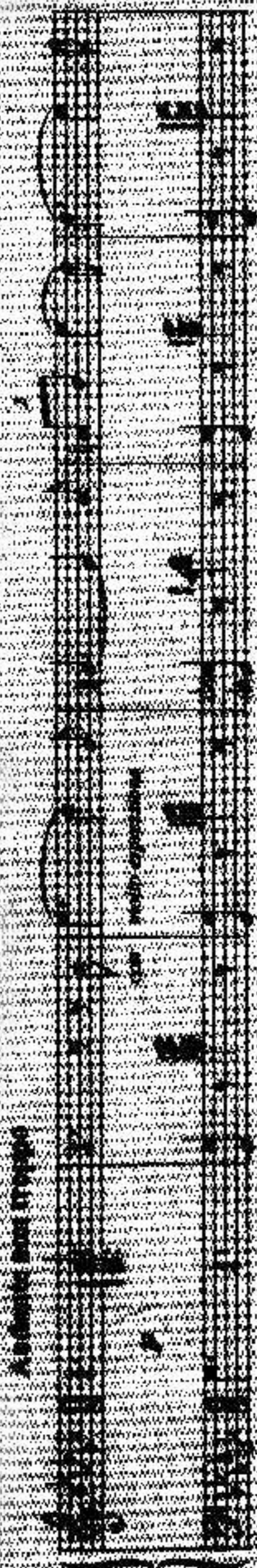


Галина Безуглая

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, пробуящим 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. Крюкова «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»¹. 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.

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

Проблемы хореографического аккомпанеента 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»². 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. Созидающий 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»³. 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

³ 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»⁴. 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

⁴ 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»⁵ 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

⁵ 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-Корсаков¹. 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»².

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

¹ Римский Корсаков Н. А. 1982, с. 236

² Вольнский А. Л. 1992, с. 137

своему основному заработку, охотно отказывались от услуг музыкантов»³ 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 *develope* 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»⁴, – 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.

³ Ладыгин Л. А. 1993 с. 101

⁴ 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 руководствах⁵, а также в работах по истории танцевальных

⁵ 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»⁶ 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

⁶ 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 позы⁷. 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.

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

Пример 1

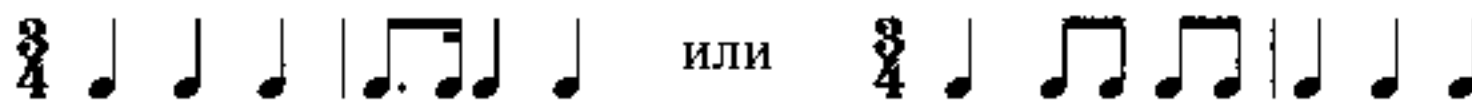
Фрагмент гальярды Из собрания П. Агеньяна (1529)



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 аккомпанеента. 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 порядка⁸ и строго соблюдал типичные ритмоформулы танцев в своих сюитах. Именно поэтому баховская сюита определяется Б. Яворским⁹ 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

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

⁹ 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 танца¹⁰, 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,

¹⁰ 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»¹¹ 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»¹². Сама мысль о музыкально-пласти-

Богуславский С. 1926, с. 75

² *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»¹³ 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»¹⁴

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»¹⁵

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

Жак Далькроз Э 1922 с. 108

¹³ Там же с. 109

¹⁴ 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»¹⁶.

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

¹⁶ 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

I Глазунг «Времена года», Малое Адажио

Adagio mosso

Musical score for Adagio mosso from 'The Seasons' by Modest Mussorgsky. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (D major). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a slur and a fermata. The bass line consists of eighth notes. The score is divided into four measures, numbered 1 through 4 in circles below the staff.

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

Allegro giusto

Musical score for Allegro giusto from 'The Swan Lake' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F# major). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a slur and a fermata. The bass line consists of eighth notes. The score is divided into six measures, numbered 1 through 6 in circles below the staff. The dynamic marking *ff* is present in the first measure.

С Прокофьев «Золушка», II акт

Andante grazioso

Musical score for Andante grazioso from 'Cinderella' by Sergei Prokofiev. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb major). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a slur and a fermata. The bass line consists of eighth notes. The score is divided into eight measures, numbered 1 through 8 in circles below the staff. The dynamic marking *mp* is present in the first measure.

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)

The musical score shows a piano accompaniment in 3/4 time. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The dynamic is 'p' (piano). The right hand plays a triplet of eighth notes, while the left hand plays a simple accompaniment of quarter notes. The music is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff.

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)¹ Пульсация опорных и переходных моментов времени на разных уровнях музыкальной формы образует иерархическую систему музыкального метра. Изучение музыкально-теоретических работ о ритме², рассмотрение концепции иерархической системы метрической пульсации, разработанной в исследованиях Л. Мазеля, В. Цуккермана, Е. Назайкинского³, 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»⁴.

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.

¹ «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.

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

³ Мазель Л. А. Цуккерман В. А. 1967. Назайкинский Е. В. 1972.

⁴ 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“»⁵. 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,

⁵ 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 структур⁶.

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»⁷. 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.

⁷ 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»⁸ 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.

⁸ 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. Файер⁹. 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-

⁹ 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 повернуться 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. Файер⁹ 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

⁹ 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 is written for piano in 4/4 time, marked Adagio. It consists of three systems of two staves each. The first system shows a melodic line in the right hand with a long slur and a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic line with a slur and a triplet. The third system features a dynamic change to forte (f) and includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment throughout.

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 Сойер¹

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. Попробуйте 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»¹. Аналогичную формулировку находим и в словаре Грова «искусство мыслить и исполнять музыку одновременно»². 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).

¹ Асафьев Б. В. 1978 с. 25

² 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 Феранда³)

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»⁴. 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»⁵. 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.

³ *Ferland E* 1938 p 1094

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

⁵ *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. Тарасов⁶.

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»⁸

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. Феранда⁹, 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»¹⁰. Проблемы обучения импровизации, так или иначе, затрагиваются в трактатах, клавирных и фортепианных школах XVIII–

⁸ Сапонов М. А. 1982 с. 59–60

⁹ Ferand E. 1938

¹⁰ Мальцев С. М. 1991

XX века (Г Зорге, Ф Э Баха, И Гуммеля К Черни, Ф Хальма и др¹¹), в работах по истории, теории и методике обучения импровизации (Г Веле, П Шенка, К Орфа, Г Филиппа, Г Шатковского, Х Шрамовского, Л Баренбойма и др¹²), в джазовых руководствах (Дж Мехегана, Дж Кокера, И Бриля, Ю Чугунова и др¹³)

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 Бах¹⁴ 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 Гуммель¹⁵ К Черни сравнивал начитанность и образованность хорошего оратора с образованностью музыканта-импровизатора, включающую «основательные сведения по гармонии»¹⁶ Изучение практической гармонии посредством

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

¹² *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*

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

⁴ Цит по *Алексеев А Д 1974 с 282*

⁵ *Hummel J N 1828, с 461*

⁶ *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 Хальмом¹⁷ В предисловии к своему сборнику фортепианных упражнений он использовал в этом контексте выражение «живая рука» Аналогичный смысл имеет известное высказывание С Савшинского¹⁸

¹⁷ Halm A 1928

¹⁸ 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. Мальцева¹⁹. 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

¹⁹ Мальцев С. М. 1973, 1986, 1991, 1993

новый прочно усвоенный элемент резко повышает сложность и непредугадываемость импровизируемой музыкальной ткани»²⁰, — 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»²¹.

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.

*

²⁰ Мальцев С. М. 1993 с. 371

²¹ 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 установлено², что кратковременная память человека вмещает жестко ограниченный объем информации, состоящий из 7 ± 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 информации²³. Они

² Краткий психологический словарь. 1998. См также Ломов Б. В. Сурков Е. М. 1980.

²³ 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»²⁴. Более конкретными являются сюэминутные, 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»²⁵.

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-

²⁴ Мальцев С. М. 1991 с. 44

²⁵ 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 среднемасштабном 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»²⁶.

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»

²⁶ 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. Тюлин²⁷. 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.

²⁷ 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. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system is marked 'mp' (mezzo-piano). The music is in a 3/4 time signature and features a slow, spacious feel with wide intervals and a breathy quality. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic structures.



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^{ma}

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^{va}-

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

① ② ③

④ ⑤ ⑥

⑦ ⑧ ① ②

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 аккомпанемента 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 (большей 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 цезуре 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“»²⁸

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.

²⁸ 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»²⁹. 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,

²⁹ 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

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The treble staff contains a melodic line. The first two measures are grouped under a slur and labeled 'подход' (approach). The next two measures are also grouped under a slur and labeled 'большой прыжок' (big jump). The bass staff contains a simple accompaniment with chords and single notes.

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 musical score is written for piano in 4/4 time with an Adagio tempo. It consists of three systems of music. The first system begins with a long melisma in the right hand, indicated by a large oval, which spans the first two measures. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melisma in the right hand. The third system shows the melisma ending and the right hand moving to a new melodic line. The key signature is two sharps (D major).

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano introduction. The second system includes a 'rit.' (ritardando) marking. The third system also features a 'rit.' marking and a dashed line above the treble clef staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

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*



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 quarter and eighth 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, featuring some accidentals (flats) and chordal textures.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff shows a continuation of the melodic theme with slurs and rhythmic variations. The lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff concludes the melodic phrase with a final flourish. The lower staff concludes the bass line with a final chord and a few notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dynamic marking of 8^{mo} and contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part shows a melodic line with various intervals and slurs. The bass clef part continues the accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part features a melodic line with slurs and ties. The bass clef part continues the accompaniment with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. The treble clef part shows a melodic line with slurs and ties. The bass clef part continues the accompaniment with chords and moving lines.

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 бодрое жизнерадостное шествие (пример 24). Объединяет все приведенные примеры использование ямбической формулы мотивов двудольного размера.

Пример 23

И Царя радская 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 Балютова *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 «затактово». 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

The first system of the musical score is for the piece 'Rond de jambe par terre' by Shostakovich. It is marked 'Moderato'. The music 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

The second system of the musical score is for the piece 'Rond de jambe par terre' by Rosenthal. It is marked 'Cantabile'. The music 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 has a steady accompaniment of chords.

The third system of the musical score continues the piece by Rosenthal. It maintains the 'Cantabile' tempo and Bb key signature. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with a consistent accompaniment.

The fourth system of the musical score is the final system shown for the piece by Rosenthal. It concludes with a melodic phrase in the right hand marked with a 'V' (fortissimo) and a final chord in the left hand.



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° 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

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato'. The first system begins with a trill (tr) in the right hand. The second system features a triple (3) in the right hand. The music is characterized by continuous eighth-note runs in the right hand and sustained chords in the left hand.

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

The schematic notation shows a slurred eighth-note triplet (three notes) followed by two quarter notes, illustrating the rhythmic motif discussed in the text.

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 clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is marked with dynamic indications such as *f* and *sf*. The measures are numbered in circles below the staves: the first system contains measures 7, 8, 1, 2, 3, and 4; the second system contains measures 5, 6, 7, and 8; the third system contains measures 9, 10, 11, and 12; and the fourth system contains measures 13, 14, 15, and 16. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks like 'x' and 'sw'. A dashed line labeled *(8^{va})* spans across the first two systems, indicating an octave transposition.

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

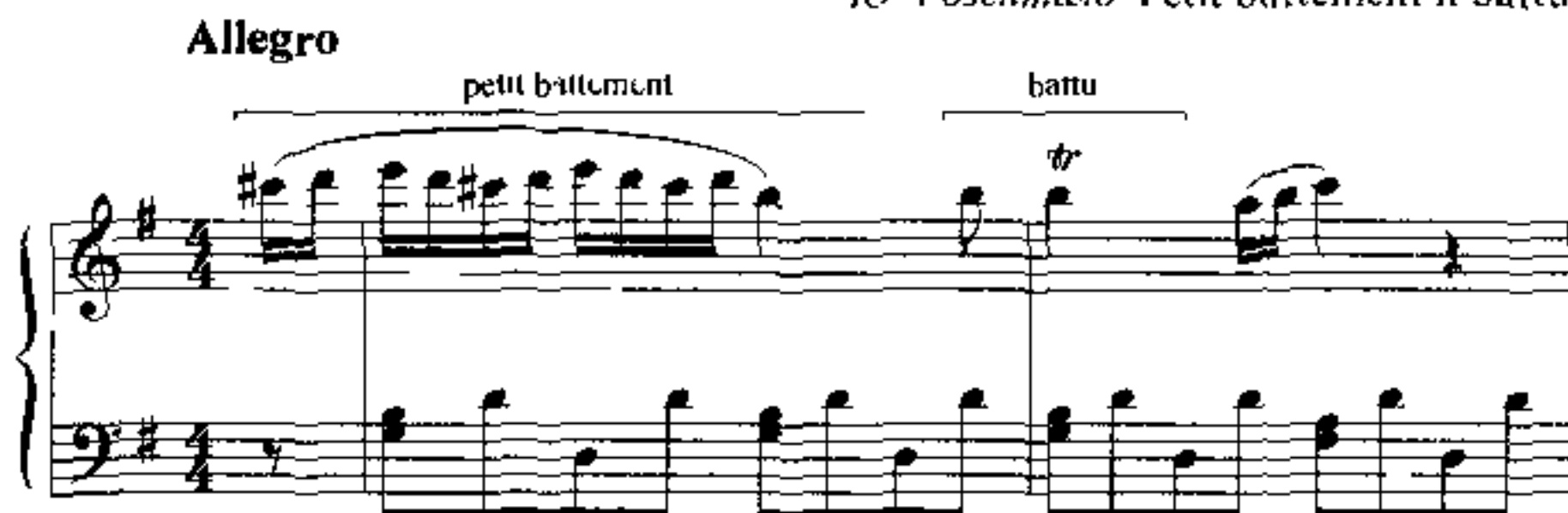
8 *Petit battement* («маленький батман») мелкие твичения одинаковой амплитуды (сгибание и разгибание) ноги возле щиколотки, отчетливые и равномерные. Один *petit battement* складывается из четырех движений фаз – первая и третья фаза (сгибание ноги, попадание ее в положение у щиколотки) совпадают в первом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

Пример 31

Ю Розеталь *Petit battement* и *battu*

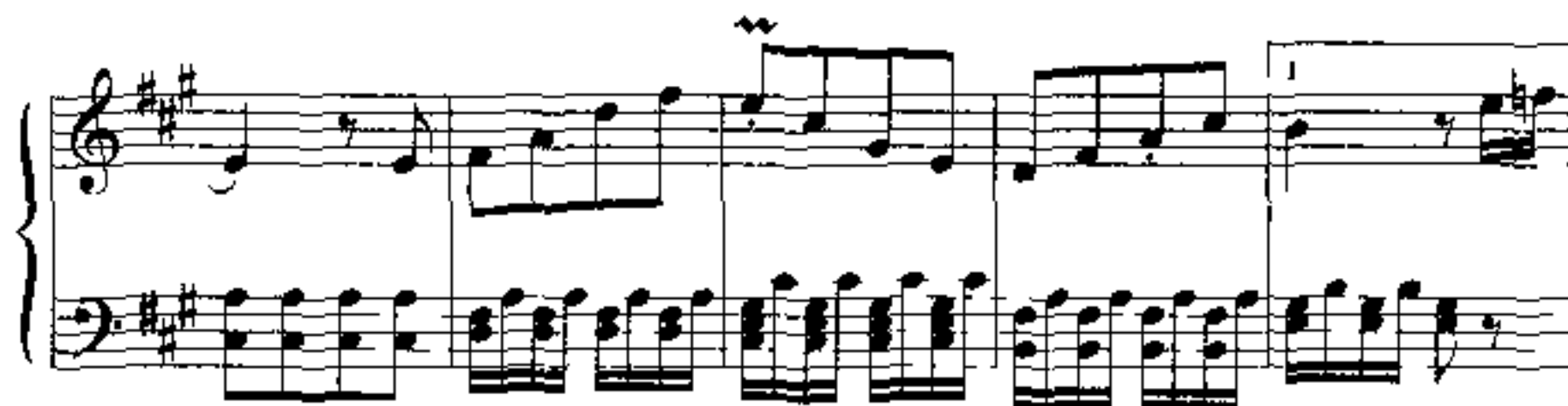
Allegro

petit battement *battu*



И Царс рюкка 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 over the first two measures, marked with an 8^{va}. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur over the first two measures, marked with an 8^{va}). The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

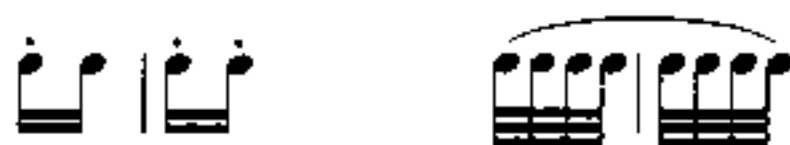
Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, marked with an 8^{va}. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Пример 32

И Лысяк Сочетание petit battement
double frappe и port de bras

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the trumpet. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first system includes a *trp* marking. The second system includes a *cresc* marking. The score illustrates the combination of *petit battement* (small battement) and *double frappe* (double stroke) in the piano accompaniment, along with *port de bras* (port of arms) in the trumpet part.

Ритмоформула *petit battement*



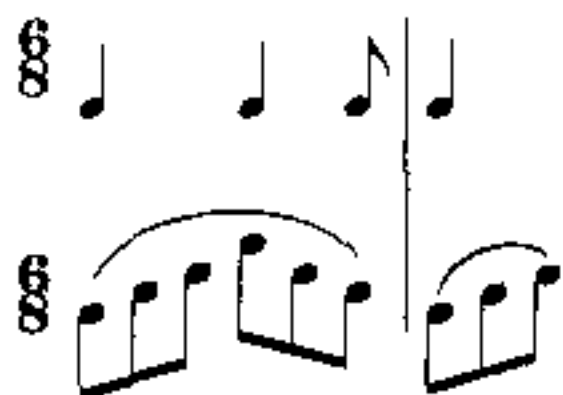
Battement battu – еще более мелкое движение (ряд быстрых, коротких ударов по пятке – вспомним пушкинскую строку об Истоминой «и быстрой ножкой нбжку бьет») *Battu* исполняется так быстро и мелко, что легкие удары воспринимаются как вибрация – трель в музыкальном отображении. Иногда применяются очень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

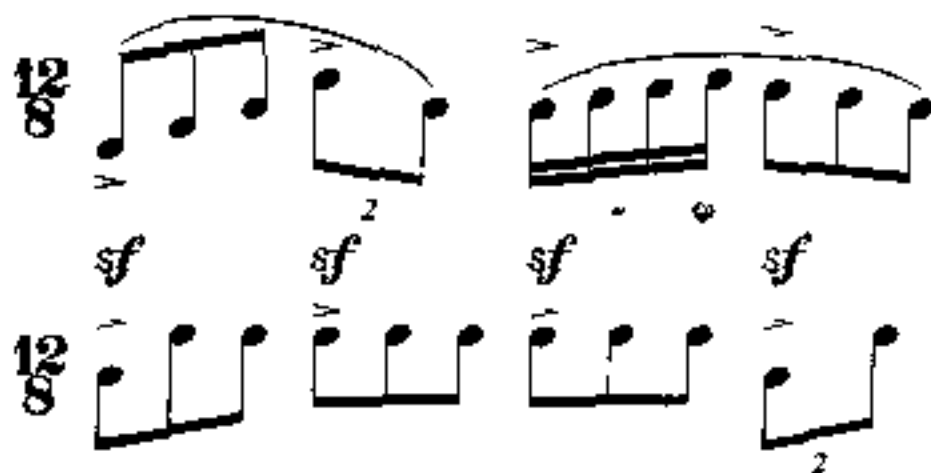
9. *Adagio* – группа разнообразных медленных и плавных элементов исполняемых, как правило начиная с сильной доли На поздних этапах обучения в комбинации *Adagio* включаются энергичные маховые и вращательные движения, при исполнении на середине зала – также и прыжки Основной знак движения аналогичен *plie* 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; width: 50%;">3</td> <td style="text-align: center; width: 50%;">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



10. *Grand battement jete* – бросок ноги на 90° 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 редактуре 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, темповой 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 «подталякивать» 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 presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system features a fortissimo (sf) dynamic. The third system is marked piano (p). The fourth system returns to fortissimo (sf). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

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 clef and a supporting bass line in the bass clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the bass line.

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 harmonic development. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the second measure of the bass line.

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 harmonic 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 harmonic development, featuring a more active bass line.

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. Both staves are in the key of D major (two sharps). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The piece concludes with a double bar line.

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. Both staves are in the key of D major (two sharps). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The piece concludes with a double bar line.

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 notation continues with similar rhythmic complexity and melodic lines in both hands.

Tempo I

Musical score for measures 56-60, marked *Tempo I*. The tempo changes to a more moderate pace. The notation includes some rests and a change in the bass line's clef to treble for the final measure.

Musical score for measures 61-65. The piece concludes with a final chord in the right hand marked *ff* (fortissimo).

Пример 37

С Прокофьев Зогука
Вариация четырех сверстников

Allegro moderato

178

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system features a melodic line in the right hand with a slur. The third system includes a triplet in the right hand. The fourth system ends with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

179

180

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 in both staves, including a dynamic marking of *p* (piano) and *f* (forte). The third system continues the piece with dynamic markings of *f* and *ff* (fortissimo), and includes 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»⁹. 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. Петипа³¹, 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,

⁹ Чайковский П. И. 1952 с. 123

³ 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. Файер³. «Одно из общих положений, касающееся содержательных возможностей музыки: она часто отражает не столько какие-либо

³ Файер Ю. Ф. 1974 с. 510

определенные явления действительности, сколько отношения, в которых могут находиться разные явления»³³

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

³³ 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° или 45° . Если бросок ноги выполняется на 90° – 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 экзерсиса 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):

Пример 38

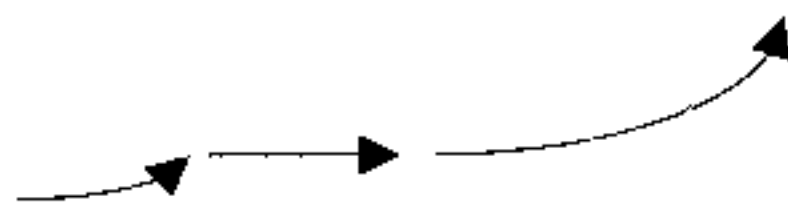
Г Безуглая Сочетание petit battement «с акцентом»,
battu double frappé

Allegro

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

1 2 3 4 5 6 7 8

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 абсурда³⁴, 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.

³⁴ 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

поворотом rond arabesque наклон и port de bras

attitude четыре rond

7 8 9 10

11 12 13 14

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

Планистом 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 балета 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

1 2 3 4 5

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)

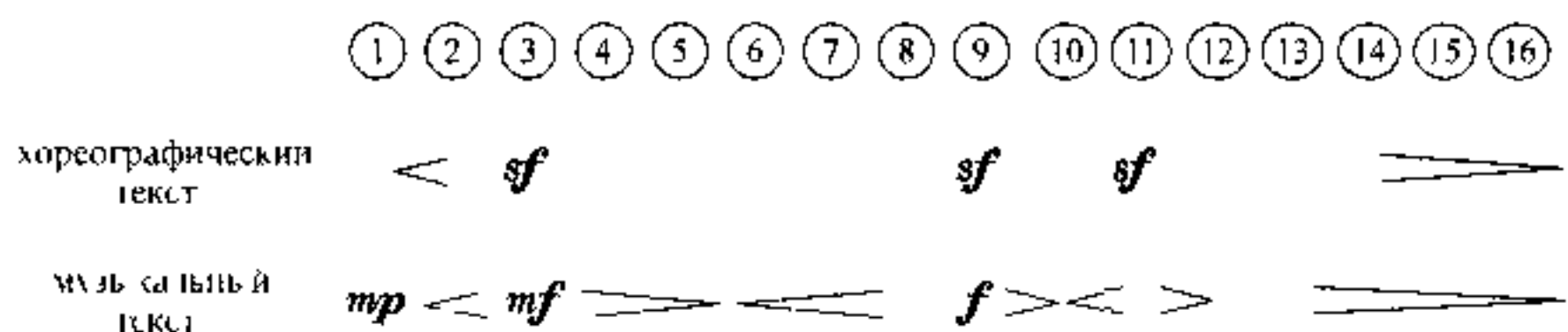
Текст хореографической комбинации здесь, как и в других приводимых примерах, излагается в несколько упрощенном виде, без конкретизации поз – *Effacée*, *Croisée Écartée* и положений тела в пространстве. В данном случае это усложнило бы и без того непростую задачу передать рисунок движений, не прибегая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