к следующему активному моменту времени – *grand fouette* в *arabesque*. Здесь должно быть (и осуществляется) замедление, необходимое для исполнения медленного поворота и подготовки к технически сложному моменту, при этом степень замедления должна синхронно ощущаться всеми участниками ансамбля. Цепочка активных движений (такты 9, 10, 11 и начало 12-го) соответствует цепи ямбических мотивов в октавном удвоении, более энергичному звукоизвлечению, подводящему к кульминации (11–12 такты). После ферматы, соответствующей позе *Attitude*, вместо несостоявшегося отклонения в бемольную сферу совершается обычный каданс в тонику ми мажора – возвращение к уже показанному материалу – медленному повороту.

Сравним динамическую шкалу движений с динамической линией музыкального сопровождения



– аналогия почти полная. Данному хореографическому материалу очень сложно подобрать точную ритмическую модель, так как характер движений, используемых в комбинации, не создает такой возможности. Исключением является цепь прыжковых движений, исполняемых в тактах 9, 10, 11, где происходит ритмическое «сцепление» с ямбическими мотивами сопровождения. Обратим внимание, что важный момент подхода (*glissade*) к большому прыжку – *grand jete* сыгран ритмически абсолютно точно – две затактовых восьмых для *glissade* четверть на сильной доле – для *grand jete* (конец 10-го, начало 11-го тактов).

Итак, очевидно, что при совместном исполнении сложных композиции взаимодействие опорных точек происходит в моменты наибольшей активности. Направленность мелодического рисунка,

фразировка, динамическое нарастание направлены на показ центров внутрифразового тяготения, что способствует естественному слиянию материала и усилению зрительных впечатлений. Эти моменты и являются интонационно-смысловыми акцентами, а иногда – кульминационными зонами в музыкальном отображении. Основой и причиной их, как правило, являются движения большой силы и размаха (все виды *grand battement jete*, *grand rond de jambe jete*, различные виды *fouette*, все виды вращения и практически вся группа больших прыжков)

Попытаемся представить ход мысли пианиста-импровизатора. Поскольку начало хореографической комбинации – вращение после медленного приседания – является программным движением в старших классах и проучивается многократно, музыкант, конечно же, освоил это сочетание как единый трафаретный музыкальный блок. Если учесть, что и гармоническое решение данного раздела довольно простое – на тоническом органном басу, то можно предполагать, что фантазия импровизатора в это время «работает с опережением», предвосхищая последующие события, осуществляя поиск наиболее интересного и точного решения кульминационной части *Adagio* – прыжков и выхода в позу. Начало гармонического осуществления этой задачи происходит в такте 6, где первый раз появляется пониженная шестая ступень – как бы «нащупывается» основной последующий поступенный ход в тактах 10,11,12. Самое важное, что гармоническое, мелодическое, ритмическое и иные решения осуществляются точно по «расписанию», предложенному хореографическим текстом. Отсюда понятно, что пианист, безусловно, помнит порядок движений всей комбинации и в его сознании постоянно происходит работа по трансформации именно данной хореографической модели в звуковой материал.

## Глава 4

# АККОМПАНеМЕНТ ПРЬЖКАМ И ДВИЖЕНИЯМ НА ПУАНТАХ

Аккомпанемент для движений группы *Allegro* (прыжки) и танцевальных движениях на пуантах чаще бывает неимпровизационным, такова устоявшаяся традиция. Причиной этому, по всей видимости, служит то обстоятельство, что эти движения являются элементами сценического танца, они не столь технологичны. Соответственно этому, более подходящим музыкальным сопровождением в данном случае будет не «экзерсисная» импровизация, а танцевальная музыка различных композиторов (или импровизационные построения, ее напоминающие). Частое использование именно репертуарных произведений для аккомпанемента этой части урока объясняется еще и тем, что музыка балетов обладает определенной аурой сцены: восприятие ее связано с целым комплексом театральных атрибутов: свет, декорации, костюмы, аплодирующая публика, ощущение приподнятого настроения и т. д. Все это вместе создает определенный настрой и атмосферу танца. Отметим также, что здесь в качестве учебных заданий педагоги предлагают для изучения и конкретный материал произведений хореографического репертуара. Очевидно, что наиболее подходящим аккомпанементом к подобным заданиям является исполнение соответствующих фрагментов балетной музыки. Поэтому концертмейстеру балета необходимо изучить максимальное количество репертуарных музыкальных фрагментов и быть готовым исполнить их на уроке. В том случае, когда концертмейстер хорошо знает хореографию классического наследия, он может использовать

музыку цитируемого произведения самостоятельно, без подсказки педагога

Музыканту, знакомому с искусством балета, известно, что иногда одни и те же танцевальные па, а также некоторые композиционные блоки изучаемые на уроках танца, встречаются в разных балетах и исполняются под различную музыку. Например, комплекс трюковых движений *32 fouette, grand pirouette, jete en tournant* по кругу, туры *en dedans* по кругу и т. д. Поэтому довольно часто у концертмейстера есть и выбор

Итак, первоначальной задачей концертмейстера является разучивание и накопление репертуара – фрагментов балетной и танцевальной музыки

#### 4.1. Аккомпанемент прыжкам

В основе взаимоотношений музыки и сценических форм танца заложены еще более свободные и многосторонние виды взаимодействия (особенно ярко это проявляется на уроках в старших классах или в театральных труппах) «Прыжковая» часть урока является средоточием полиритмических, полиартикуляционных соотношений танца и музыки, что предполагает очень высокую степень подготовленности аккомпаниатора

Комплекс решаемых здесь задач можно свести к трем основным: выбор музыкального метра, создание изобразительных эффектов полетности, воздушности, трамплина, достижение синхронности исполнения

Чем руководствоваться в выборе метрического оформления хореографического задания? В соответствующих разделах книги уже рассказывалось о свойствах двудольных и трехдольных метров, о «ямбичности» и «хореичности» движений и т. д. Все эти знания должны применяться и в данной части урока, однако твердых правил, определяющих предпочтение того или иного размера и ритма, в сфере танцевального искусства, конечно, не существует – и это, с одной

стороны, усложняет работу концертмейстера с другой – предоставляет ему достаточно большую творческую свободу

Во многих случаях выбор определенной метрической пульсации обуславливается временем, затрачиваемым на исполнение того или иного прыжка «Короткие» маленькие прыжки чаще соотносятся с двудольным музыкальным размером. Более протяженные, занимающие чуть более долгое время, высокие прыжки – с трехдольным

Прыжки задаются в классе в возрастающем порядке: маленькие, средние, большие. В соответствии с увеличением прыжка размер музыкального аккомпанемента меняется, проходя (часто, но не всегда) следующие стадии: от 2/4-го полькообразного, короткого дыхания – к 6/8 с ясно выраженной трехдольной пульсацией или 2/4-му маршеобразного характера, затем к трехдольному вальсовому, а в определенных случаях – двудольному галопообразному («балетная кода»)

К группе маленьких прыжков причисляют *echappe changement de pieds assemble jete, glissade, sissonne simple*, так называемые заноски, то есть прыжки, при исполнении которых одна нога заносится за другую – *entrechat-quatre entrechat-trois, royal brise*. Группа средних прыжков включает в себя следующие движения: *sissonne fermee, sissonne ouverte failli jete* с продвижением, *cabriole* на 45° и т. д. К большим полетным прыжкам относятся *grand jete, grand jete enterlace* и другие виды *grand jete grand assemble, saut de basque, grand pas de chat* и др.

Рассмотрим ритмическую сторону прыжков, демонстрирующую их отношение к музыкальной сильной доле. По этому признаку движения можно поделить на две большие группы:

- группа прыжков – в основном, маленьких и средних, для исполнения которых голчок осуществляется с двух ног. Ритмически это происходит так: момент начальной фазы прыжка («отрывание» от земли) совпадает с затактовой долей музыкального сопровождения. Момент сильной доли соответствует приземлению. Здесь в аккомпанементе предпочтительное внимание уделяется демонстрации легкости, пружинной рессорности. Изобразительные качества

музыкального аккомпанеента приобретают специфическую особенность легкого дыхания, как будто грудь наполняется воздухом постепенно, в результате частых вдохов, при этом выдыханий почти не слышно. Эффект достигается с помощью некоторой акцентуации затактов, при исполнении музыкальных построений «короткого дыхания». В памяти концертмейстера музыкальные фрагменты соответствующего характера каталогизируются как бы «под рубрикой» легкая полькообразная (не бытовые, а балетные польки!) двудольная музыка и музыка на шесть восьмых с характерным ритмом затактовая восьмая – четверть восьмая – четверть,

- группа прыжков, для исполнения которых толчок осуществляется с одной ноги. Предваряет подобные прыжки подход, разбег. Момент отталкивания от земли при исполнении прыжка совпадает с приходом сильной доли в аккомпанементе. При этом подход будет соответствовать затактовым долям музыкального сопровождения. Полетный прыжок, как правило, занимает несколько больше времени, чем маленький, «затактовый». Поэтому приземление после большого прыжка чаще всего соответствует следующей сильной (например, в вальсовом аккомпанементе) или относительно сильной (например, в размере 6/8) доле или происходит чуть-чуть раньше или позже ее.

В данном случае нужно понимать тот факт, что энергия, необходимая для большого полетного прыжка, требует максимальной концентрации усилия в момент толчка. Опорой для него является не только реальный пол зала или сцены, но и своеобразный музыкальный «трамплин», создаваемый сильными долями аккомпанеента. Они должны звучать весомо и **точно** совпадать по времени с толчковым движением ноги танцовщика. Для аккомпанеента большим прыжкам используются энергичные, бравурные или «полетные» вальсы, вальсообразные балетные вариации, а также аналогичного характера балетные «коды». Особенностью этих музыкальных произведений довольно часто является их кантиленный характер, отражающий свойства музыки широкого дыхания, вокальный тип мелодики.

Следует обратить внимание, что деление прыжков на две группы – «затактовую» и группу «сильной доли» – не полностью

соответствует делению на группы маленьких, средних и больших прыжков. Например, *cabriole* на  $45^\circ$ , классифицирующийся как средний прыжок, исполняется с подхода – *tombée*, и в соответствии с этим данный прыжок будет относиться к группе «сильной доли». В свою очередь, большой прыжок *grand sissonne ouverte* исполняется «с двух ног», поэтому начальная фаза его исполнения совпадет с затактом, а приземление – с сильной долей.

Таким образом, комбинация прыжков, как ритмическая схема, представляет собой пульсирующую цепь затактовых и сильных долей, имеющих различное не только технологическое, но и очень важное для концертмейстера содержательно-выразительное значение. Избранный для аккомпанемента метр помогает отразить особенности ритмической пульсации и характер движений. В одних случаях музыкальная метрика позволяет продемонстрировать затактовую долю и создать эффект воздушности и виртуозности, в других – осуществить синхронность совпадения с моментом сильной доли, одновременно отображая энергичность взлета.

Итак, для подавляющего числа больших полетных прыжков момент сильной доли есть начало полета. В этом смысле можно поспорить с критическим высказыванием А. Люблинского в его книге «Теория и практика аккомпанемента», адресованным практикам балетного театра: «Вызывает возражение даже апробированная в балетно-концертном репертуаре постановка Седьмого вальса Шопена, в котором на сильное время тяжелого такта приходится взлет, на слабую (окончание лиги) – опускание на землю. Все идет вразрез с ритмами музыки Шопена!»<sup>1</sup> Судя по всему речь здесь идет о фрагменте из фокинской «Шопенианы», где действительно в Седьмом вальсе исполняются «переносы» партнерши в прыжке – «полеты». На наш взгляд, нет ничего странного в совпадении момента концентрации энергии для преодоления силы тяжести (начала полета) с моментом сильной доли тяжелого такта, а легкого приземления (а не падения!) – с окончанием лиги и легким тактом. Соответствие сильным и слабым долям времени при синхронизации музыки и движения отражает здесь проявление

---

<sup>1</sup> Люблинский А. 4 1972 с. 57



закономерности музыкального восприятия, относящихся к области кинетической. Соответствие начала полета сильному времени, а приземление – слабому никак не «идет вразрез», а наоборот, всецело направлено на рождение образа дуэта романтического юноши и неземной улетающей сальфиды.

Основной функциональной задачей аккомпаниатора как участника совместного исполнения является создание музыкальной метрической и артикуляционной опоры в момент толчка, достижение синхронности. В то же время творческая, образно-выразительная задача состоит в музыкальном отображении полета, эффекта задержки, «зависания» в воздухе. Выполнению этой задачи во многом способствует внимание аккомпаниатора к легким тактам, окончаниям лиг, соответствующим моменту приземления, **нивелирующим его тяжесть**.

В музыке эффект полета можно передать различным образом, например с помощью передачи ощущения невесомости. Подобное впечатление «парения в воздухе», отсутствия опоры может быть достигнуто с помощью использования синкоп точнее, гемииол (вспомним Вальс из «Спящей красавицы» П. И. Чайковского, «Вальс снежных хлопьев» из «Щелкунчика»). Полет можно изобразить и как порыв как образ устремленности, создавая музыкальными средствами ощущение энергичного взлета. В качестве иллюстрации роли пространственно-двигательных пластических образов Е. Назайкинский приводит балетную музыку в целом «Представление об упругих гаммообразных взлетах как об имитации изящных танцевальных движений знакомо всем любителям балета»<sup>2</sup>. Данное высказывание является результатом зрительского восприятия музыкально-образительных эффектов. Восходящие пассажи приводящие к сильной доле такта, встречающиеся не только в музыке балетов, но и, к примеру, в *D-dur* ном эпизоде из *h moll*-ного вальса из «Войны и мира» С. Прокофьева, *A-dur*-ном вальсе Д. Шостаковича и т. д., являются ярким выражением зрительских ассоциаций взлета. Реально же в подобных случаях время гаммообразного взлета будет совпадать с подходом к движению, с

<sup>2</sup> Назайкинский Е. В. 1977 с. 153

моментом разбега подготовки (*pas de bourree pas couru pas chasce* и т д) для прыжка А в слуховом восприятии именно взлетающий пассаж создаст ощущение полета, поскольку специфика музыкального воздействия состоит в том что здесь чрезвычайно важна взаимосвязь объектов, не только само действие, но и предощущение его

### Пример 42

П Гертль *Pas de deux* из балета  
«Тщетная предосторожность» Вариация солиста

**Quasi allegretto**

разбег

разбег

разбег

В варианте передачи эффекта полета, основанного на избегании метрической опорности, выразительные особенности гемимолы функционально проявляются в том, что она делает легким второй такт, как бы помогая чуть дольше задержаться в воздухе продолжать лететь. Таким образом гемимола представляет собой комплекс изобразительных и функциональных особенностей «музыки прыжка» и благодаря этому часто используется в балетах – например в эпизоде *grand pas de chat* Китри и Повелительницы дриад в сцене сна из «Дон

Кихота» Л Минкуса, *grand jete* Мирты в ее вариации 2 акта «Жизели» А Адана, в коде Солора и Никии (двойные *grand assemble en tournant* и *jete enterlace*) в 3-м акте «Баядерки» Л Минкуса и т д Приведем еще один подобный пример

## Пример 43

П Чайковский «Щелкунчик»  
Вальс снежных хлопьев

Tempo di Valse, ma con moto

В классическом танце используются разные виды подходов к большим прыжкам Перечислим основные из них по мере «воз-

растания», то есть в зависимости от увеличения количества времени, необходимого для исполнения подхода – от самых коротких до более длинных *шаг pas coupe pas tombee pas glissade pas chasse, pas couru pas de bouree* а также несколько шагов (для самых больших и сложных прыжков, например для двойного *grand assemble en tournant*) Подход к прыжку далеко не всегда точно совпадает с конкретными затактовыми нотами и границами музыкального мотива – отношения их свободны не синхронны Но время, затрачиваемое на подход, вполне определенно оно должно учитываться концертмейстером при выборе необходимого темпа исполнения и метрического оформления музыкального материала Трехдольный музыкальный размер, в отличие от двудольного содержит две слабые доли то есть больше свободного «затактового пространства», поэтому чаще полетным прыжкам с длинного подхода соответствует вальсовая метрика

Встречаются еще сложные подходы, например *tombee-coupee* В случае, когда данный подход сочетается с прыжком *grand jete*, он будет исполняться на сильную долю, а *grand jete* тогда станет «затактовым» движением (затактовым по отношению к следующей сильной или относительно сильной доле) Сложный подход к двойным турам в воздухе – *tombee pas de bouree* (исполняемый на сильную долю и занимающий время, довольно часто равное двум тактам) наоборот переместит толчковый момент прыжка с затакта на следующий сильный момент времени (гуры в воздухе – прыжок «с двух ног») Двойные туры могут также исполняться в сочетании с предваряющим толчок подъемом на полупальцы Этот подъем также можно расценивать как своеобразный «подход» Момент толчка для исполнения самого двойного тура в воздухе совпадет при этом с сильной долей Если после подъема на полупальцы последует не двойной тур а *entrechat six*, то данный прыжок («с двух ног») будет исполняться аналогичным образом, тоже перейдет в группу прыжков «сильной доли»

Музыкальный аккомпанемент прыжкам представляет собой свободную структуру с четко определяемыми в необходимых случаях моментами синхронизации Ритм исполнения прыжковых комбинаций достаточно сложен, полноценное восприятие его, как правило, – результат длительного «опыта понимания» Аккомпанируя, музыкант

---

стремится создать наиболее благоприятные музыкальные условия для исполнения, однако, конечно же, единство достигается здесь объединенными усилиями всех участников ансамбля – и музыканта и танцовщиков

#### **4.2 Музыкальное сопровождение движения на пуантах**

Аkkомпанемент движениям на пуантах (на пальцах) осуществляется по тому же принципу, что и аккомпанемент предыдущей части урока – здесь также традиционно используются разнообразные музыкальные произведения танцевального характера

Движения ног в касковой обуви приобретают большую четкость и некоторую резкость (для того, чтобы оказаться на пальцах, необходимо «вскочить» на них) Это обстоятельство создает условия, когда движения на пальцах становятся ритмически более понятными даже неопытному аккомпаниатору, и таким образом, проблемных моментов здесь меньше Танцевальные движения этой части урока тоже можно представить в виде двух групп – «затактовой» и группы «сильной доли» К первой группе относится не очень большое количество движений – *echappe sissonne simple*, некоторые виды вращения Вторая группа объединяет их подавляющее количество Это естественно поскольку резкий момент вскакивания может быть органичнее соотношен с сильными или относительно сильными долями музыкальной метрики Соответственно преимущество при аккомпанементе этим движениям имеет парная метрическая пульсация, то есть двудольные метры (тем более что время, затрачиваемое на первую и вторую фазы движений – вскок и приземление, приблизительно одинаково) Музыкальные фрагменты, исполняемые в качестве аккомпанемента представляют собой так называемые «пиччикато» (балетные вариации в которых демонстрируется пальцевая техника) произведения энергичного маршеобразного характера а также балетные «коды» Для аккомпанемента движениям более плавного характера, а также некоторым элементам вращения используются вальсообразные балетные вариации

Наибольшую сложность при аккомпанементе этой части урока представляют элементы вращения, так как использование туров в любой комбинации сразу же усложняет ее ритм

Рассмотрим общепринятые способы исполнения элементов вращения. Встречающееся в балетной практике выражение «акцент навсрх» означает, что начальный момент вращения (гоже толчок – отталкивание от пола) совпадет с сильной долей музыкального времени. По данному принципу исполняется большая часть элементов вращения: туры с четвертой позиции, туры *rique*, туры *degagee*, туры в большие позы, итальянские *fouette*. Однако туры с пятой позиции и «маленькие» *fouette* исполняются противоположным образом – из-за такта. Сильная доля в этом случае совпадет с окончанием вращения. Ситуации, когда подряд идет несколько различных видов вращения (в виде «смеси»), как правило, создают проблему полиритмических многоплановых соотношений, сложных для совместного исполнения. (Напомним, что вращательные движения в разных позах представляют собой неоднородные комплексы фаз движения, складывающиеся из политемповых движений головы, ног, рук, корпуса). Аккомпаниатору следует учитывать, что танцовщики в технически сложных элементах далеко не всегда способны полностью координировать свои действия во времени. Поэтому довольно часто в подобных ситуациях дополнительные усилия по достижению ансамблевой синхронности прилагаются именно концертмейстером.

Итак, музыкальные произведения, исполняемые концертмейстером в этой части урока, преимущественно двудольны. Трехдольный музыкальный материал применяется в тех случаях, когда возникает необходимость отобразить характерную плавность, гибкость движений (*fouette* из позы *effacee* в позу *effacee*, *fouette* в позу первого и четвертого *arabesque* и т. д.), или для аккомпанемента некоторым элементам вращения (туры в большие позы, итальянские *fouette*, двойные туры *en dedans* по диагонали и т. д.). Все выше-названные движения являются слагаемыми сценического танца, и их разнообразные музыкальные «портреты» можно встретить в произведениях классического балетного репертуара.

## Глава 5

# ПОДГОТОВКА К РЕПЕТИЦИИ И КОНЦЕРТУ

### 5.1. Практическая работа с клавирами

Основная задача концертмейстера в его репетиционной работе – овладение театральным балетным репертуаром. Он включает в себя балеты, танцевальные дивертисменты из опер, а также произведения русских и зарубежных композиторов, превратившиеся в балеты или концертные номера в результате балетмейстерского прочтения.

Напомним, что принципиальное отличие концертмейстерской репетиционной и концертной работы в балете от работы обычного концертмейстера заключается в том, что в нашем случае пианист исполняет **всю** музыкальную звучащую часть произведения. Это говорит о том, что профессиональный статус концертмейстера в балетном театре и школе предполагает владение значительным арсеналом пианистических возможностей и очень высокую степень ответственности.

При разучивании репертуара концертмейстер преимущественно работает с клавирами – фортепианными переложениями балетов, симфонических инструментальных (иногда и вокальных) произведений. Работа с клавиром – процесс творческого прочтения композиторского текста, основанный на знакомстве с партитурой и реальным звучанием произведения. Полноценное исполнение клавира предполагает решение исполнительских задач, связанных с отображением тембрового разнообразия голосов оркестра, особенностей инструментальных штрихов, фразировки и т. д. в фортепианном звучании. В этом смысле для нас абсолютно актуальны методические установки, принятые при работе с клавирами в концертмейстерском

классе и отраженные в учебных программах по данному курсу, а также в методических пособиях и книгах ведущих мастеров концертмейстерского искусства. Например, работы выдающегося педагога, концертмейстера Е. Шендеровича «О преодолении пианистических трудностей в клавирах», «В концертмейстерском классе» являются в той же степени полезными и вдохновляющими руководствами для балетных концертмейстеров, что и для концертмейстеров оперы. Тем не менее ряд вопросов специфики хореографического аккомпанемента, касающихся работы именно с клавирами балетов, требует более детального рассмотрения.

### 5.1.1 Работа с рукописным материалом

К сожалению, многие клавиры балетов далеко не всегда отражают все особенности реального звучания, к тому же достаточно редко бывают удобны в пианистическом отношении. Это объясняется, в частности, и тем, что, наряду с полноценными фортепианными переложениями балетов П. Чайковского, А. Глазунова, И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Асафьева, М. Равеля, А. Хачатуряна и других композиторов, концертмейстеры балета работают и с клавирами произведений композиторов сугубо «балетных» – Л. Минкуса, Р. Дриго, Ц. Пуньи, Л. Левенскьолда и других. Фортепианные переложения балетов этих авторов выполнялись безымянными концертмейстерами или капельмейстерами во многих случаях не преследовавшими цель совершить добросовестную и творческую работу. Большинство балетов Л. Минкуса, Р. Дриго и т. д. существует только в виде рукописных копий весьма отдаленно напоминающих настоящие клавиры. В этих копиях музыкальный текст нередко излагается в несуразной, с фортепианной точки зрения, фактуре, без названия сцен и номеров. Также довольно часто в тексте отсутствуют какие-либо динамические, фразировочные, штриховые, даже темповые указания (или они не соответствуют сценической исполнительской версии). Любая рукописная копия, как правило, к тому же изобилует текстовыми неточностями, ошибками, являющимися результатом недобро-



совестной работы переписчиков<sup>1</sup> Что касается самой оркестровой версии, то и здесь тоже могут быть разночтения, связанные с тем, что многие партитуры старинных балетов не сохранились целиком или в процессе многократных возобновлений балетных спектаклей претерпели ряд изменений Некоторые старинные балеты или фрагменты из них (*Pas de deux Pas d'action*) существуют в виде нескольких оркестровых версий – сохранившихся авторских, многократно измененных в процессе сценической жизни спектакля, и современных созданных заново по имеющемуся клавиру Отметим также, что со времен скрипичного сопровождения некоторые балеты сохранились в виде переложения для двух скрипок Подобные «клавиры» хранятся и в библиотеке Академии Русского балета Очевидно, что исполнение аккомпанемента по такому переложению представляет достаточную сложность – конечно, не технического порядка, но состоящую в необходимости серьезной переработки, обогащения сохранившегося текста, что приблизило бы фортепианное звучание к реальному

Все вышеперечисленные обстоятельства вынуждают профессионального концертмейстера балета, не доверяя написанному, самостоятельно решать проблему фортепианной редакции, творческого переосмысления текста

Важнейшими профессиональными навыками концертмейстера при работе с рукописным музыкальным материалом являются

– при первоначальном исполнении – способность мгновенно проверять внутренним слухом степень верности и «исполнимости» написанного в тексте, умение выявлять главные и второстепенные моменты музыкальной ткани с учетом особенностей голосоведения, функциональных связей аккордов и т. д.,

– при разучивании, прослушивании оркестровой записи и самостоятельной работе с текстом клавира и партитуры – способность производить слуховой анализ реального звучания музыкального

---

<sup>1</sup> Как упоминается в редакторском примечании к современному московскому изданию «Жизели», «с начала № 13 до *Andantino moderato* авторская тема изменена неизвестно кем и с какой целью» А. Адан Жизель Переложение для фортепиано 1985

произведения, отмечать и исправлять в фортепианном переложении все неточности, текстовые разночтения штрихового фактурного, регистрового и т. д. характера, применять редакторский навык творческого и аналитического подхода к тексту

Известно что в профессиональной музыкальной среде принято скептически относиться к творческому наследию авторов «Пахиты», «Корсара», «Баядерки», «Эсмеральды» Следствием подобного отношения часто становится формально-пренебрежительное исполнение музыки Л. Минкуса, Ц. Пуни, Р. Дриго и даже А. Адана и Л. Делиба Некоторые аккомпаниаторы полагают, что неопрятная, таперская манера игры здесь является нормой, а о том что такой подход неизбежно уничтожает привлекательные качества балетной музыки – ее простодушие и мелодичность, – задумываются немногие Часто приходится напоминать молодым музыкантам, что музыка, сохранившаяся в театральном репертуаре более сотни лет, заслуживает, по меньшей мере, профессионального и эмоционально отзывчивого исполнения

Музыкальная канва является лишь одним из составных элементов балетного спектакля, важным, но не всегда главенствующим Так, «Тени» – последний акт «Баядерки» – ценители балетного искусства единодушно признают гениальным творением Мариуса Петипа Музыка Минкуса, не претендуя возможно на самостоятельную художественную ценность, создает именно ту эмоциональную и содержательную атмосферу, в которой может существовать эта возвышенная хореография В этом смысле партитура «Теней» адекватна хореографии Петипа Плохое ее исполнение будет свидетельствовать лишь о нечистой профессиональной совести музыкантов

### 5.1.2 Проблема преодоления технических сложностей, встречающихся в клавирах Принципы переработки фактуры

Среди «нормальных» полноценных балетных клавиров классического наследия по удобству и адекватности, наверное, самым благоприятным является «Спящая красавица» в переложении А. Зилоти Трудными и «малофортепианными» можно назвать клавиры «Рай-

---

монды» и «Времен года» (переложения автора и А. Винклера) – это объясняется оркестровостью самой природы композиторского мышления А. Глазунова. Клавир «Спящей», разумеется, также не является легким – данное переложение рассчитано на высокий уровень исполнительских возможностей пианиста. Но при этом фортепианную версию «Спящей красавицы» Зилоти можно назвать образцом органичного сочетания пианистического удобства и виртуозности с отображением насыщенного звучания оркестра Чайковского. Конечно же, клавиров балетов композиторов XX века – Стравинского (переложения С. Титаренко, М. Миркина, С. Павчинского), Прокофьева (А. Ведерникова, Л. Атовмьяна) – тоже очень трудны. И в них ясно прослеживается стремление авторов переложений сохранить особенности индивидуального оркестрового стиля композитора с пианистичностью изложения. Отметим, что авторские фортепианные версии, созданные Прокофьевым и Стравинским, конечно, ярче и интересней, но исполнительски они еще трудней. Однако Десять пьес из «Ромео и Джульетты» и «Петрушка» – это уже оригинальные фортепианные пьесы, предназначенные для концертного исполнения.

Особую проблему составляет «Щелкунчик» П. Чайковского. Существует два его фортепианных переложения – облегченное авторское и чрезвычайно перегруженное – С. Танеева. Для полноценного исполнения этого балета концертмейстеру, наверное, следует взять за основу клавир Танеева. Но при этом, конечно же, необходимо проанализировать оба клавира и партитуру, с тем чтобы, передавая в своем исполнении намерения Чайковского, найти реальную возможность воплотить фортепианного «Щелкунчика», не «закапываясь» в нагромождении технических сложностей и неудобств, имеющих в танеевском клавире в изобилии.

В связи с рассмотрением подобной проблемы, возникающей при изучении многих клавиров, отметим некоторые на наш взгляд, принципиальные моменты. Во-первых, все таки сложности уровня скажем, Токкаты Шумана или «Мазель» Листа в клавире неоправданны, поскольку концертмейстеру приходится постоянно «держат в руках» весьма значительный репертуар и быть способным в любой момент исполнить необходимое произведение или его фрагмент. Прак-

тика балетного исполнительства такова (впрочем это характерно и для оперы), что в театре или школе довольно часто концертмейстер не играет одни и те же произведения, его могут «бросать» на разные репетиции, так что он иногда возвращается к выученному произведению через довольно большие промежутки времени. При этом далеко не всегда существует физическая возможность восстановить его в короткий срок. Поэтому при разучивании клавира, по всей видимости, следует избегать запрограммированных трудностей – избытия скачков двойных нот, пассажей октавами и т. д. К тому же при исполнении очень сложных элементов фортепианной техники может проявляться «молоточковость», ударность нашего инструмента, приводящая к напряженности и жесткости звучания. Подобный способ извлечения звука далеко не всегда адекватен оркестровому. Например, пассажи терциями – в оркестре их могут исполнять две группы скрипок, поэтому они звучат слитно, легко и виртуозно (например во вступлении к *Pas de deux* из 3 акта «Спящей красавицы» или в «Венгерском танце чардаше» из «Лебединого озера»). Добиться аналогичного эффекта на фортепиано – не всем под силу. Конечно же, пианист способный сыграть Восемнадцатый этюд Шопена, может взяться за решение подобной задачи, но вспомним о том, что Шопен, сочиняя этюд учитывал колористические исполнительские возможности фортепиано – к тому же здесь не случаен выбор тональности, создающей определенные положения руки, аппликатурные возможности и т. д. Оркестровые терции в упомянутых примерах должны исполняться очень быстро а расположение черных и белых клавиш на рояле не способствует разрешению данной задачи. Если при исполнении этих фрагментов в должном темпе постоянно слышна «грязь» то, наверное пианисту следует проанализировать пассажи и отказаться от исполнения одной или нескольких терций, разредив фактуру.

Конечно, в каждом конкретном случае следует решать задачу преодоления клавирных сложностей, соотносясь с интересами художественности выразительности исполнения, а не облегчения как

такового. Например довольно неприятны скачки в левой руке в коде последнего акта «Раймонды» (пример 44) в своеобразных «ходячих» басах отображающие звучание венгерского народного инструмента – цимбал. Данное место, звучащее, по замыслу Глазунова и так несколько «фальшиво» (в 12 м такте примера ре бекар в левой руке накладывается на ре бемоль в правой) превращается у некоторых пианистов в сплошное месиво случайных созвучий. Тем не менее отказываться от исполнения этих далеких, неудобных, но создающих очень характерное звучание басов, наверное, не следует, лучше в некоторых случаях несколько сузить аккордовые заполнения и приблизить их к басам.

### Пример 44

*А. Глазунов «Раймонда» Grand Pas последнего акта  
(фрагмент ко II)*

**Allegro vivo**

63

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins at measure 63, marked 'Allegro vivo' and 'p'. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic bass line with chords. The second system continues the piece, maintaining the same tempo and dynamics, with some changes in the bass line's chordal structure.



Приведем еще один пример – фрагмент Танцев курдов из балета «Аяц» А Хачатуряна в переложении выполненном А Цейтлинным (пример 45), подход к кульминации (фортиссимо на 7/8) излагается таким образом что в обеих руках есть довольно неудобные быстрые скачки. В рукописной клавишной версии Мариинского театра (автор переложения неизвестен) данный фрагмент (пример 46) предлагается исполнять с октавным удвоением крайних голосов создающим большой объем звукового пространства и мощную подготовку к кульминационному разделу. При этом быстрые переносы рук есть только в левой руке, правая же ведет верхние голоса и остается в одной позиции. Данный вариант (усложненный) представляется более интересным и «оркестровым», а исполнительски он значительно удобнее.

Пример 45

1 Чачатурян «Гаянэ» Танцы и урдов (фрагмент)

**Presto**

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Presto'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a dynamic marking of 'ff' (fortissimo) and a boxed number '5' above the treble staff, indicating a specific measure or section. The notation is dense, featuring many sixteenth notes and complex chordal structures.

Пример 46

А Хачатурян Гаяне Танцы курдов  
(рукописная версия Мариинского театра)

**Presto**

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a trill in the right hand and a more active bass line. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Но во многих других случаях например в Коде из «Классического *Pas de deux*» на музыку Ф Обера (автор переложения не



указан)<sup>2</sup> (пример 47) скачки к далекому басу в левой руке совершенно не оправданны бессмысленны их лучше заменить аккордовой пульсацией или каким либо другим более естественным вариантом

### Пример 47

*Ф. Овер* Классическое Pas de deux (фрагмент коды)

**Moderato**

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The music is in 4/4 time and marked Moderato.

При рассмотрении вышеприведенных примеров можно предлагать и другие конкретные исполнительские варианты но поскольку строение рук и исполнительские возможности пианистов очень различны любые варианты в конечном счете всегда будут индивидуальны Однозначные рецепты в спорных и трудноисполнимых случаях давать очень сложно можно лишь утверждать что клавир это лишь имитация оркестровой ткани произведения (плохая или хорошая) и при решении исполнительских задач всегда следует

◊

<sup>2</sup> Фрагменты из популярных балетов русских и зарубежных композиторов 1988

руководствоваться творческим и по возможности, бережным отношением к композиторскому тексту

Особо отметим что способность изменять (упрощая или обогащая) текст клавира приближая тем самым фортепианное звучание к оркестровому, в большой степени обусловлена импровизаторскими возможностями пианиста. Способность применять импровизационные навыки особенно ярко проявляется при чтении с листа когда от концертмейстера требуется мгновенное умение «схватить» самые важные линии музыкального повествования не погружаясь в неисполнимые при первом прочтении детали (например собирая гармоническое созвучие, изложенное в виде сложных фигураций более простым, но возможным способом). Владение импровизационными навыками выручает и в вышеописанных случаях исполнения по примитивной рукописной версии, когда сразу становится очевидной необходимость более насыщенного соответствующего характеру данного произведения, фактурного изложения.

Отметим еще один довольно важный момент, программирующий появление фортепианных сложностей в клавирах. Это трудности координационного порядка возникающие при перенесении полиритмических сочетаний нескольких голосов оркестра в фортепианную фактуру. Рассмотрим примеры подобных трудноисполнимых мест – они есть даже в «Спящей красавице» (в Адажио *F dur* 2 го акта) в танеевском переложении «Щелкунчика».

В первом случае (пример 48) практически неисполнимы группировки шестнадцатых с биением пульса «по две» в сочетании с певучей темой виолончелей в 3-м и 5 м тактах примера. Сочетание 6/8 х в партии правой руки с 2/4-ми в левой препятствует возможности скоординировать действия обеих рук, выполняя ритмические намерения композитора. В данном случае приходится жертвовать шестнадцатыми ради выразительности и напевности звучания в целом. (Здесь можно сослаться и на авторитет М. Плетнева музыканта виртуоза, владеющего любыми пианистическими сложностями. В собственной транскрипции сюиты из «Спящей» Плетнев ведет в этом месте партию правой руки восьмыми).

## Пример 48

П Чайковский «Спящая красавица»  
II акт Pas d'Action (фрагмент)

Andante cantabile

The musical score consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a *mf* dynamic marking. The second system includes a *f* dynamic marking. The third system includes a *ff* dynamic marking. The music is in 2/4 time and features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked with a '1' above the notes.



Исполнение темы «короля мышей» во втором акте «Щелкунчика» представляет аналогичного порядка сложность (пример 49) Совсем нетрудно исполнить партию правой и левой руки отдельно но соединить их в одновременности невероятно сложно Облегченный клавир самого Чайковского предлагает секвенции в правой и левой руках сопровождать дуольным пульсом аккомпанемента шестнадцатых вероятно этот вариант и применим в большей степени

Пример 49

П Чайковский Щелкунчик II акт (фрагмент)

Moderato assai



The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines. A 'cre.' marking is present in the first measure of the treble staff. The second system continues the piece with a 'f' marking in the bass staff and various articulation marks like accents and slurs.

Еще одна исполнительская проблема связана с встречающимися в клавирах аккордами в очень широком расположении исполняемыми в оркестре одновременно. В концертмейстерской практике в подобных случаях принято избегать отсутствующих в оркестровой версии арпеджиато или специфических «иканий» (когда басовый звук аккорда берется «тычком» и довольно часто не попадает «в одну педаль» с остальными голосами). Возможными способами преодоления подобных некорректных исполнительских приемов являются «собрание» аккорда в более компактное расположение или в отдельных случаях использование другого более близко расположенного звука данного аккорда в качестве басового.

### 5.1.3 Работа над штрихами

Общеизвестно, что при разучивании оркестровых произведений необходимо уделять особое внимание работе над штрихами. Разнообразие артикуляционных приемов способствует созданию

более насыщенной, красочной звуковой палитры. Во многих случаях верное исполнение штрихов поможет точнее отобразить многотембровую картину звучания. К сожалению, многие концертмейстеры не приучены замечать штриховые обозначения в тексте. Так, нередко можно слышать невнятное исполнение часто встречающихся в произведениях Чайковского (и характерных для его стиля) группировок шестнадцатых, где две из них под лигой, а две другие исполняются легким стаккато.

Пример 50

II Чайковский «Спящая красавица»  
III акт, фрагмент вариации Авроры

Andantino

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked *mf* and the second *p*. Both systems are in 3/4 time and D major. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and articulations, illustrating the specific phrasing of sixteenth-note groups mentioned in the text.

П Чайковский «Лебединое озеро»,  
фрагмент Pas d'Action («Белое адажио»)

Andante non troppo

*8<sup>va</sup>* ---

*(pizz)*

*dim*

Нередко можно наблюдать общую тенденцию к исполнению всего материала музыкального произведения неким усредненным штрихом – недостаточно слитным, легатным в тех случаях, когда легато действительно необходимо, и в то же время недостаточно отрывистым, когда требуется применение различных видов стаккато или портаменто

Как известно, владение легато, умение петь на фортепиано требует очень серьезной работы над звукоизвлечением. Иногда необходимо, чтобы фортепианный звук тянулся подобно скрипичному или виолончельному – медленный темп мелодий «Белого адажио» из «Лебединого озера», «Умиряющего лебедя» заставляет концертмейстера, исполняющего данные произведения, применять все возможные и невозможные ресурсы владения звуком на фортепиано, чтобы каким-либо образом компенсировать недостаток слитности

звучания Е Шендерович, рассматривая проблему фортепианного легато, советует попытаться по возможности смягчить атаку звука<sup>3</sup>, отмечая, что это труднодостижимо на инструменте с молоточковой механикой. Также он упоминает о том, что недостаток слитности звучания на фортепиано можно компенсировать несколько более подвижным темпом – в концертной практике такая возможность используется. Но в ситуации, когда артисты балета выносят на концертную эстраду уже готовый, многократно проходивший с оркестровым сопровождением вариант, концертмейстеру балета не всегда предоставляется возможность сыграть произведение в доступном роялю темпе. Решить подобную задачу возможно, лишь владея разнообразными приемами педализации и используя свободные движения рук и всего корпуса, позволяющие максимально контролировать силу и мягкость звукоизвлечения.

При работе над звуком и штрихами в то же время очень важно помнить и о том, что инструментальные лиги не могут быть всегда абсолютно аналогичны фортепианным. Длинные скрипичные фразы «Белого адажио», несмотря на обилие мелких лиг, все же должны мыслиться пианистом как единые слитные построения. Довольно часто присутствие коротких инструментальных лиг в тексте клавира провоцирует пианиста на исполнение буквальное, разорванное, не позволяющее вести длинную фразировочную линию<sup>4</sup>.

†

#### 5.1.4. Отображение тембров оркестра

Отобразить тембровое разнообразие голосов оркестра фортепианными средствами можно, конечно же, в относительной степени, поскольку, как известно, рояль – это однотембровый инструмент. Тем

---

<sup>3</sup> Шендерович Е. М. 1987, с. 57

<sup>4</sup> Проблема соотношения артикуляционных и фразировочных лиг, конечно предполагает более подробное рассмотрение, чем это возможно в рамках данной работы.



не менее мы обладаем рядом возможностей, позволяющих создавать иллюзию определенного тембра – в основном это артикуляционные ресурсы педали, динамические средства. Напомним об общеизвестных, широко применяемых на практике приемах отображения звучания различных инструментов «прорезающего» оркестр тембра трубы – с помощью нарочито резкой атаки звука, тембра пиццикато струнных – легким беспедальным (или на левой педали) стаккато, звучания валторны – мягким и глубоким погружением в клавиатуру, каденции арфы – применяя очень свободные движения рук, богатую педаль, при этом четко артикулируя каждый звук, и т. д. Вспомним и о тремоло – одном из важнейших артикуляционных приемов при исполнении оркестровых произведений, – полноценное владение этим приемом необходимо любому концертмейстеру.

При исполнении оркестровых произведений следует стремиться к созданию рельефного звучания, позволяющего не только дифференцировать различные голоса оркестровой ткани, но и устанавливать определенную их иерархию. В оркестровой ткани пласты фактуры – мелодия, подголосочная ткань, фоновые элементы и т. д. различаются благодаря тембровой окраске. В нашем случае голоса, фактурные слои возможно дифференцировать лишь с помощью динамических и артикуляционных средств. В этом смысле точное выполнение динамических указаний, автоматически перенесенных из партитуры, может привести к тому, что различные голоса будут сливаться в единую звуковую «кашу». Важно также учитывать степень мощности, насыщенности звука различных инструментов, соотносить уровень звучания всего оркестра и солирующего инструмента.

Иногда концертмейстер вынужден решать проблему отображения неисполнимых на фортепиано способов звукоизвлечения, например глиссандо арфы в диезной или бемольной тональности, звука без определенной высоты, исполняемого ударными инструментами, *crescendo* в процессе звучания длинного аккорда и т. д. Разрешение подобных задач предполагает в каждом конкретном случае не только внимательное отношение к авторскому тексту, но и применение творческой фантазии, импровизаторских способностей.

## 5.2. Чтение с листа

Как и «обычный» концертмейстер, концертмейстер балета должен хорошо читать с листа и уметь быстро разучивать произведение. О формировании этих навыков достаточно много говорится в соответствующей литературе. Можно лишь напомнить, что лучшим репетитором, развивающим их, является постоянная практика и что даже приобретенную с опытом способность хорошего чтения с листа необходимо постоянно тренировать.

В нашем случае чтение с листа как процесс хореографического аккомпанемента имеет, конечно, свою специфику. В нотах, находящихся перед глазами концертмейстера, нет партии солиста, с ней можно ознакомиться лишь с помощью бокового зрения. Навык одновременного восприятия музыкального и хореографического материала здесь очень важен, этот навык также воспитывается в процессе практики. Способность быстро запоминать хореографический материал (не как схему перемещений, а как комбинацию определенных конкретных движений) приобретает концертмейстером при аккомпанементе уроку классического танца. Она позволяет аккомпаниатору участвовать в ансамблевом исполнении даже в ситуации ознакомления с клавиром.

Очевидно, что при чтении с листа от концертмейстера требуется как можно более полноценное исполнение музыкального произведения, даже если это четырехручное переложение симфонии или оперный фрагмент с голосами солистов и хора. Но все же при чтении с листа в процессе аккомпанемента танцовщикам более «непростительными» ошибками являются неверный темп, ритмические неточности или вынужденные паузы, нежели фальшивые ноты.

### 5.3. Клавир и сценическая версия балета. Проблемы совместной интерпретации

Проблематика балетного исполнительства предполагает рассмотрение нескольких составляющих, поскольку, как известно, балетный спектакль – это синтетический жанр, включающий в себя хореографию, музыку, декорации, костюмы, освещение, драматическое действие и т. д. В процессе рождения или возобновления балета хореография и музыка вступают в определенные взаимоотношения, специфические для музыки неприкладного характера. Художественный и содержательный смысл музыки вдохновляет балетмейстера на создание пластического его воплощения. В то же время хореография данной постановки всегда оказывает определенное воздействие на характер исполнительского прочтения музыкального произведения, «отпечагывая» пространственную и пластическую линию повествования на его музыкальной ткани. Очевидно, что для успешной работы на репетиции, для понимания общей исполнительской трактовки произведения концертмейстеру необходимо иметь полноценное представление обо всем материале балета, а не только о музыкальной его части.

#### 5.3.1. Проблема многовариантности музыкального материала балетов

Одной из основных проблем, возникающих в процессе исполнения классических и старинных балетов, является проблема «сохранимости» авторского балетмейстерского текста. Живая исполнительская традиция донесла до наших дней шедевры Ж. Перро, А. Бурнонвиля, А. Сен-Леона, М. Петипа и других выдающихся балетмейстеров прошлого, но эти балеты исполняются в наше время уже в виде различных сценических редакций, версий. Это объясняется тем, что в практике отечественного театра довольно редко применяется способ сохранения хореографического материала в виде фиксиро-

ванной текстовой записи Системы записи танца существуют, например В Степанова, Р Лабана, Р Бенеша, но они не являются общепринятыми, подобно нотному способу фиксации музыкальной ткани Балетмейстер, воссоздающий старинный балет, вынужден досочинять утраченные фрагменты танцев или целые номера Логика новой постановки в некоторых случаях вынуждает его производить и иные изменения В результате хореографический текст старинного балета становится многовариантным Многовариантность хореографического материала довольно часто приводит к многовариантности материала музыкального и, в свою очередь, становится причиной не соответствия текста конкретного клавира различным хореографическим постановочным редакциям Это значительно усложняет работу концертмейстера В ходе новой постановки может быть изменен порядок номеров в балетных сценах и дивертисментах Сам музыкальный материал варьируется (особенно часто – каденции, поскольку их включение и предполагает импровизационность) Возможно также появление купюр и вставок В качестве дополнительных номеров в редакциях балета могут быть использованы другие произведения этого же композитора (как, например, в «Лебедином озере») Достаточно часто также при возобновлении старинных балетов используются вставные номера или эпизоды, сочиненные и другими авторами К примеру, современный клавир «Жизели»<sup>5</sup> включает в себя музыкальные фрагменты Г Бургмюллера, Л Минкуса, Б Асафьева (в нем нет еще одной, часто исполняемой вставной женской вариации, предположительно адановской, – для «Крестьянского *Pas de deux*» первого акта)<sup>6</sup> Исполнение балета «Дон Кихот», помимо музыки Л Минкуса, предполагает использование музыкальных произведений восьми (!) других композиторов

---

<sup>5</sup> *Адан А Жизель* Клавир 1985

<sup>6</sup> Эта вариация есть в сборнике «Танцевальная музыка из классических балетов» Сост Л Лыскина и И Кацельник, вып 3 1966 В этом же сборнике содержится часто исполняемая версия каденции к «Белому адажио» из «Лебединого озера» П Чайковского которой нет в клавирах

Концертмейстеру, работающему в театре, как правило, предоставляется театральный рукописный клавир, в тексте которого уже отражена данная исполнительская редакция. Концертмейстеру же хореографического учебного заведения или балетной студии необходимо научиться самостоятельно ориентироваться в различных клавирных переложениях, выявлять все текстовые разночтения и разыскивать в библиотеках недостающий материал. К примеру «*Grand Pas*» из балета Л. Минкуса и Ж. Делведеза «Пахита» в современной сценической постановке традиционно дополняется четырьмя-пятью вставными вариациями из старинных, не сохранившихся в современном репертуаре балетов «Царь Кандавл» и «Трильби» Л. Минкуса, «Конек-Горбунок» Ц. Пуньи, «Павильон Армиды» Н. Черепнина и др.

### 5.3.2. Изучение хореографического материала

Проводя аналогию с обыкновенным концертмейстерским классом, отметим, что концертмейстеру балета так же важно знать хореографическую партию, ее пластически-пространственный рисунок, темповые и акцентные ее моменты, как «обычному» концертмейстеру – интонационные, артикуляционные, темповые, гармонические и другие выразительные особенности партии солирующего голоса (или партий разных голосов при игре в камерном ансамбле). По мнению Ю. Файера, одним из важнейших профессиональных качеств балетного дирижера является хореографическая память. Выдающийся дирижер пишет об этом так: «Мы имеем дело с двумя партитурами – оркестровой и сценической, и тщательное знание той и другой – необходимое условие нашей работы»<sup>7</sup>. Единство музыки и танца в процессе совместного исполнения осуществляется «через хорошее знание хореографии и непрерывное «чтение» ее партитуры в процессе дирижирования спектаклем»<sup>8</sup>. Характерно в этой связи

---

<sup>7</sup> Файер Ю. Ф. 1974. с. 460

<sup>8</sup> Там же

высказывание балетмейстера Р. Захарова о самом Ю. Файере «Файер настолько хорошо знает весь хореографический текст балетного репертуара Большого театра и его филиала, что замечает во время хода спектакля все неточности и погрешности исполнения и требует от артистов их устранения»<sup>9</sup> Эти слова будут совершенно справедливы, если применить их не только к дирижеру, но и к любому опытному концертмейстеру театра. Знание основ балетного репертуара требуется и концертмейстеру хореографического учебного заведения – в его репетиционной работе, при сопровождении уроков классического, дуэтно-классического, характерного танца, актерского мастерства – во всех случаях, когда фрагменты хореографических постановок используются как учебный материал.

Ознакомление с хореографией возможно осуществить лишь постепенно. Неопытный концертмейстер бывает в состоянии запомнить лишь начальные или ключевые моменты частей хореографической партии, основные движения. Подобное схематическое знание совершенно необходимо в ходе репетиционной работы, поскольку при любой остановке, связанной с необходимостью повторить определенную часть, возникает проблема «с какого места начать». В ежедневной работе аккомпаниатору помогают клавиры, «расписанные» опытными концертмейстерами, где расставлены пометки с названиями тех движений, которые исполняются в момент, соответствующий данному мотиву, такту, фразе. «Расписанные» клавиры, таким образом, содержат сокращенную словесную запись хореографического материала. Иногда подобная запись является единственным материальным свидетельством подлинности хореографического текста, например в тех случаях, когда постановка осуществлялась лишь единожды и какие-либо другие документальные материалы о ней не сохранились.

Концертмейстер запоминает хореографический текст не только визуально. В процессе совместного исполнения характер пластических перемещений сплавляется с пианистической моторикой и преобра-

---

<sup>9</sup> Захаров Р. В. 1972 с. 208

зается в образном мышлении музыканта в единую синтетическую линию смен эмоциональных состояний, ритмов, дыхания. Хореографическая ткань балета, проецируясь на музыкальный материал, всегда отражается на характере его прочтения, изменяя восприятие целого. Драматургия и образная характеристика персонажей, пространственный рисунок и динамические линии спадов и напряжений – все эти средства хореографической выразительности дополняют музыкальную основу или контрастируют ей. В хореографическом языке есть свои линии драматургического развития «лейтмотивы», «мелодии» или «фоновые элементы». Искусство хореографии в его многообразии и сложности требует полноценного знания специфики танца и допускает в совместный исполнительский процесс только музыкантов, способных понимать язык его выразительных средств. Совместная интерпретация произведения возможна лишь в том случае, когда все участники ее обладают пониманием целого. Опытный хореограф, репетитор или танцовщик с большим стажем могут пропеть «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Раймонду» от начала до конца, далеко не каждый музыкант способен продемонстрировать столь же подробное знание хореографического материала этих балетов.

В качестве примера рассмотрим небольшой фрагмент «Спящей красавицы», демонстрирующий узел взаимоотношений, образующихся в переплетении композиторского, балетмейстерского материала, исполнительских задач балерины и музыканта-аккомпаниатора – первое появление принцессы Авроры (пример 51).

### Пример 51

*П. Чайковский «Спящая красавица» I акт  
Выход Авроры*

**Allegro giusto** 20

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

30

Second system of musical notation, starting with a boxed measure number '30'. It continues the complex rhythmic pattern from the first system.

*ff p*

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *ff p* in the lower left. The music includes some notes with accents and slurs.

40

*f p*

Fourth system of musical notation, starting with a boxed measure number '40'. It includes a dynamic marking of *f p* in the lower right. The notation is dense with many beamed notes.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a fermata over the first measure and a dynamic marking of *ff* in the second measure. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

50 *L'istesso tempo*

Second system of musical notation, starting at measure 50. It features a treble and bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *ff* in the second measure. The bass clef part continues with a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *ff* in the second measure. The bass clef part continues with a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, starting at measure 60. It features a treble and bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *ff* in the second measure. The bass clef part continues with a steady eighth-note accompaniment.

70

Начнем с первоосновы – спектакль был задуман Мариусом Петипа. Выдающийся балетмейстер сочинил программу будущего балета, в которой были отражены в частности и его музыкальные пожелания, адресованные Петру Ильичу «Для выхода Авроры – отрывистые, кокетливые 32 такта закончить 16 тактами 6/8 – *forte*»<sup>10</sup>. Принцесса «выбегает в сопровождении своих фрейлин», и четверо принцев, которые никогда не видели принцессу прежде «поражены ее

<sup>10</sup> Цит. по Чайковский П. И. Спящая красавица. Клавир. 1967. с. 277.

красотой» Но Аврора «танцует среди влюбленных в нее не отдавая никому предпочтения»<sup>11</sup>

Для выхода Авроры Чайковский сочинил 31 такт 2/4 (4 такта вступление) *allegro giusto* и 22 такта 6/8 *fortissimo* Выход начинается с таинственной остигатной фигуры *f g*, к которой добавляется линия чередующихся хроматических терций, намекающих на возможное появление до мажора Первые одиннадцать тактов производят общее впечатление несколько «растерянной» тональной неустойчивости передающей состояние неопределенного но радостного и нетерпеливого ожидания Созданию этого впечатления способствуют постепенное усиление динамики от *p* до *f* и взлетающий пассаж на всю октаву в 11-м такте Тоника не появляется что усиливает напряжение Последующие пять тактов подводят к торжествующей вспышке *ff* Теперь мы с нетерпением ожидаем, к чему приведет довольно неопределенный повторяющийся оборот с ложной доминантой Мелодический рисунок этого раздела прихотлив и грациозен Вот он «отрывистый и кокетливый» музыкальный портрет чудесной принцессы Мотивы шестнадцатых роят ся вокруг увеличенной кварты *a dis* и квинты *a e* И вдруг «прорыв» в ликующий чистый ля мажор и смена метра Второй, ля мажорный раздел антре характеризуется ритмом быстрого марша, утверждающими интонациями единым дыханием победного броска, в результате которого в последних двух тактах весь оркестр *tutti* с разворота «влетает» в тонику

Партия балерины в момент радостного ожидания ощущение которого создается музыкой, Аврора легко сбегает с лестницы и танцует свой первый лучезарный танец Рисунок ее движений вначале тоже грациозен и прихотлив – это серия ажурных, филигранных острых *pas de chat – pas de bourree* – маленький *attitude* (вперед) В момент «музыкального прорыва» Аврора вылетает в большое *pas de chat (efface)* и «приземляется» уже в ля мажоре Здесь начинается диагональ с чередующимися блестящими позами *ecartee* и большими прыжками *pas de chat (efface)* Заканчивается антре прыжками *jete en tournant* вдоль

---

Цит. по Чайковский П. И. Спящая красавица. Клавир. 1967. с. 277

авансцены Антре очень насыщено и исполняется на едином дыхании. При этом балерине необходимо беречь силы – впереди грандиозное «Адажио с четырьмя кавалерами», ее вариация и кода.

Важно отметить здесь некоторые драматургические обстоятельства. Первое появление Авроры завершается ля мажором – тональностью финальной вариации принцессы третьего акта. В вариации последнего акта тоже звучат утвердительно-торжествующие интонации, которым вторят туры *en dehors*<sup>2</sup> в позу *ecartee*. Своеобразным «лейтмотивом» Авроры (как и «хора» фей в Прологе) является «открытость» ее позировок. Выдающийся балетмейстер Ф. Лопухов, обращая внимание на это обстоятельство, пишет об этом так: «Все вариации Авроры главного действующего лица спектакля построены на эффасе. Все вариации фей из пролога – также на эффасе, а значит ан деор. Как тонкий музыкант и тонкий хореограф Петипа понимал интонационную суть музыки «Спящей красавицы», в основе мажорной – чему соответствует эффасе ан деор. Вся музыка мажорно-раскрытая»<sup>3</sup>. Раскрытость, «андеорность» основных движений принцессы Авроры сообщает нам языком танца и о ее молодости, о непосредственности радостного чувства.

Наверное, первая и главная задача исполнителя-музыканта – просто войти в атмосферу радостных и таинственных событий и попытаться воссоздать задуманный Чайковским волнующий музыкальный образ Авроры. Основная пианистическая проблема первой половины антре (до появления ля мажора) заключается в необходимости сочетать жесткий ритм остинатной фигуры в левой руке с легкостью (и хореографическим удобством) затактового дыхания. Нужно добиться ажурного звучания стаккато струнных и отобразить резкие динамические перепады от *pp* до *ff*. Флейтовые попевки с

---

<sup>2</sup> Понятие *en dehors* определяется Вагановой как вращательные движения направляющиеся «наружу», а также выворотное «раскрытое» положение ноги, принятое в классическом танце. *En dedans* – обратное понятие – вращение внутрь. Ваганова А. Я. 1980.

<sup>3</sup> Лопухов Ф. В. 1972, с. 84.

форшлагами (18 и, 20-й и аналогичные такты), по всей видимости, недоступны для исполнения на фортепиано, поскольку добавление их приведет к неудобному, «распяленному» положению руки, неизбежно утяжеляющему звучание

С ансамблевой стороны сложен переходный момент смены метра – четверть должна превратиться в четверть с точкой с точным сохранением темпа для того, чтобы состоялся «влет» Авроры в ля мажорный, второй раздел антре. Сохранить энергичный пульс ля мажорной части довольно трудно – 6/8-х в этом контексте приобретают, как уже отмечалось выше, порывистый маршеобразный характер. Довольно часто при исполнении на фортепиано партия левой руки звучит здесь несколько «дуольно», препятствуя свободному дыханию утвердительных интонаций мелодии, затормаживая ритмический пульс движений балерины. Очень важно, чтобы двойные аккорды восьмыми в левой руке не длились дольше, чем это предписано текстом. Добиться этого непросто. В последних тактах данного фрагмента концертмейстеру следует обратить внимание на затактовые *jete en tournant*, приводящие к финальной позе, ведя взлетающие секстовые и септимовые восклицания вместе с серией заключительных прыжков балерины.

Весь выход Авроры невелик по объему, он занимает в клавире полторы страницы текста. Приведенный выше анализ достаточно красноречиво говорит о том, что для совместного исполнения этого фрагмента (как и любого другого фрагмента из «Спящей красавицы») концертмейстеру нужно вооружиться солидным опытом и знаниями. «Спящая красавица» – истинно классический балет, выдающееся творение Петипа. Исполнять партию Авроры так же трудно, как играть произведения Моцарта. При всех преодолеваемых технических сложностях танцовщице надо настолько владеть мастерством, чтобы у зрителя осталось лишь ощущение прозрачности и чистоты высочайшего творчества. Исполнительницы партии Авроры в своих интерпретациях приоткрывают нам разные грани ее лирически-возвышенного образа – юного, очаровательного, грациозного создания чистого, как родник, и легкого как дуновение ветра.

Аккомпаниатор призван поддержать балерину всеми силами своего таланта и мастерства послушно последовать за ней во всех изгибах ее творческого поиска

### 5 3 3 Проблема «верного темпа»

При интерпретации балетного произведения видимой частью «аисберга» совместных исполнительских проблем, по существу, является проблема «верного темпа»<sup>14</sup>, поскольку оба вида искусства находят свое отражение во временных категориях. Для рассмотрения этого вопроса в контексте исполнения старинных и классических балетов необходимо обратить внимание на ряд существенных технологических обстоятельств. Общими тенденциями балета XX века, особенно последних его десятилетий, являлись некоторые изменения эстетических критериев. Они выражаются, в частности, и в том, что современные балерины и танцовщики при исполнении больших поз, больших прыжков и т. д. высоко поднимают ноги. Условно в методике классического танца считается, что ноги поднимают под углом 90°, на самом деле – до 180°. Вторая общая тенденция – возрастание технического потенциала исполнителей. Это проявляется в том, что современные балерины и танцовщики делают больше туров и выше прыгают. Движения классического танца изменили свой облик, стали более крупными и усложнились (Например более чем вероятно, что во времена Петипа Аврора в своем выходе исполняла только маленькие *pas de chat*, не раскрывая ноги в «шпагате» *grand pas de chat* или в «мужском» *jete en tournant* так, как это делают современные балерины)

---

<sup>14</sup>Проблеме исполнительского темпа в процессе совместной интерпретации уделяется достаточно большое внимание во многих работах, затрагивающих комплекс вопросов балетно-музыкального исполнительства в частности в статье дирижера балета Мариинского театра, профессора В. Федотова «Гармония муз и некоторые проблемы балетного театра» // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. 1979.

Однако большие движения, длинное вращение требует несколько большего времени, чем его требовалось сто-двести лет тому назад. Поэтому концертмейстеру необходимо учитывать, что в целом современное исполнение балетов классического наследия предполагает немного замедленные музыкальные темпы (конечно же, в очень небольшой степени)

Следует учесть также и тот факт, что балетные исполнители стали выше ростом. Все выдающиеся балерины прошлого были намного ниже современных. Высокому артисту, обладающему длинными ногами и руками, требуется больше времени на выполнение танцевальных движений. Это обстоятельство также довольно часто вынуждает музыканта (дирижера, концертмейстера), наперекор композиторской воле, несколько замедлять темп исполнения. Очевидно, что вынужденное замедление темпа потребует от музыканта дополнительных усилий для его обоснования. Акомпаниатору в своем исполнении придется применить уже иные исполнительские приемы – звукоизвлечения, педализации, фразировки и т. д., одним словом интерпретировать данное произведение он будет уже по-другому.

Как известно, в балетной сфере проблема «верного темпа» воспринимается очень болезненно, – как музыкантами, так и танцовщиками. Музыканты стремятся в своем исполнении передать композиторские намерения и, совершенно оправданно, требуют от танцовщиков способности слышать музыку, музыкальности исполнения. Безусловно, дирижеры и концертмейстеры не должны допускать вседозволенности репетиторов и танцовщиков, «произвола» в отношении к музыке. Однако выбор верного темпа в огромной степени обуславливается вышеперечисленными обстоятельствами, связанными с технологией танца и физическими возможностями исполнителей-танцовщиков. В повседневной театральной практике постоянно возникают споры по поводу темпа. Но наверное, в любом ансамбле – и в музыкально-хореографическом тоже – всегда возможен поиск некоего компромисса, способствующего появлению реальных творческих условий для разумного и художественного разрешения данной проблемы.

Размышления выдающегося аккомпаниатора Дж Мура в его книге «Певец и аккомпаниатор» по естественным причинам не содержат никаких конкретных рекомендации для сферы хореографического аккомпанеента. Однако стоит уделить внимание рассыпанным в разных частях работы указаниям о необходимости учитывать выбор исполнительского темпа с физическими возможностями певцов-исполнителей, например, о том, что темп «определяется способностью певца уместить фразу в одно дыхание»<sup>15</sup>. Аналогично можно воспринимать и способность танцовщика набирать инерцию для прыжков. Если музыкальный темп заставит его оставаться на земле чуть дольше, чем необходимо для разбега, подхода к прыжку, он потеряет эту инерцию, музыкальный аккомпанемент «посадит» его на землю. Певца, для которой играют аккомпанемент слишком медленно, может задохнуться и не справиться с исполнением. Танцовщик из-за неверного темпа может просто сломать ногу или получить другую серьезную травму. Именно поэтому проблема верного темпа в балете ощущается во много раз острее, чем в опере и, конечно же, в этом смысле творческая ответственность концертмейстера на репетиции и концерте очень очень велика.

Музыкально-хореографическая ансамблевая специфика проявляется также и том, что при совместном исполнении здесь чрезвычайно остро ощущаются малейшие темповые нюансы «Внутри» любого музыкального темпа – *Allegro Allegretto, Moderato* и т.д., как основного, всегда существуют мельчайшие градации. Именно они, эти мельчайшие градации чрезвычайно важны для танцовщиков, физическое ощущение их необходимо воспитывать в себе музыканту, работающему в балете. Понимание технологии исполнения движений помогает концертмейстеру балета найти самый верный темп, его точно отмеренную грань.

В огромной степени классический танец – это эстетика преодоления земного притяжения. Основой выразительного языка балета, при его высочайших технических трудностях является демонстрация

---

Мур Дж. 1987 с. 86



искости энергии, полета – в больших прыжках – или невесомости грациозности, «сульфидности» – при исполнении почти всех элементов Адажио и элементов пальцевой техники (единственной точкой опоры в позах является передняя часть стопы – полупальцы или пальцы) Все подобные движения сами подсказывают музыканту нужный темп – сколько времени можно находиться в воздухе в прыжке? Сколько времени можно выстоять на одной ноге, сохраняя позу?

В этом смысле важно уметь не столько запоминать основной темп, а также степень замедлений и ускорений (что иногда пытаются делать дирижеры мало знакомые с балетной спецификой), сколько ощущать музыкальную ткань балета вместе с пульсом движений воспринимать интонацию и движение как одно целое

В практике камерного ансамбля бытует выражение «поперек фразы», – его применяют в тех случаях, когда пианист, играя свою партию, не чувствует специфику фразировочного дыхания инструментальной интонации Аналогично данному выражению, существует «балетный приговор» пианисту, играющему без ощущения дыхания и движения – «поперек ноги» В этом случае музыкальный темп в целом может быть верным но мельчайшие ускорения и замедления, всегда присутствующие в исполнении, сбивают и ломают танцевальное дыхание Музыка должна впитать в себя дыхание танца, – именно в этом состоит суть хореографического аккомпанемента

Проблеме *rubato* уже уделялось внимание во второй главе, здесь необходимо добавить еще несколько замечаний В некоторых случаях в исполнительской практике имеют место общепринятые замедления или ускорения темпа, которые обусловлены живой исполнительской традицией Они не всегда находят свое отражение в музыкальном тексте Например, соло Одетты в коде «белого» акта «Лебединого озера» традиционно сначала исполняется чуть сдержаннее, затем, к концу ее диагонали с *fouette* – с возвращением к основному темпу *Allegro vivo*

Особым примером традиционно зафиксированного *rubato* является «Шопениана» М Фокина, состоящая из фортепианных произведений Шопена, оркестрованных М Келлером и А Глазуновым Фокинская постановка запечатлела нюансы характерные для

фортепианной исполнительской манеры начала века. В наши дни запрограммированные фокинским текстом нарочитые замедления, например в *Ges-dur*-ном вальсе, вызывают порою ироничное отношение современных пианистов, но в контексте балета они воспринимаются как органичная часть образной стилизованной атмосферы спектакля.

В некоторых случаях исполнительский темп балета или концертного номера обуславливается совсем не творческими причинами – величиной зала и сцены. Чем больше сцена, тем более широкими, занимающими все ее пространство, должны быть движения танцовщиков. Конечно, это не может не отразиться на музыкальном темпе. Порой неопытные концертмейстеры или дирижеры не учитывают это обстоятельство.

#### 5.3.4 Работа с дирижером

В процессе подготовки спектакля (или концертной программы) концертмейстер выполняет функции, которые впоследствии – если спектакль будет исполняться с оркестровым сопровождением – он передаст дирижеру. Наиболее успешно работа по подготовке спектакля может быть завершена в том случае, когда творческий контакт дирижера и концертмейстера был установлен заранее и они вместе решали проблемы интерпретации.

Совместная работа дирижера и концертмейстера, как правило, создает плодотворные возможности для реализации творческого замысла. Дирижер, в силу своего авторитетного статуса, в большей степени, нежели концертмейстер, располагает возможностями настаивать на правоте данной музыкальной интерпретации в спорных случаях. В то же время концертмейстер, занятый в повседневной репетиционной работе, лучше знает конкретных исполнителей, знаком с особенностями именно их индивидуальной трактовки. Этим знанием ему необходимо «поделиться» с дирижером – рассказать об особен-

ностях исполнения, показать их в своей игре, обращая внимание на интересные и важные, с исполнительской точки зрения, моменты

Дирижеры, мало знакомые с балетной спецификой вынуждены решать исполнительские проблемы совместной интерпретации заново, пытаясь увязать собственный исполнительский замысел с проблемой хореографического удобства. Отсутствие опыта работы в хореографии в некоторых случаях приводит к тому, что дирижер, теряя уверенность в себе при работе в незнакомой ему сфере, старается выполнить все пожелания и просьбы репетиторов и танцовщиков, «помочь» им. В результате может получиться неестественный «монстр», заключающий в себе попытку соединить собственные намерения с удовлетворением оправданных и неоправданных просьб. Отметим еще раз, что исполнение балетного произведения во всех случаях является некоторым компромиссом, «соглашением» между музыкантами и практиками балета. Однако успешным оно может стать лишь в том случае, когда органичным образом сочетается в себе замысел и выполнение, когда музыкант-интерпретатор впитывает в себя всю ауру сценического произведения, находясь в творческом контакте с исполнителями, и благодаря этому способен реализовать собственное прочтение естественным для себя образом.

Довольно часто на последних, предшествующих спектаклю или концерту репетициях концертмейстер исполняет аккомпанемент уже «по руке» дирижера. Для этого пианисту необходимо владеть еще одним навыком – способностью правильно реагировать на ведущие выразительные движения дирижера, выполняя в этом случае уже его творческую волю и сообщая ее танцовщикам. Игра с дирижером полезна концертмейстеру любого уровня квалификации, поскольку она всегда создает условия для более глубокого творческого понимания произведения. Совместное с дирижером исполнение особенно нужно неопытному концертмейстеру потому, что в процессе его выявляются все слабые места исполнения – неточности, нелогичности и т. д.

### 5.5. Концерт

Концерт – всегда серьезное испытание творческих способностей музыканта. Роль концертмейстера, исполняющего аккомпанемент на концерте, очень важна и ответственна вдвойне. Если на репетиции он, выполняя дирижерские функции, мог в определенных случаях даже диктовать свою «музыкальную волю» исполнителям танцовщикам, – на концерте концертмейстер всецело принадлежит им, он поддерживает их, следит за их действиями, отзываясь на малейший исполнительский нюанс. Ответственность аккомпаниатора на концерте особенно возрастает, когда он работает с детьми.

Для того чтобы успешно справляться со своими задачами на концерте, концертмейстеру балета, исполняющему аккомпанемент из-за кулис, необходимо иметь возможность видеть все происходящее на сцене. Поэтому предварительно ему нужно проверить правильно ли поставлен рояль (или убедиться в наличии работающего монитора).

На репетиции освещение иное, чем на концерте, поэтому важно быть уверенным, что во время выступления пюпитр будет освещен. Свет сцены может либо неожиданно ослепить аккомпаниатора, либо оказаться совсем недостаточным.

Для того чтобы фортепианный звук был хорошо слышен в зале, часто его усиливают с помощью микрофона. Концертмейстеру в этом случае необходимо проследить, чтобы в момент его выступления не было шума возле микрофона – никто не разговаривал, не растирал касковыми туфлями канифоль и т. д.

Иногда (довольно редко), концертмейстер исполняет аккомпанемент, находясь на сцене, – если это предусмотрено драматургией спектакля или концертного номера. В этом случае аккомпаниатору необходимо согласовать свои представления о сценическом костюме с намерениями режиссера постановщика или репетитора. Порой концертмейстеру приходится аккомпанировать и находясь в оркестровой яме. Полноценный аккомпанемент в таких условиях невозможен, так

как концертмейстер не видит исполнителей. В этом случае ему вместе с педагогом-репетитором придется заранее, в процессе подготовки к концерту приучить танцующих к насколько возможно одинаковому темпу, исполняя не очень творческую роль «фонограммы» (но только репетировать следует в помещении, соответствующем размеру сцены).

«Прогон» спектакля в определенной степени можно уподобить концерту, поскольку именно он в большинстве случаев является логическим завершением концертмейстерской работы. Исполнение целого балета, особенно двух-трехактного – огромное испытание, в особенности для неопытного концертмейстера. Сыграть «прогон» спектакля с участием нескольких составов артистов порой труднее, чем целый концерт, из-за возникающей физической усталости, – когда пот льет ручьями, пальцы скользят по клавиатуре, некому переворачивать страницы.

Пианистам, ведущим большую концертную работу, знакомы ее проблемы, связанные с «непарадной», негативной стороной этой деятельности – невозможностью полноценно разыграться, сосредоточиться перед выступлением, длительным ожиданием своего выхода и т. д. Наверное, одной из самых главных концертных проблем (особенно для неопытных аккомпаниаторов) является волнение. Оно порой мешает полностью координировать и контролировать свои действия, что может отразиться на качестве игры, проявляясь в неожиданных фальшивых нотах или других непредвиденных случайностях. Может быть, особенно остро волнение или даже боязнь сцены ощущают концертмейстеры, выступающие в концертах лишь изредка. Как известно, постоянная концертная практика помогает постепенно преодолевать страх публичного выступления, в определенной степени способствует стабильности исполнения. Но конечно же, прежде всего успешность исполнения предопределяется полноценной предварительной подготовкой к концерту.

Обратим внимание на причины неудачного выступления, обуславливаемые спецификой именно хореографического аккомпа-

нсмента В наших условиях дополнительной причиной возникновения неприятных непредвиденных случайностей помимо волнения, может стать необходимость периодически смотреть в сторону – на исполнителей Концертмейстеру балета нужно воспитывать в себе навык «тройного» видения – сцены, нотного текста, клавиатуры В репетиционном зале или студии исполнитель-танцовщица находится перед глазами концертмейстера, – на концерте ему приходится специально поворачивать голову, чтобы их увидеть Поворот головы может нарушить привычную координацию действий Преодолеть это неудобство помогает только хорошее знание нотного текста Чтобы избежать боязни «потерять» нотную строчку постоянно «перебегая» глазами в трех направлениях, многие концертмейстеры балета предпочитают аккомпанировать наизусть (Но ноты все же лучше ставить перед собой – к этому обязывает ответственность)

Еще одной причиной появления исполнительских неточностей и неверностей в ходе исполнения может стать владение импровизаторскими навыками В процессе импровизации неверных нот, как таковых, почти не бывает, поскольку, если из-за слуховой ошибки пианист берет случайное в данном контексте созвучие, он в ходе дальнейшего изложения материала, старается сделать так, чтобы оно приобрело смысл в связи с последующим Иногда результатом подобной ситуации становятся неожиданные, свежо и интересно звучащие решения<sup>16</sup> Однако в концерте, в результате слуховой ошибки или по каким либо другим причинам, вместо одной «не той» ноты пианист может взять несколько (первая нота неверная, остальные

---

<sup>16</sup> С. М. Мальцев в своей книге «О психологии музыкальной импровизации» дает интереснейший анализ творческого механизма этого процесса и приводит поэтичное высказывание Ф. Гульды « в импровизации вы, конечно также делаете ошибки но вы имеете возможность потом сгладить их причем в высшей степени художественно Когда уже что то сыграно, имеются шансы интегрировать эту ошибку в импровизацию сделать из нужды добродетель для чего просто (а для иных это чудовищно трудно) совсем изменить концепцию и так осветить письмо доставленное рукой не по адресу как бы то оно было послано намеренно» 1990 с. 32

спонтанно возникают для того, чтобы «оправдать» ее появление, – прежде чем концертмейстер успевае́т осознать что он не в репетиционном зале) В этом состоит «медвежья услуга» импровизации

Неточность исполнения часто провоцирует и приблизительность клави́ров, – как уже отмечалось выше, довольно часто концертмейстеры балета, глядя в нотный текст, не исполняют его буквально К сожалению, концертное волнение иногда приводит к тому, что концертмейстер, внезапно теряя веру в свои импровизаторские возможности, начинае́т проверять себя внимательно разглядывая текст и попадая руками в непривычные аппликатурные и позиционные положения Способствовать разрешению этой проблемы может только очень серьезная подготовка к выступлению, состоящая как в самостоятельных занятиях, так и в совместных репетициях

Никто не застрахован от экстраординарных ситуаций, возникающих в процессе концерта или спектакля Ю Файер в своей книге приводит пример того, как ему пришлось однажды «выпутываться» из положения, когда балерина, исполняющая главную партию забыла целую часть адажио «От волнения она забыла весь порядок танца, растерянно двигалась вокруг кавалера и шептала „Что делать, что делать? Подскажи А бедняга кавалер, тоже окончательно сбившись решил на ходу импровизировать „Становись в арабеск Давай я тебя подниму Теперь аттитюд ‘ Каково было мне?’<sup>1</sup> Когда я понял, что происходит, то пришел в ужас адажио гибнет на моих глазах И я решительно бросился на спасение оркестр загремел, как безумный, мы помчались вперед в каком-то невероятном темпе, я „вдохновенно“ потрясал руками – и вдруг и я и пара солистов почувствовали, что мы соединились в какой-то точке они пошли за оркестром, нашли, наконец, нужные па, и все стало на свое место »<sup>17</sup> Подобная ситуация в спектакле или концерте может возникнуть и тогда, когда танцовщик очень сильно переутомлен и физически не способен «добраться» до

<sup>1</sup> Файер Ю Ф 1974 с. 508

конца произведения. Иногда случаются и травмы на сцене. Балетные исполнители в подобном случае почти никогда не позволяют себе внезапно прервать выступление. Опытный концертмейстер, понимая происходящее, в меру его возможностей, приходит «на выручку» – ускоряет темп, подхватывает в следующей части и т. д.

Опыт концертной деятельности и опыт концертмейстерской повседневной работы взаимосвязаны. Наверное, самое главное здесь – трудолюбие, любовь к своей профессии и к искусству балета, требовательное отношение к себе, как участнику ансамбля и как к музыканту, готовность и желание учиться на собственных ошибках. Все это вместе будет способствовать творческому росту концертмейстера, а приобретенное мастерство, в свою очередь, принесет свои плоды – возможность проявить себя во все более интересной, разнообразной работе.



## Заключение

Особое искусство фортепианного исполнительства в хореографии, пройдя этапы своего становления, развивается в современной практике и вовлекает все больше одаренных пианистов в этот процесс. Одной из важных целей написания данной книги было желание возбудить профессиональный интерес музыкантов к нашей работе. Забота о подготовке квалифицированных кадров, воспитание и обучение концертмейстеров балета – задача, с решением которой невозможно справиться без соответствующей поддержки, интереса, внимания и уважения со стороны профессиональных музыкантов и педагогов, учебных заведений, театров и других музыкальных учреждений, музыкальной общественности.

Замысел книги возникал в процессе ежедневной концертмейстерской и педагогической работы автора, в спорах и обсуждении насущных проблем с коллегами и учениками. Немаловажным было и желание «заразить» молодых музыкантов интересом к импровизации и к балету рассказом о многогранных особенностях концертмейстерской работы, изменив тем самым устоявшееся привычное представление о сфере хореографического аккомпанемента, сложившееся в музыкальной практике.

Повышение общего уровня мастерства концертмейстеров театров, хореографических училищ, театральных институтов, балетных студии, творческое отношение к работе позволят выше поднять «планку» профессиональных критериев оценки, возбудит профессиональную гордость представителей нашей особой «гильдии» – музыкантов, работающих в хореографии.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Список литературы

- 1 Алексеев А Д Из истории фортепианной педагогики Рук по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) Хрестоматия Киев Муз Украина 1974 – 163 с нот ил
- 2 Аргамаков К Искусство импровизации // Муз альманах М 1914 С 108–114
- 3 Асафьев Б В Музыкальная форма как процесс Л Музыка 1971 – 376 с нот ил
- 4 Асафьев Б В Путеводитель по концертам Словарь наиболее необходимых терминов и понятий – 2-е изд, – М Сов композитор, 1978 – 200 с
- 5 Базарова Н П Классический танец Методика обучения в четвертом и пятом классах – Л Искусство 1975 – 182 с ил
- 6 Баранова Т Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета Вып 4 Сб ст / Сост Ю Розанова и Р Косачева – М 1982 С 8–35
- 7 Баренбойм Л А Путь к музицированию 2-е изд доп Л Сов композитор 1979 270 с
- 8 Башич Э Импровизация как способность творческого выражения // Муз воспитание в странах социализма Сб ст / Сост А Л Островский – М Музыка, Ленингр отд, 1975 – 247 с
- 9 Безуглая Г А Основы метроритмических взаимосвязей учебных хореографических комбинаций и их музыкального сопровождения // Вестник АРБ им А Я Вагановой 1998 Вып 6 – С 34–43

- 10 Безуглая Г А Особенности импровизационного фортепианного сопровождения урока классического танца / Автореферат – СПб 1999 – 20 с
- 11 Безуглая Г А Концертмейстер балета Репертуар балетного театра (Концертмейстерский класс) Музыкальное сопровождение урока классического и дуэтно-классического танца Программы учебных курсов для студентов педагогического факультета Специальность 05 09 01 фортепиано (концертмейстер балета) / АРБ им А Я Вагановой – СПб б и 1999 38 с
- 12 Безуглая Г А Координация музыкального и хореографического материала в процессе осуществления музыкального сопровождения урока классического танца // Вестник АРБ им А Я Вагановой – 1999 – Вып 7 – С 142–150
- 13 Бершадская Т С Неотложная задача // Сов музыка – 1980 – № 10 С 116–121
- 14 Блок Л Д Классический танец История и современность / Вступ ст В А Гаевского – М Искусство, 1987 – 556 с ил
- 15 Богуславский С Принципы и методы киномузыки // Богуславский С Массман В Музыка и кино – М Музгиз 1926 С 45 82
- 16 Браудо И А Артикуляция (О произношении мелодии) – Л Музыка 1973 – 198 с
- 17 Бриль И М Основы джазовой импровизации на фортепиано Учеб метод пособ для муз училищ (эстрадный профиль) – М б и 1976 – 75 с нот ил
- 18 Бриль И М Практический курс джазовой импровизации – М Музыка 1979 82 с
- 19 Буасье А Уроки Листа – Л Музыка, 1964 – 67 с нот ил
- 20 Бузони Ф О О пианистическом мастерстве Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран – М Музгиз 1962 – Вып 1 С 102–169 нот ил
- 21 Бюхер К Работа и ритм / Пер с нем С С Заяицкого – М Новая Москва 1923 – 326 с нот ил
- 22 Ваганова А Я Основы классического танца 5 е изд Л Искусство 1980 – 191 с ил, нот ил
- 23 Волынский А Л Книга ликований – М Искусство 1992 – 300 с ил
- 24 Головкина С Н Уроки классического танца в старших классах М Искусство 1989 160 с ил
- 25 Гофман И Фортепианная игра Ответы на вопросы о фортепьянной игре М Музгиз 1961 – 224 с ил
- 26 Добровольская Г Н Щелкунчик – СПб МОД 1996 – 200 с ил
- 27 Друскин М С Клавирная музыка Испании Англии Нидерландов Франции Италии, Германии XVI–XVIII веков – Л Музгиз, 1960 – 284 с 16 л ил нот ил
- 28 Друскин М С Очерки по истории танцевальной музыки – Л Ленингр филармония, 1936 – 204 с, ил, нот

- 29 Жак-Далькроз Э Ритм Его воспитательное значение для жизни и для искусства 6 лекций – 2 е изд – М Театр и искусство, 1922 – 120 с
- 30 Захаров Р В Искусство балетмейстера – М Искусство, 1954 – 431 с  
нот ил
- 31 Ивановский В Г Теория пиафизма – Киев, 1927 – 121 с
- 32 Ивановский Н П Бальный танец 16–19 вв – Л, М Искусство, 1948 – 215 с
- 33 Импровизация и обучение игре на фортепиано Метод рекомендации / Сост Г П Каганович – Минск б и, 1977 – 28 с
- 34 Класс концертмейстерского мастерства Программа для музыкальных вузов по специальности «фортепиано» / Мин культ СССР Всесоюзн метод каб по учеб заведениям искусств и культуры – М, 1978 – 20 с
- 35 Козырев Ю П Импровизация – путь к музыке для всех // Муз воспитание в СССР Вып 2 – М Музыка, 1985 – С 252–271
- 36 Козырев Ю П Функциональная гармония Теория, метод указания Учебно-метод разработка по основам музыкальной импровизации для преподавателей / Мин культ СССР Всесоюзн метод каб по учеб заведениям искусств и культуры – М, 1987 – Вып 1, ч 1 – 112 с
- 37 Костровицкая В С, Писарев А А Школа классического танца – 2-е изд, доп – Л Искусство, 1976 – 271 с, 8 л ил
- 38 Костюк А Г Восприятие мелодии Мелодические параметры процесса восприятия музыки – Киев Наук думка, 1987 – 189 с ил, нот ил
- 39 Красовская В М История русского балета – Л Искусство, 1978 – 231 с, 20 л ил
- 40 Краткий психологический словарь / Ред-сост Л А Карпенко, под общ ред А В Петровского, М Г Ярошевского – 2 изд, расш, испр и доп – Ростов н/Д, 1998 – 512 с
- 41 Кремлев Ю А Выразительность и изобразительность музыки – М Музгиз, 1962 – 52 с
- 42 Крючков Н А Искусство аккомпанемента как предмет обучения – Л Музгиз, 1961 – 72 с нот ил
- 43 Куперен Ф Искусство игры на клавессине – М Музыка, 1973 – 152 с, 4 л ил нот ил
- 44 Кусков И К Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоюго пола, со многими гравированными фигурами и частью музыки – СПб При Имп шляхетн кад корпусе, 1794 – [8], 44, [1] с, 7 л ил
- 45 Ладыгин Л А О музыкальном содержании учебных форм танца Метод пособие / Московская гос консерватория – М, 1993 – 144 с
- 46 Ломов Б Ф Сурков Е М Антиципация в структуре деятельности – М Наука, 1980 – 279 с

- 47 Лопухов Ф В Хореографические откровения – М Искусство 1972 – 215 с, 5 л ил
- 48 Люблинский А А Теория и практика аккомпанемента Метод основы – Л Музыка, 1972 – 80 с нот ил
- 49 Мазель Л А, Цуккерман В Я Анализ музыкальных произведений Элементы музыки и методика анализа малых форм – М Музыка 1967 – 752 с
- 50 Мазель Л А Вопросы анализа музыки Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики – М Сов композитор, 1978 – 352 с
- 51 Мальцев С М, Розанов И В Учить искусству импровизации // Сов музыка – 1973 – № 10 – С 12-16
- 52 Мальцев С М Об импровизации и импровизационности фуги // Теория фуги – Л Искусство, 1986 – С 58-92
- 53 Мальцев С М О психологии музыкальной импровизации – М Музыка 1991 – 88 с
- 54 Мальцев С М Музыкальная импровизация как вид творческой деятельности Теория, психология, методика обучения докт дисс – 1993 // Рукоп отд Библиотеки Санкт Петербургской консерватории
- 55 Мальцев С Семантика музыки (семиотический взгляд) // Исследования Публицистика К XX летию кафедры музыкальной критики Сб науч ст – СПб, 1997 – С 161-218
- 56 Мартинсен К А Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли – М Музыка, 1966 – 220 с
- 57 Медушевский В В О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки – М Музыка, 1976 – 254 с
- 58 Медушевский В В Как устроены художественные средства музыки? // Эстетические очерки – М Музыка, 1977 – Вып 4 – С 79-114
- 59 Медушевский В В Интонационная природа музыки – М Композитор, 1993 – 267 с
- 60 Мессерер А М Уроки классического танца – М Искусство, 1967 – 552 с
- 61 Мильман М В Мысли о камерно ансамблевой педагогике и исполнительстве // Камерный ансамбль / Ред-сост К Х Аджемов – М Музыка, 1979 – Вып 1 – С 13-21
- 62 Назайкинский Е В О психологии музыкального восприятия – М Музыка, 1972 – 358 с
- 63 Назайкинский Е В Логика музыкальной композиции – М Музыка 1982 – 319 с
- 64 Назайкинский Е В Звуковой мир музыки – М Музыка, 1980 - 254 с
- 65 Нейгауз Г Г Об искусстве фортепианной игры – М Музыка, 1958 – 238 с

- 66 Никитин А А Импровизация как метод обучения начинающим пианистов – Хабаровск б и , 1978 – 85 с
- 67 Оборин Л Н Статьи Воспоминания К семидесятилетию со дня рождения – М Музыка, 1977 – 223 с
- 68 Орлов Г Структурные функции времени в музыке // Вопросы теории и эстетики в музыке Вып 13 – Л Музыка, 1974 – С 32–57
- 69 Риман Т Музыкальный словарь / Под ред Ю Энгеля – М 1900 – 721 с
- 70 Римский-Корсаков Н А Практический учебник гармонии – 19-е изд – М Музгиз, 1956 – 171 с
- 71 Римский-Корсаков Н А Летопись моей музыкальной жизни – 9-е изд – М Музыка, 1982 – 440 с
- 72 Рунин Б М О психологии импровизации // Психология процессов художественного творчества Сб ст – М Наука, 1980 – С 18–31
- 73 Ручьевская Е А Функции музыкальной темы – Л Музыка 1977 – 160 с
- 74 Савшинский С И Пианист и его работа Л Сов композитор 1961 – 271 с
- 75 Сапонов М А Искусство импровизации Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения – М Музыка, 1982 – 77 с
- 76 Серебренников Н Н Поддержка в дуэтом танце – Л Искусство, 1985 – 146 с
- 77 Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / Сост и ред Л А Баренбойм – Л Музыка, 1970 – 160 с
- 78 Слонимский Ю И В честь танца – М Искусство 1968 – 371 с
- 79 Слонимский Ю И Спорные вопросы балетного образования // Театр – 1937 – № 6 – С 111–119
- 80 Сохор А Н Эстетическая природа жанра в музыке – М Музыка, 1968 – 103 с
- 81 Сохор А Н Музыка как вид искусства – 2-е изд – М Музыка, 1970 – 192 с
- 82 Суриц Е Я Хореографическое искусство 20 х годов М Искусство, 1979 – 358 с
- 83 Тарасов Н И Классический танец – 2-е изд – М Искусство, 1981 – 479 с
- 84 Таузи К Ежедневные упражнения для фортепиано – М Музыка, 1962 – 88 с
- 85 Теплов Б М Психология музыкальных способностей – М , Л Диалог, 1947 – 335 с
- 86 Тюлин Ю Учение о гармонии – 3-е изд – М Музыка, 1966 – 273 с

- 87 Файер Ю Ф О себе, о музыке о балете – М Сов композитор 1974 – 573 с
- 88 Федотов В А Гармония муз и некоторые проблемы балетного театра / Музыка и хореография современного балета – М, Л Музыка, 1978 – Вып 3 С 34–46
- 89 Фокин М М Против течения Воспоминания балетмейстера М Искусство, 1981 – 510 с
- 90 Филипп Г Импровизация как составная часть фортепианного обучения // Ребенок за роялем Сб ст – М Музыка, 1981 – С 35–42
- 91 Фомин В С Е А Мравинский – М Музыка, 1983 – 191 с
- 92 Харлап М Г Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма Сб ст – М Музыка, 1978 – С 25–37
- 93 Харлап М Г Метр // Музыкальный энциклопедический словарь – М Музыка, 1991 – С 341–342
- 94 Холопова В Н Музыкальный ритм Очерк – М Музыка, 1980 – 72 с
- 95 Целларнус Г Руководство к изучению новейших бальных танцев – СПб Тип воен уч завед, 1848 – 113 с
- 96 Цорн А Я Грамматика танцевального искусства и хореографии – Одесса тип А Шульце, 1890 – 346 с
- 97 Чайковский П И О композиторском мастерстве Избранные отрывки и писем и статей – М Музгиз, 1952 – 156 с
- 98 Черни К Систематическое руководство по импровизации на фортепиано // Алексеев Д Д Из истории фортепианной педагогики Хрестоматия – Киев 1974 – С 82–89
- 99 Чугунов Ю Н Гармония в джазе – М Музыка 1980 – 176 с
- 100 Чугунов Ю Н Эволюция гармонического языка джаза Учеб пособ – М МГИК, 1997 – 73 с
- 101 Шатковский Г И На пути к импровизации // Проблемы развития системы музыкального образования Сб ст / Под ред Ю Н Рагса Т Ю Масловской – М ГМЛИ, 1987 – Вып 87 – С 51–78
- 102 Швейцер А Иоганн Себастьян Бах – М Музыка, 1965 – 725 с
- 103 Шендерович Е М О преодолении пианистических трудностей в клавирах Советы аккомпаниатора – М Музыка, 1987 – 58 с
- 104 Шендерович Е М В концертмейстерском классе Размышления педагога – М Музыка, 1996 – 206 с
- 105 Шторк К Система Далькроза / Пер с нем Р Варшавской, Н Левицкой – Л М Петроград, 1924 – 137 с
- 106 Шиллингер И М От импровизации к прикладной композиции // Музыкальное образование – 1926 – № 5, 6 – С 18–20
- 107 Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа Сб ст / Сост Л А Баренбойм – М Музыка, 1978 – 243 с

- 108 Яворский Б Л Сюиты Баха для клавира / Под ред С Протопопова – М, Л Музиз, 1947 – 55 с
- 109 Ярмолович Л И Принципы музыкального оформления урока классического танца / Под ред В И Богданова-Березовского – 2-е изд – Л Музыка, 1968 – 144 с ил нот ил
- 110 Arbeau T Orchesographie Paris, 1888
- 111 Bach C Ph E Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen 1753–1762 Faksimile Nachdruck Leipzig, 1957 – 509 s
- 112 Bailey D Improvisation, its Nature and Practice in Music Achbourne Derbyshire, 1980 – 108 p
- 113 Balanchine G, Mason F 101 Stories of Great Balets Garden City N Y, 1975
- 114 Coker J Improvising Jazz N Y, 1964
- 115 Czerny C Complete Theoretical and Practical Pianoforte School Op 500 v3 Chap 18 on Preluding N Y – P 116–125
- 116 Extemporisation or Improvisation Grove's Dictionary of Music and Musicians N Y, 1954 – Vol 1 – P 798–799
- 117 Ferand E Th Die Improvisation in der Musik Eine wicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung Rhein – Verl Zurich, 1938 – XVI – 464 s
- 118 Findlay E Rhythm and Movement, Applications of Dalcroze Eurhythmics – Evanton (ill) Summy-Birchard co, 1971 – 89 p il
- 119 Hummel J N Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano fortespiel – 2 Aufl – Wien Haslinger, 1828 – 444 s
- 120 Improvisation // The New Grove Dictionary of Music and Musicians London 1980 – Vol 9 – P 31–56
- 121 Halm A Klavierübung Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik – Kassel Barenreiter Ausgabe – Verl, 1928 – Bd 1 – [4], 75 s
- 122 Jaques Dalcroze F Le rythme la musique et l education Neuchatel Paris, 1919 – 65 p
- 123 Lishka G R A Handbook for the Ballet Accompanist – Bloomington, London Indiana Univ Press 1979 – 136 p
- 124 Mehegan J F Jazz Improvisation Vol 1 Tonal and Rhythmic Principles – N Y Watson-Guption publ, 1959 – 207 p
- 125 Mehegan J Jazz Improvisation Vol 2 Jazz Rhythm and the Improved Line – N Y, 1962
- 126 Mehegan J Jazz Improvisation Vol 3 Swing and Early Progressive Piano Styles – N Y, 1964
- 127 Netti B Thoughts on Improvisation a Comparative Approach / The Musical Quarterly, 1974 – № 1 – P 1–19



- 128 Playford's English Dancing Master 1651 Facsimile reprint Schott & Co LTD – London, 1957 – 90 p
- 129 Sawyer E Dance with the Music The World of the Ballet Musician Cambridge Cambridge Univ Press, 1986 – 384 p
- 130 Schenk P Functioneller Tonsatz Arbeiten am Klavier – Leipzig, Berlin, 1955 – H 1 – 63 s, H 2 – 76 s
- 131 Sachs C World History of the Dance N Y Norton & co, 1937 – 469 p
- 132 Schramowski H Schopferisches Gestalten am Klavier, Liedbegleitung Variation Improvisation Leipzig, 1981 – 136 s
- 133 Sorge G A Vorgemach der musikalischen Komposition Lobenstein, 1745–1747 – 3 pts In 1 vol – 325 s
- 134 Teck K Movement to Music Musicians in the Dance Studio –N Y, London Greenwood Press, 1990 – X – 248 p
- 135 Teck K Music for the Dance Reflection on a Collaboration Art – N Y, London Greenwood Press, 1989 – 1vol – 230 p
- 136 Wehle G F Die Kunst der Improvisation – Bd 1–2 – Hamburg Sikorski 1950–1953 – 386 s
- 137 Wollner G P Improvisation in Music Ways Toward Capturing Musical Ideas and Developing Them N Y Doubleday & co, 1963 – 191p

### **Хрестоматии и сборники для музыкального сопровождения уроков танца**

- 1 Академия танца Историко-бытовой танец Репертуар концертмейстера – СПб Композитор, 2002
- 2 Академия танца Классический танец Репертуар концертмейстера – СПб Композитор, 2002
- 3 Академия танца Народно характерный танец Репертуар концертмейстера – СПб Композитор, 2002
- 4 В музыкальных ритмах / Сост В Клин – Киев Музична Украина, 1987
- 5 Донченко Р Музыка на уроках классического танца – СПб Союз художников, 2001
- 6 Донченко Р Народно-сценический танец Концертный репертуар преподавателя-хореографа – СПб Союз художников, 2002
- 7 Классическая танцевальная музыка / Сост Л Атовмьян – М Музгиз, 1952
- 8 Македонская И, Петрова Е Учебно-методическое пособие по актерскому мастерству Для 1–3 курсов хореографических училищ – М Московская гос Академия хореографии, 1998

- 9 Методическое пособие по ритмике Вып 1 / Сост Е Конова – М Музыка, 1972
- 10 Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца Вып 1 / Сост В Малашева, К Поталов, И Климкович, Н Ерошенко – М Музыка 1967
- 11 Музыка для занятий танцевального кружка / Сост И Мирова – М Музгиз, 1958
- 12 Музыка для уроков классического танца / Сост Н Ворновицкая – М Советский композитор, 1989
- 13 Музыка к танцевальным упражнениям / Сост О Островская – М Музыка 1967
- 14 Музыкальная хрестоматия для уроков историко бытового танца / Сост О Крупкина, И Воронина – М Музыка 1971
- 15 Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца Вып 2 / Сост В Малашева, И Климкович – М Музыка, 1969
- 16 Музыкальная хрестоматия современного бального танца / Сост Л Ладыгин, Л Школьников – М Советский композитор, 1979
- 17 Ритмика / Сост В Яновская – М Музыка, 1979
- 18 Ритмика Танцевальное движение / Сост С Руднева, З Фиш – М Просвещение 1972
- 19 Русский императорский балет Музыка из классических балетов – СПб Северный олень, 1994
- 20 Танцевальная музыка из классических балетов Вып 1 / Сост Л Лыскина И Кацельник – М Музыка, 1964
- 21 Танцевальная музыка из классических балетов Вып 2 / Сост Л Лыскина И Кацельник – М Музыка, 1966
- 22 Танцевальная музыка из классических балетов Вып 3 / Сост Л Лыскина И Кацельник – М Музыка, 1969
- 23 Фрагменты из популярных балетов русских и зарубежных композиторов – М Музыка, 1988
- 24 Хрестоматия народно-сценического танца Вып 1 / Сост Л Ульянова, Л Сальникова – М Музыка, 1976
- 25 Хрестоматия народно сценического танца Вып 2 / Сост Л Ульянова Л Сальникова – М Музыка, 1977
- 26 Хрестоматия русского народного танца / Сост Л Кальвэ – М Музыка 1977
- 27 Яновская В Музыкальные этюды по курсу «Актерское мастерство» М Музыка, 1970
- 28 Яромлович Л Классический танец 1 и 2 год обучения Л Музыка, 1986

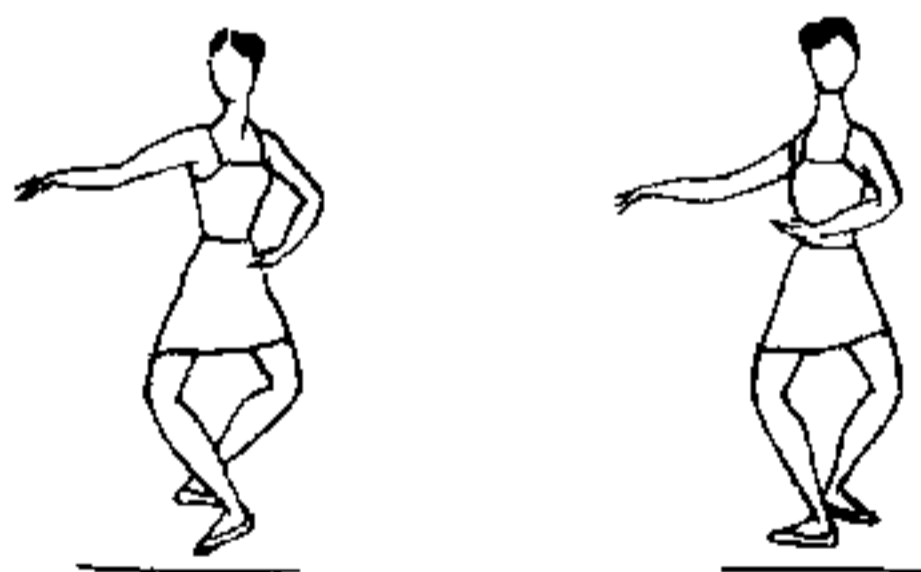
## СЛОВАРЬ ПОЗ И НЕКОТОРЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

*Phe* – медленное приседание, исполняемое на всех пяти позициях классического танца

*Phe* на I позиции

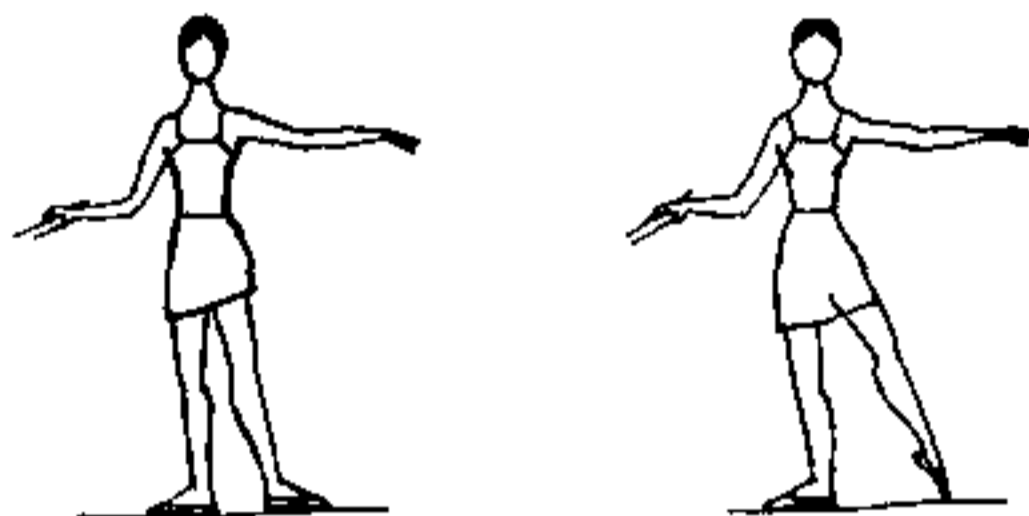


*Dem-phe* на IV позиции

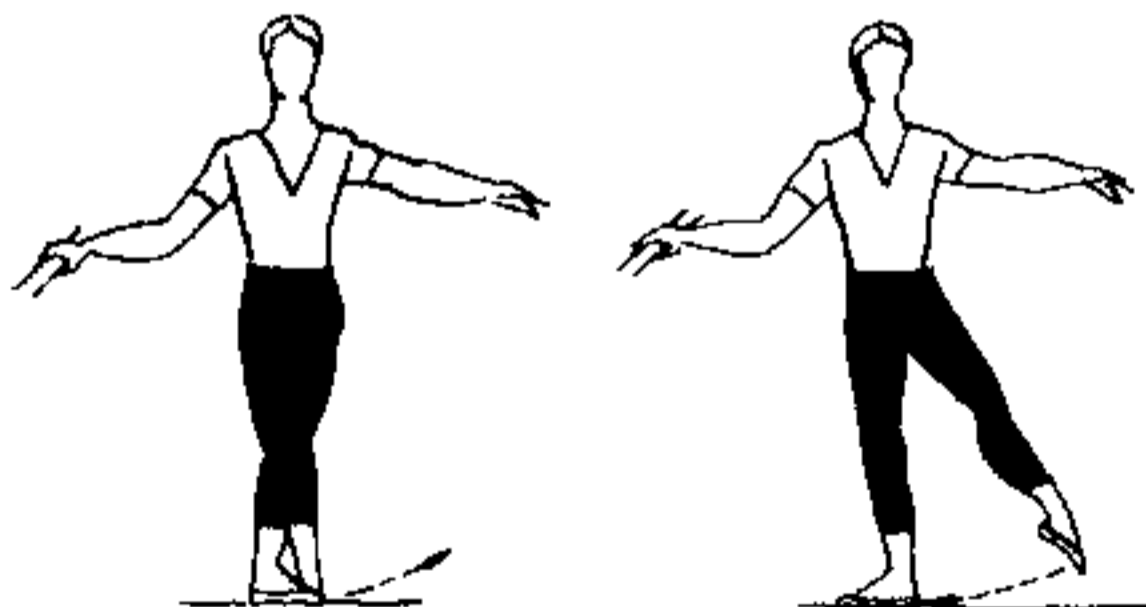


*Battement tendu* – скольжение ноги вперед, в сторону или назад с возвращением ее обратно. Слово *battement* обозначает в танцевальной терминологии отведение и приведение ноги.

*Battement tendu simple*

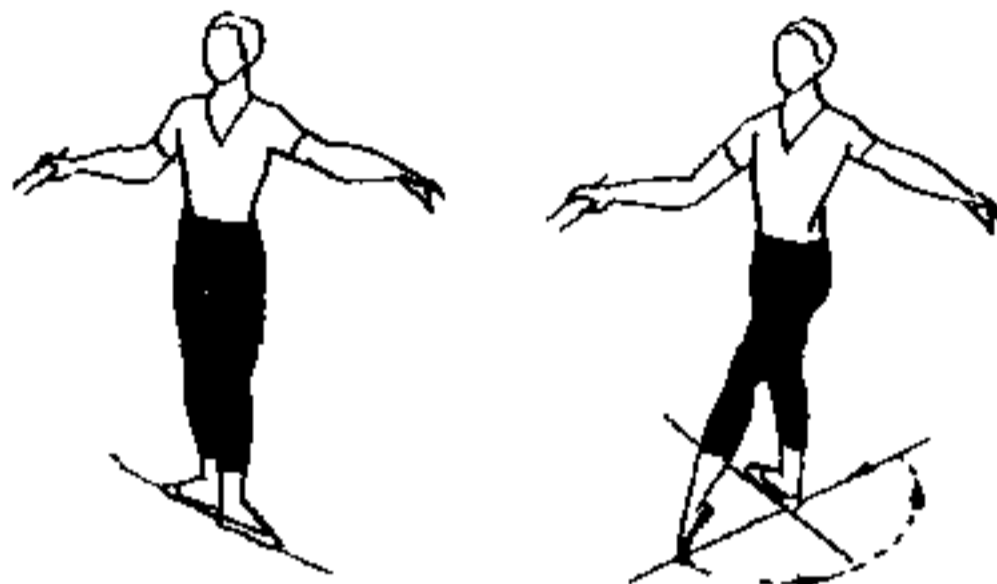


*Battement tendu jeté* – бросок ноги на 25° или 45° с акцентом в сторону, вперед или назад (*jeté* – брошенный).

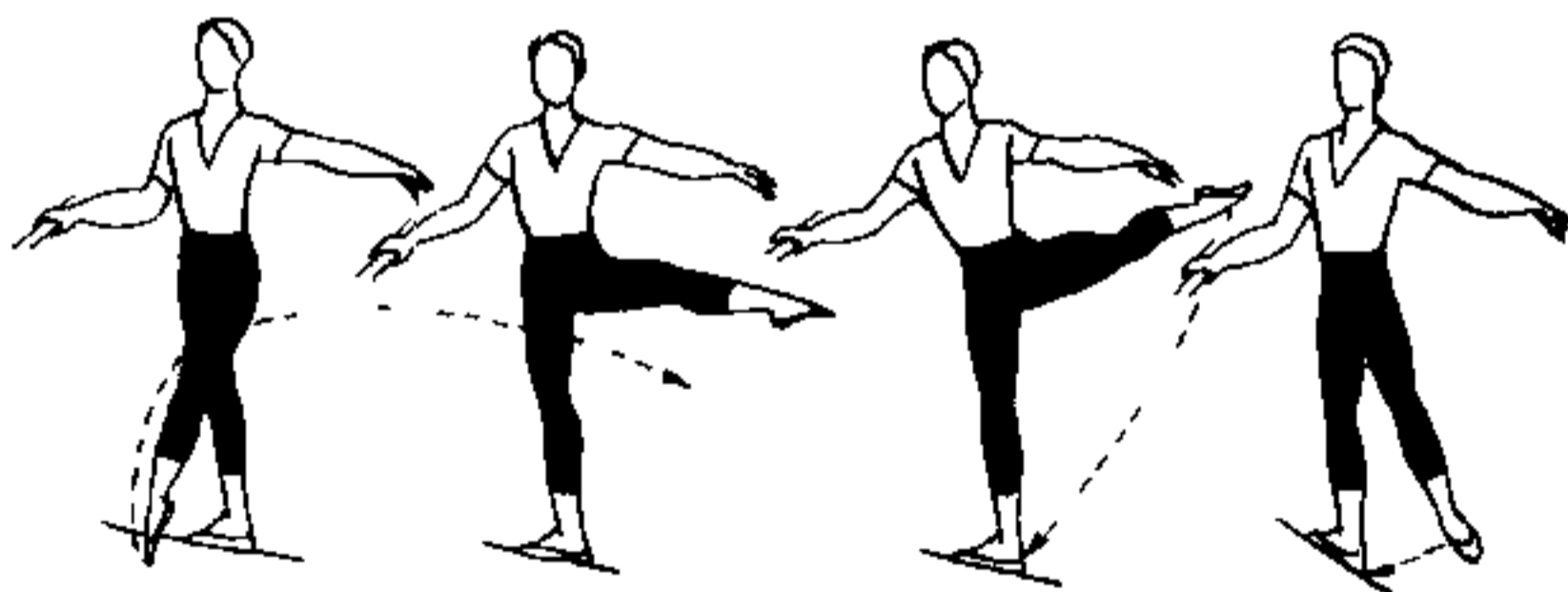


*Rond de jambe par terre* – круговое движение ноги по полу (полукруг)

*Rond de jambe par terre en dehors*

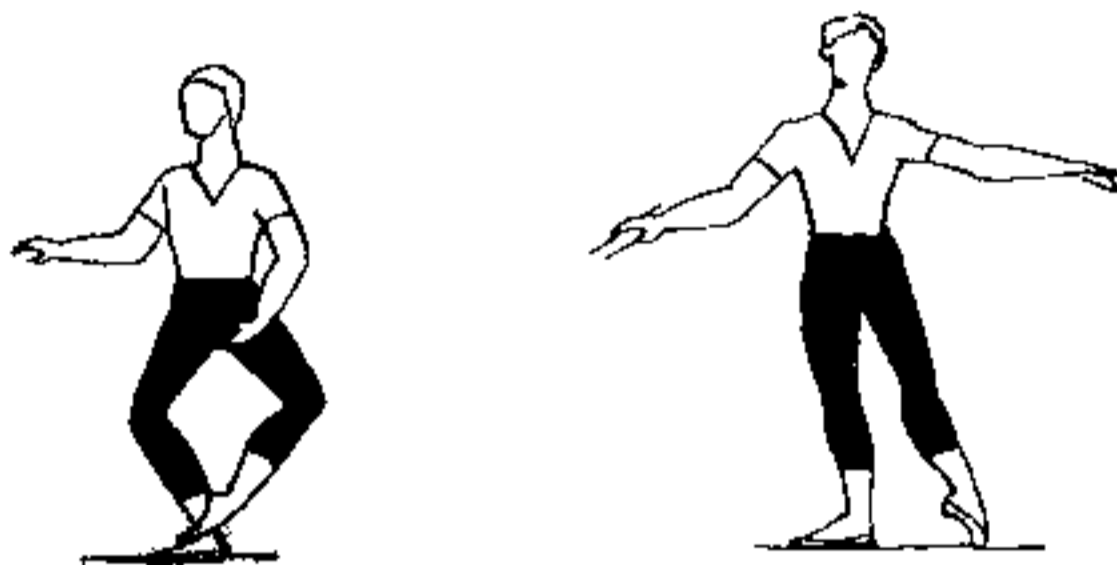


*Grand rond de jambe* – маховое круговое движение ноги



*Battement fondu* – приседание с отведением ноги в сторону, вперед и назад из положения на щиколотке

Движение спокойного плавного характера (*fondu* таять)



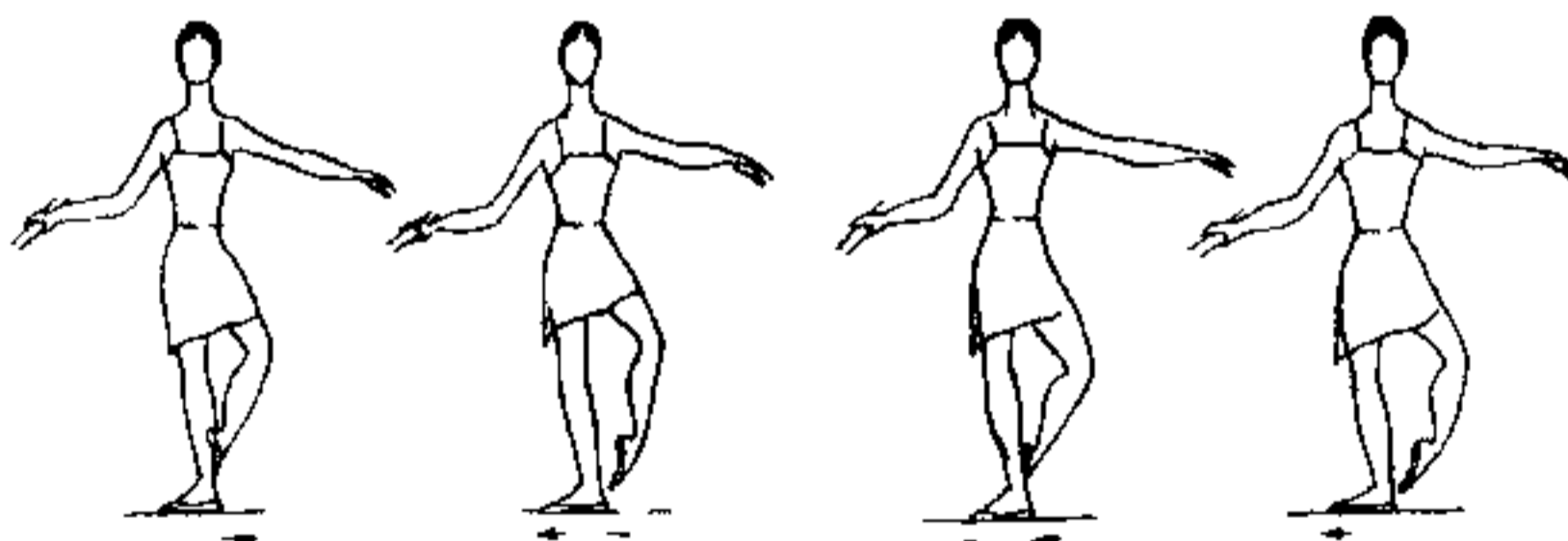
*Battement frappe* – нога ударяет о другую и возвращается в исходное положение



*Rond de jambe en l'air* – кругообразное движение ноги в воздухе

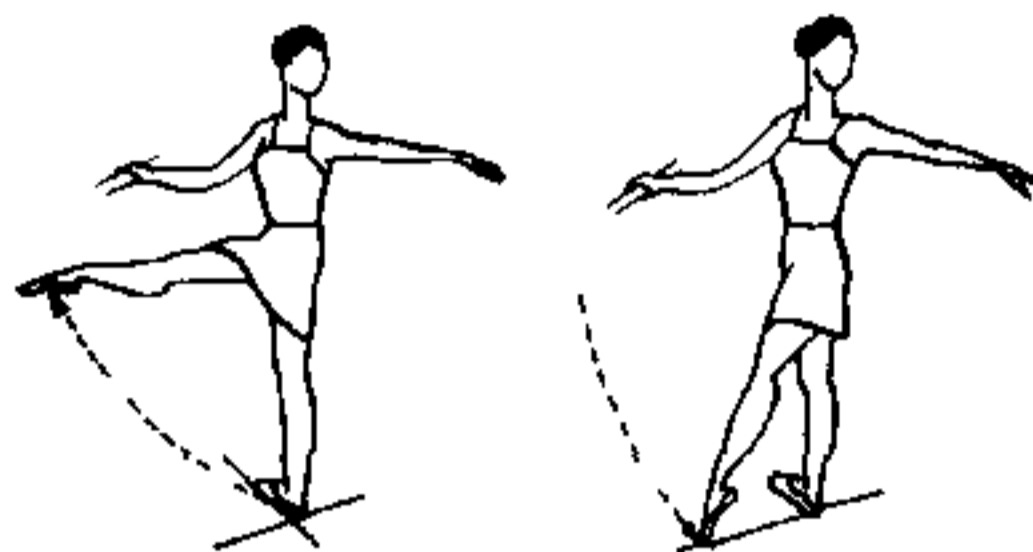


*Petit battement* – мелкое движение (сгибание и разгибание) ноги  
возле щиколотки



*Grand battement jete* – резкий бросок ноги на 90°

*Grand battement jete pointe*



### **Основные позы классического танца**

Первый *arabesque*





Второй *arabesque*



Третий *arabesque*



Четвертый *arabesque*



*Attitude croisee*



*Attitude efface* вперед



Большая поза *ecartee* вперед

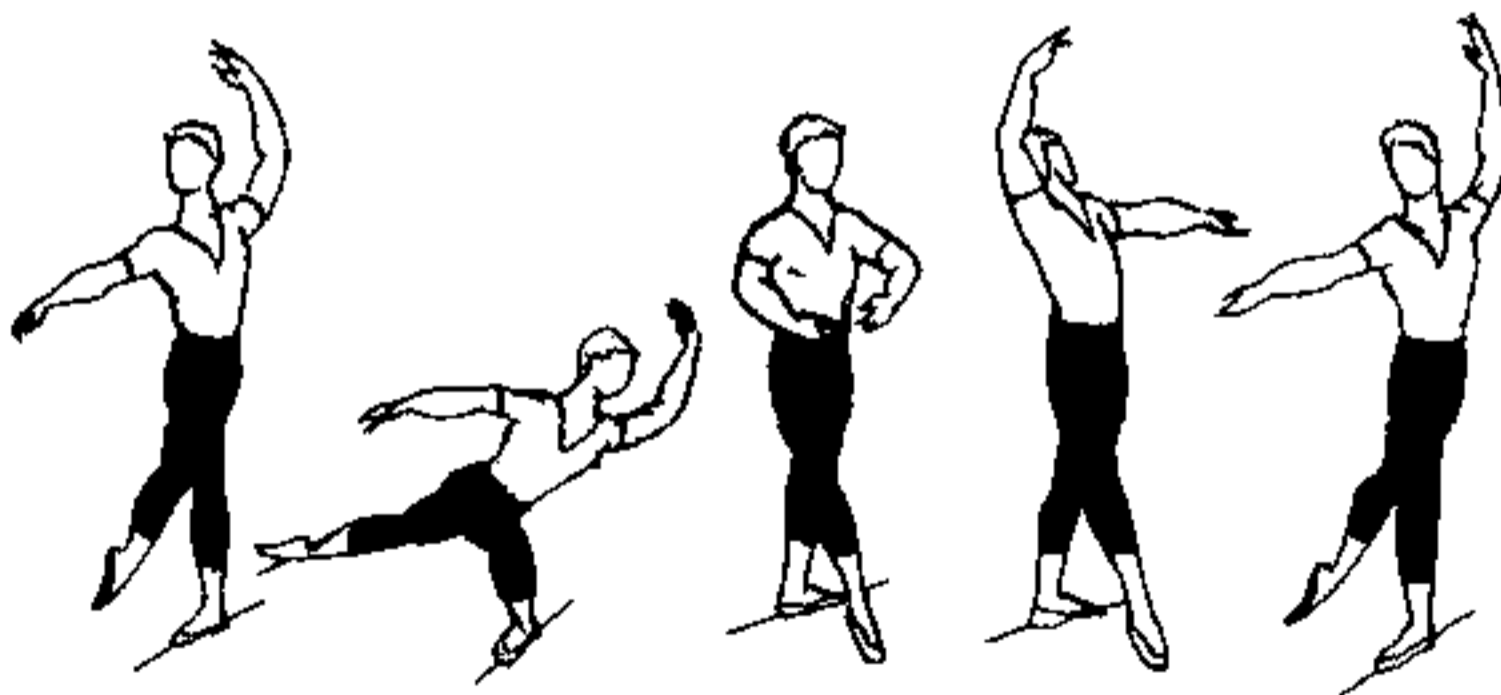


Большая поза *effacee* вперед

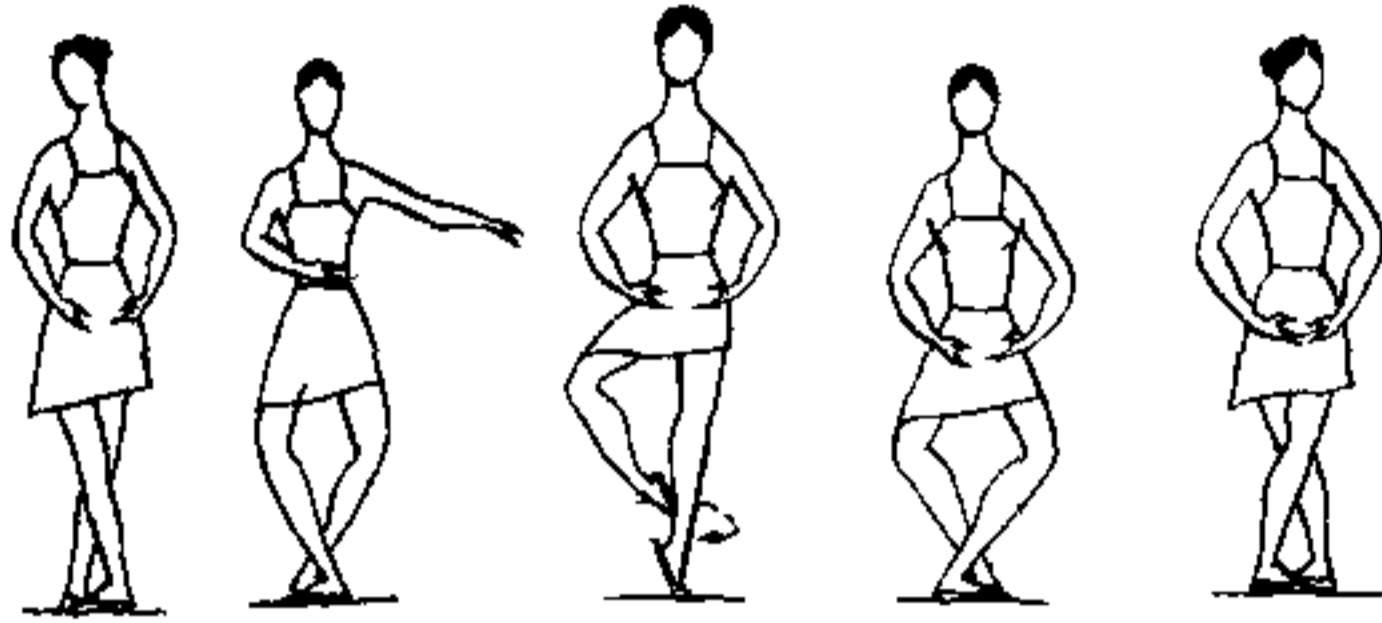


*Port de bras* – движения рук, головы и корпуса, их виды разнообразны. В классическом балете общепринятыми являются шесть традиционных форм *port de bras*.

Шестая форма *port de bras*



Вращение – *tour* *Tour en dehors*

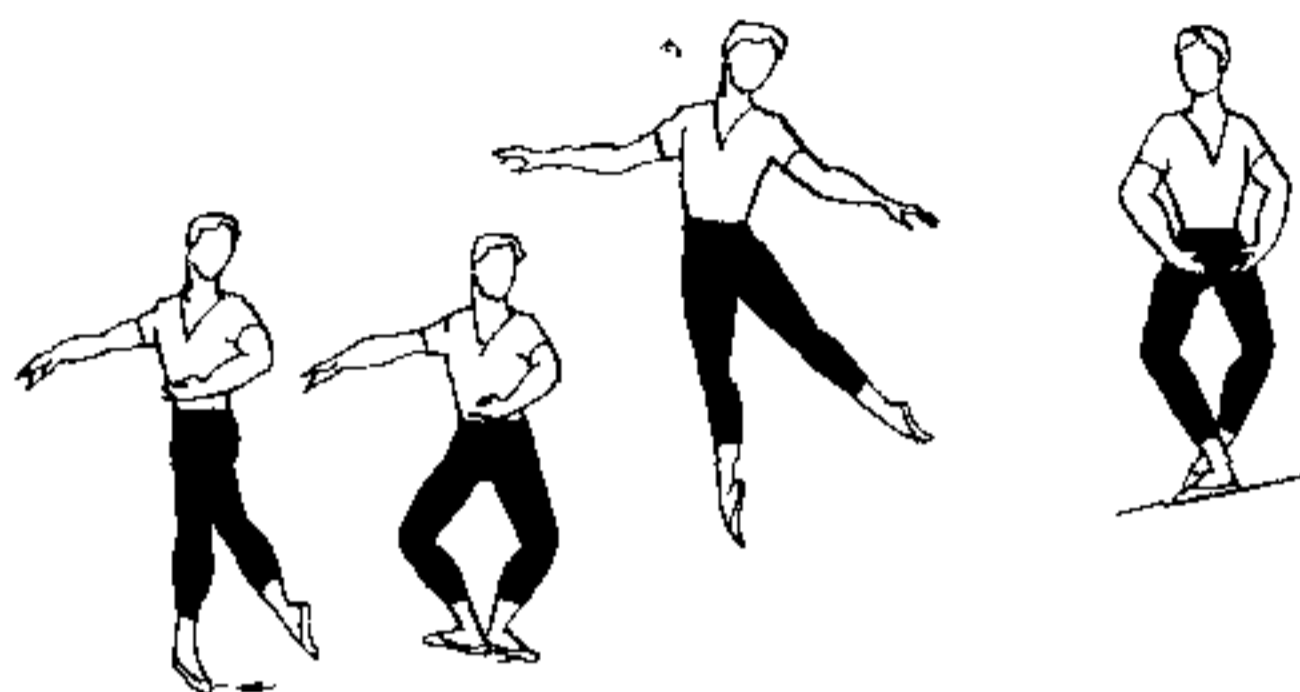


*Grand fouette en dedans*

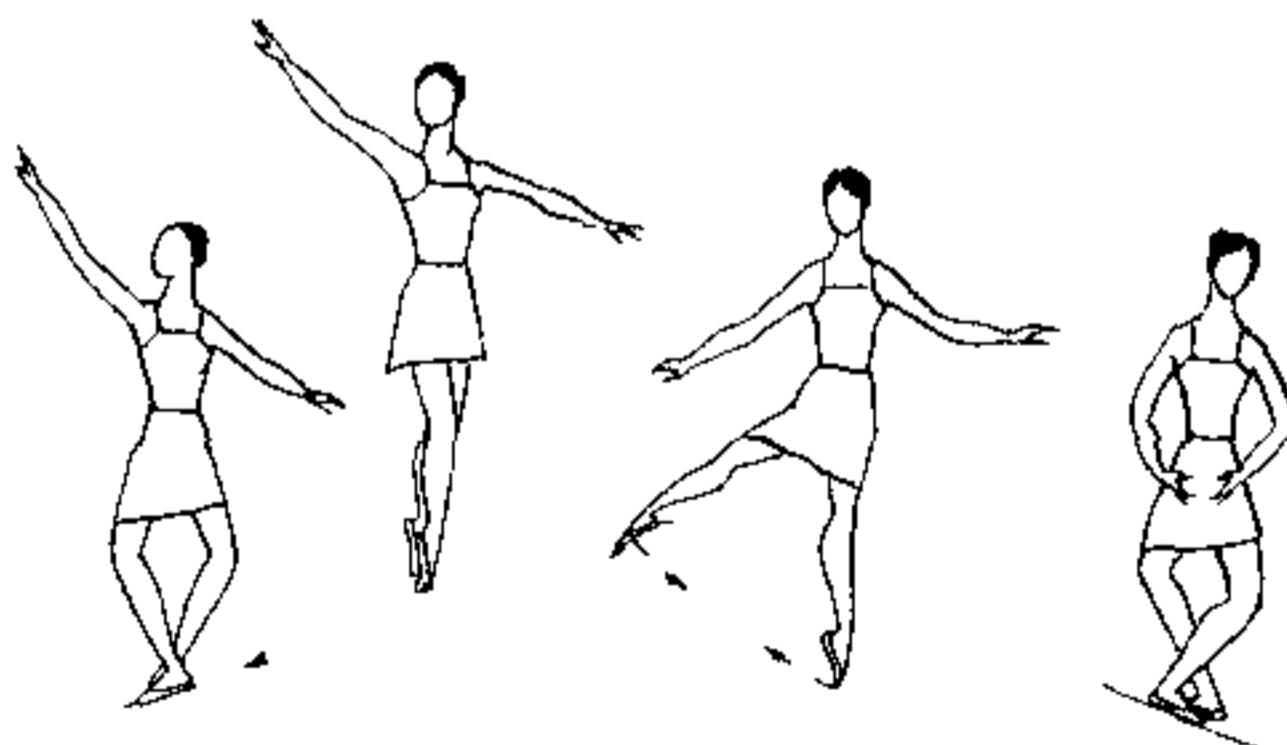


## Некоторые виды прыжков

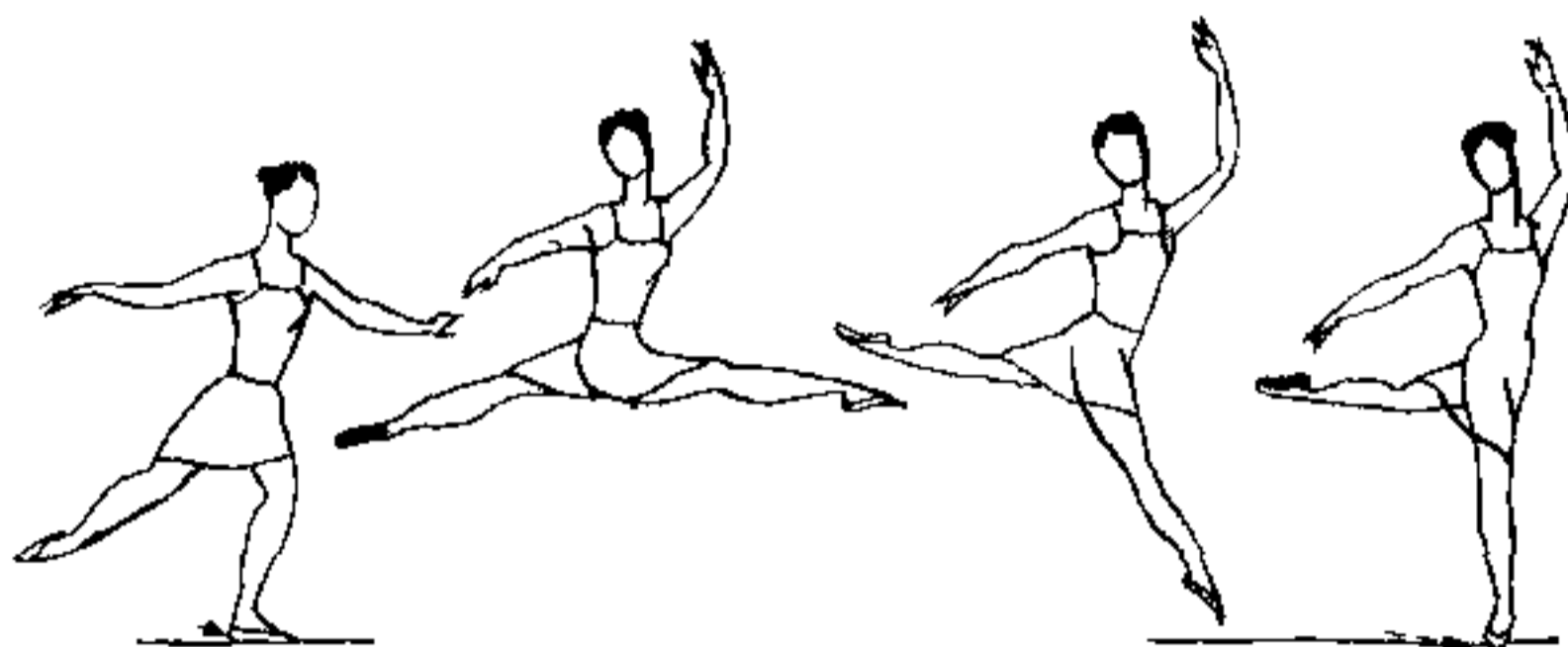
### *Pas failli*



### *Grand assemble*



*Grand pas jete*



Рисунки вышю пены художником Е В Щербининой