

Глава 4

АККОМПАНеМЕНТ ПРЬЖКАМ И ДВИЖЕНИЯМ НА ПУАНТАХ

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

музыку цитируемого произведения самостоятельно, без подсказки педагога

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

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

4.1. Аккомпанемент прыжкам

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Люблинский А. 4 1972 с. 57

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

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

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

² Назайкинский Е. В. 1977 с. 153

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

Пример 43

П Чайковский «Щелкунчик»
Вальс снежных хлопьев

Tempo di Valse, ma con moto

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

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

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

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

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

4.2 Музыкальное сопровождение движения на пуантах

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

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

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

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

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

Глава 5

ПОДГОТОВКА К РЕПЕТИЦИИ И КОНЦЕРТУ

5.1. Практическая работа с клавирами

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

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

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

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

5.1.1 Работа с рукописным материалом

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

совестной работы переписчиков¹ Что касается самой оркестровой версии, то и здесь тоже могут быть разночтения, связанные с тем, что многие партитуры старинных балетов не сохранились целиком или в процессе многократных возобновлений балетных спектаклей претерпели ряд изменений Некоторые старинные балеты или фрагменты из них (*Pas de deux Pas d'action*) существуют в виде нескольких оркестровых версий – сохранившихся авторских, многократно измененных в процессе сценической жизни спектакля, и современных созданных заново по имеющемуся клавиру Отметим также, что со времен скрипичного сопровождения некоторые балеты сохранились в виде переложения для двух скрипок Подобные «клавиры» хранятся и в библиотеке Академии Русского балета Очевидно, что исполнение аккомпанемента по такому переложению представляет достаточную сложность – конечно, не технического порядка, но состоящую в необходимости серьезной переработки, обогащения сохранившегося текста, что приблизило бы фортепианное звучание к реальному

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

Важнейшими профессиональными навыками концертмейстера при работе с рукописным музыкальным материалом являются

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Пример 44

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

Allegro vivo

63

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



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

Пример 45

1 Чачатурян «Гаянэ» Танцы гурдов (фрагмент)

Presto

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Presto'. The key signature has one flat (B-flat). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a dynamic marking of 'ff' (fortissimo) and a fermata over the final measure. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings throughout the score.

Пример 46

А Хачатурян Гаяне Танцы курдов
(рукописная версия Мариинского театра)

Presto

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

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

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

Пример 47

Ф. Овер Классическое Pas de deux (фрагмент коды)

Moderato

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

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

•

² Фрагменты из популярных балетов русских и зарубежных композиторов 1988

руководствоваться творческим и по возможности, бережным отношением к композиторскому тексту

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

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

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

Пример 48

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

Andante cantabile

The musical score consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a dynamic marking of *mf* and a first finger fingering (*1*) above the first measure. The second system features a dynamic marking of *f* above the first measure of the second system. The third system features a dynamic marking of *ff* above the first measure of the second system. The music is in 2/4 time and includes various chordal textures and melodic lines in both hands.



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

Пример 49

П Чайковский Щелкунчик II акт (фрагмент)

Moderato assai



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

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

5.1.3 Работа над штрихами

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

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

Пример 50

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

Andantino

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

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

Andante non troppo

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a dynamic marking of *8va* and contains a melodic line with a 9-measure phrase and a 3-measure phrase. The second system includes a dynamic marking of *dim* and a *9va* marking above the first measure.

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

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

звучания Е Шендерович, рассматривая проблему фортепианного легато, советует попытаться по возможности смягчить атаку звука³, отмечая, что это труднодостижимо на инструменте с молоточковой механикой. Также он упоминает о том, что недостаток слитности звучания на фортепиано можно компенсировать несколько более подвижным темпом – в концертной практике такая возможность используется. Но в ситуации, когда артисты балета выносят на концертную эстраду уже готовый, многократно проходивший с оркестровым сопровождением вариант, концертмейстеру балета не всегда предоставляется возможность сыграть произведение в доступном роялю темпе. Решить подобную задачу возможно, лишь владея разнообразными приемами педализации и используя свободные движения рук и всего корпуса, позволяющие максимально контролировать силу и мягкость звукоизвлечения.

При работе над звуком и штрихами в то же время очень важно помнить и о том, что инструментальные лиги не могут быть всегда абсолютно аналогичны фортепианным. Длинные скрипичные фразы «Белого адажио», несмотря на обилие мелких лиг, все же должны мыслиться пианистом как единые слитные построения. Довольно часто присутствие коротких инструментальных лиг в тексте клавира провоцирует пианиста на исполнение буквальное, разорванное, не позволяющее вести длинную фразировочную линию⁴.

†

5.1.4. Отображение тембров оркестра

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

³ Шендерович Е. М. 1987, с. 57

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

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

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

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

5.2. Чтение с листа

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

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

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

5.3. Клавир и сценическая версия балета. Проблемы совместной интерпретации

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

5.3.1. Проблема многовариантности музыкального материала балетов

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

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

⁵ *Адан А Жизель* Клавир 1985

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

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

5.3.2. Изучение хореографического материала

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

⁷ Файер Ю. Ф. 1974. с. 460

⁸ Там же

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

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

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

⁹ Захаров Р. В. 1972 с. 208

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

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

Пример 51

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

Allegro giusto 20

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

30

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

ff p

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *ff p* (fortissimo piano) in the first measure. The notation includes various note values and rests.

40

f p

Fourth system of musical notation, starting with a measure number '40' in a box. It includes a dynamic marking of *f p* (forte piano) in the final measure. The notation is dense with beamed notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes. There are two dynamic markings 'f' above the first and fourth measures of the treble staff. A tempo marking 'Cresc.' is written above the fifth measure of the treble staff.

50 *L'istesso tempo*

Second system of musical notation, starting at measure 50. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking 'ff' is placed above the first measure of the bass staff.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, starting at measure 60. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking 'ff' is placed above the first measure of the bass staff. A measure number '60' is written above the first measure of the treble staff.

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

¹⁰ Цит. по Чайковский П. И. Спящая красавица. Клавир. 1967. с. 277.

красотой» Но Аврора «танцует среди влюбленных в нее не отдавая никому предпочтения»¹¹

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

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

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

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

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

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

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

³ Лопухов Ф. В. 1972, с. 84.

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

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

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

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

5 3 3 Проблема «верного темпа»

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

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

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

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

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

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

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

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

Мур Дж. 1987 с. 86

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

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

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

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

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

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

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

5.3.4 Работа с дирижером

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

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

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

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

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

5.5. Концерт

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Еще одной причиной появления исполнительских неточностей и неверностей в ходе исполнения может стать владение импровизаторскими навыками В процессе импровизации неверных нот, как таковых, почти не бывает, поскольку, если из-за слуховой ошибки пианист берет случайное в данном контексте созвучие, он в ходе дальнейшего изложения материала, старается сделать так, чтобы оно приобрело смысл в связи с последующим Иногда результатом подобной ситуации становятся неожиданные, свежо и интересно звучащие решения¹⁶ Однако в концерте, в результате слуховой ошибки или по каким либо другим причинам, вместо одной «не той» ноты пианист может взять несколько (первая нота неверная, остальные

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

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

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

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

¹ Файер Ю Ф 1974 с 508

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

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

Заключение

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

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

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

ПРИЛОЖЕНИЯ

Список литературы

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

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

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

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

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

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

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

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

Хрестоматии и сборники для музыкального сопровождения уроков танца

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

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

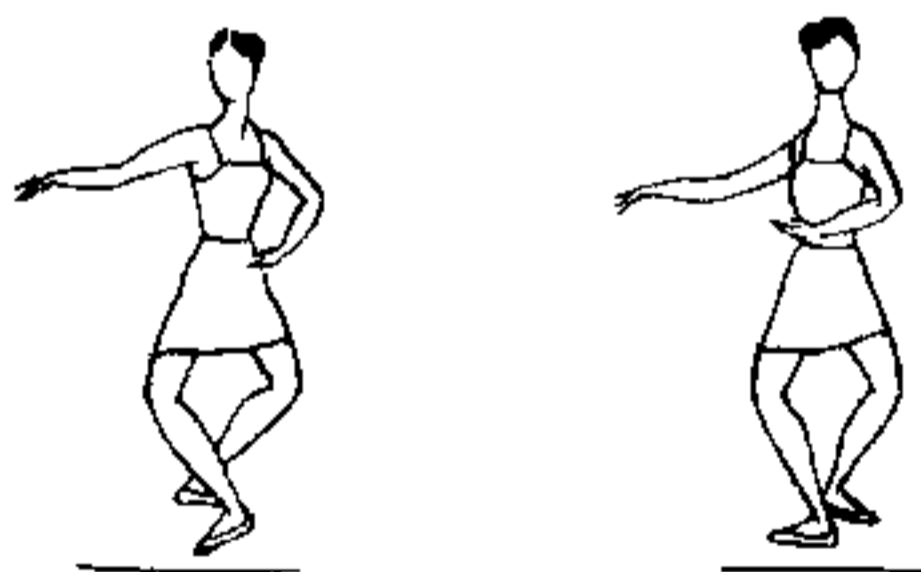
СЛОВАРЬ ПОЗ И НЕКОТОРЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

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

Phe на I позиции

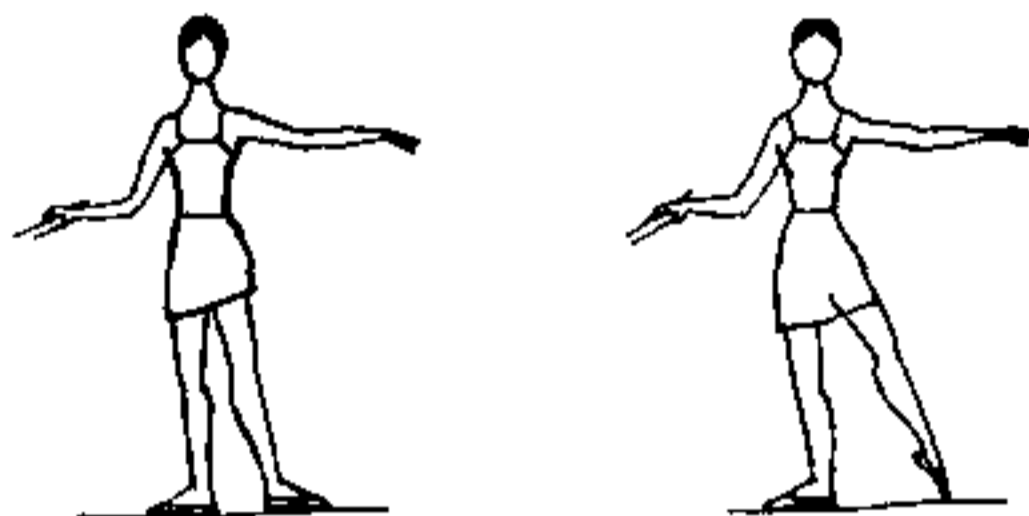


Dem-phe на IV позиции

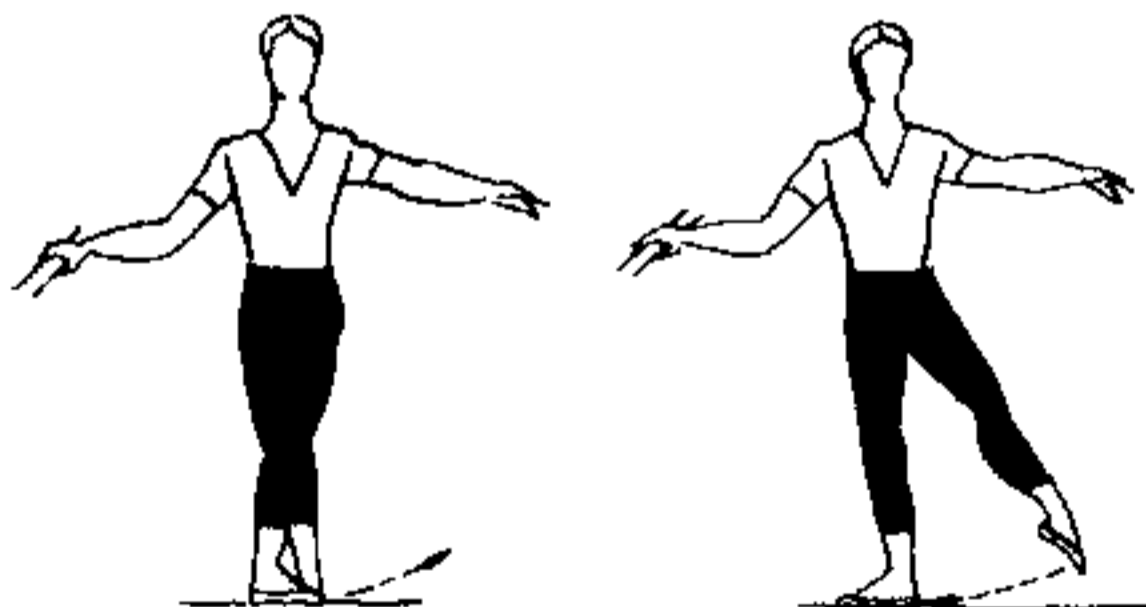


Battement tendu – скольжение ноги вперед, в сторону или назад с возвращением ее обратно. Слово *battement* обозначает в танцевальной терминологии отведение и приведение ноги.

Battement tendu simple

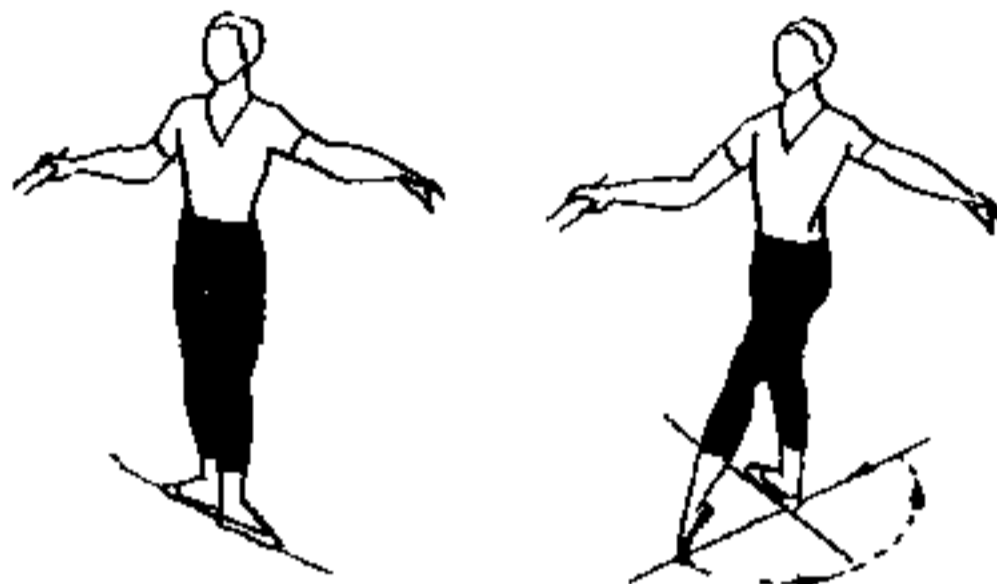


Battement tendu jeté – бросок ноги на 25° или 45° с акцентом в сторону, вперед или назад (*jeté* – брошенный).

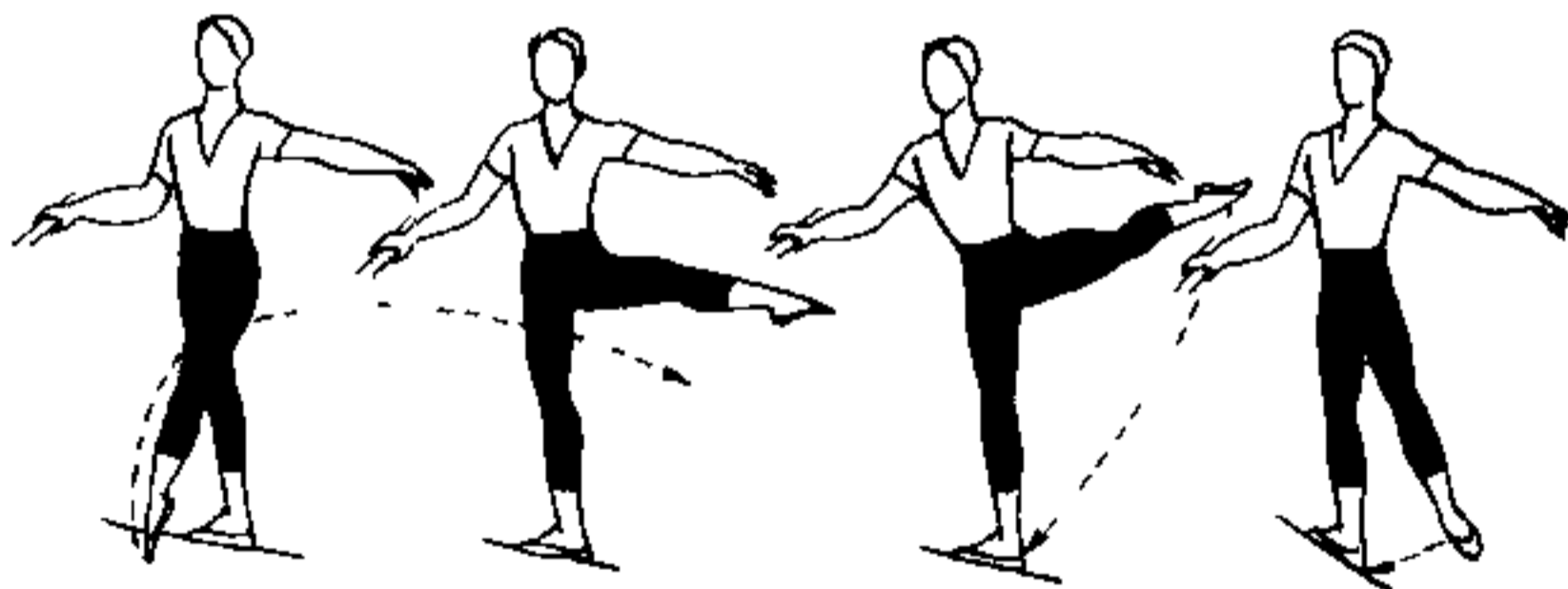


Rond de jambe par terre – круговое движение ноги по полу (полукруг)

Rond de jambe par terre en dehors

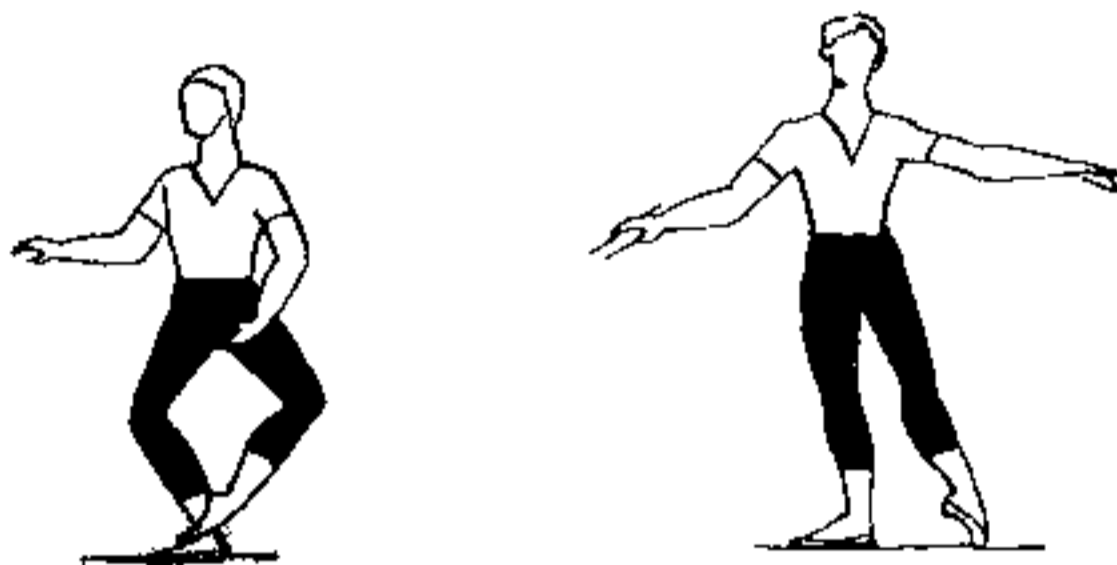


Grand rond de jambe – маховое круговое движение ноги



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

Движение спокойного плавного характера (*fondu* таять)



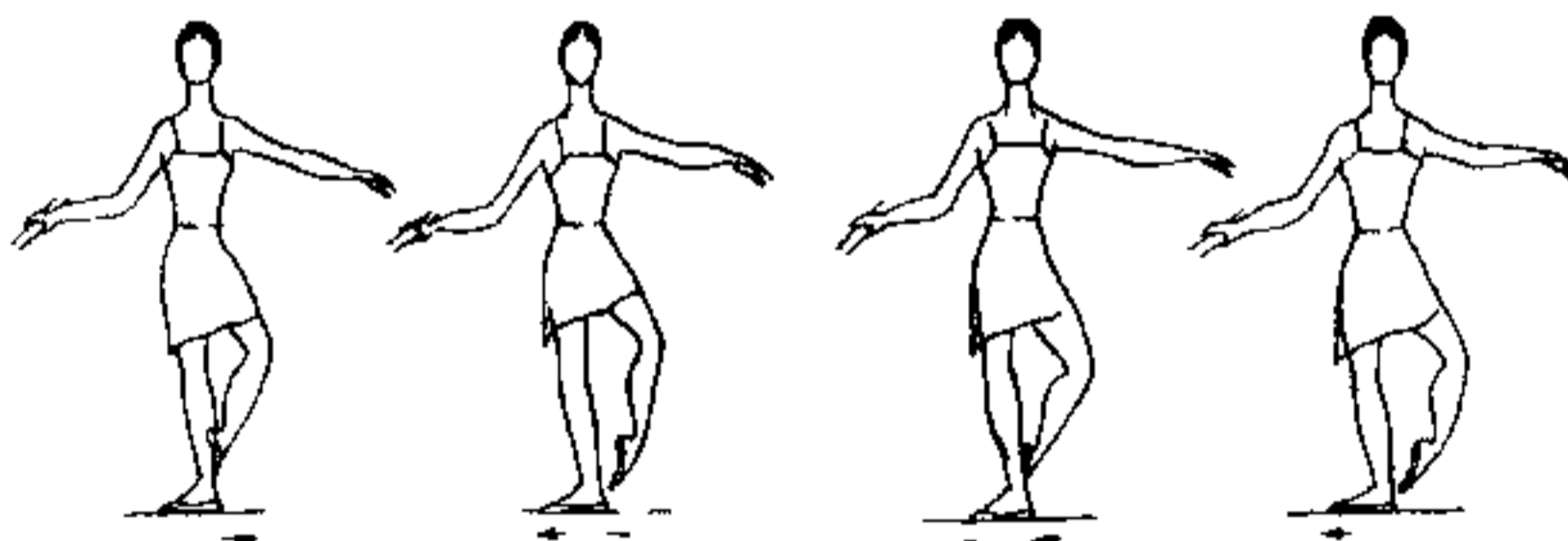
Battement frappe – нога ударяет о другую и возвращается в исходное положение



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

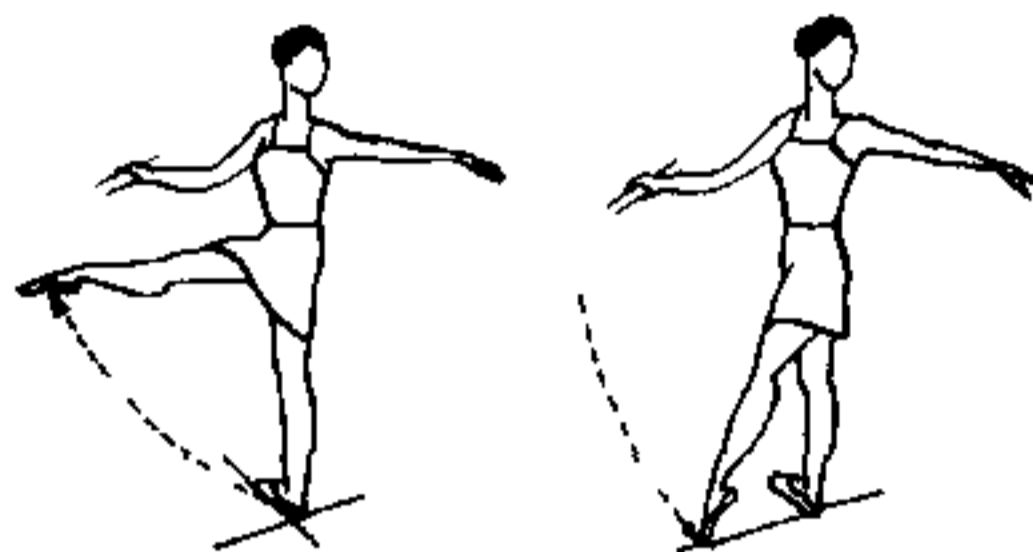


Petit battement – мелкое движение (сгибание и разгибание) ноги
возле щиколотки



Grand battement jete – резкий бросок ноги на 90°

Grand battement jete pointe



Основные позы классического танца

Первый *arabesque*



Второй *arabesque*



Третий *arabesque*



Четвертый *arabesque*



Attitude croisee



Attitude efface вперед



Большая поза *ecartee* вперед

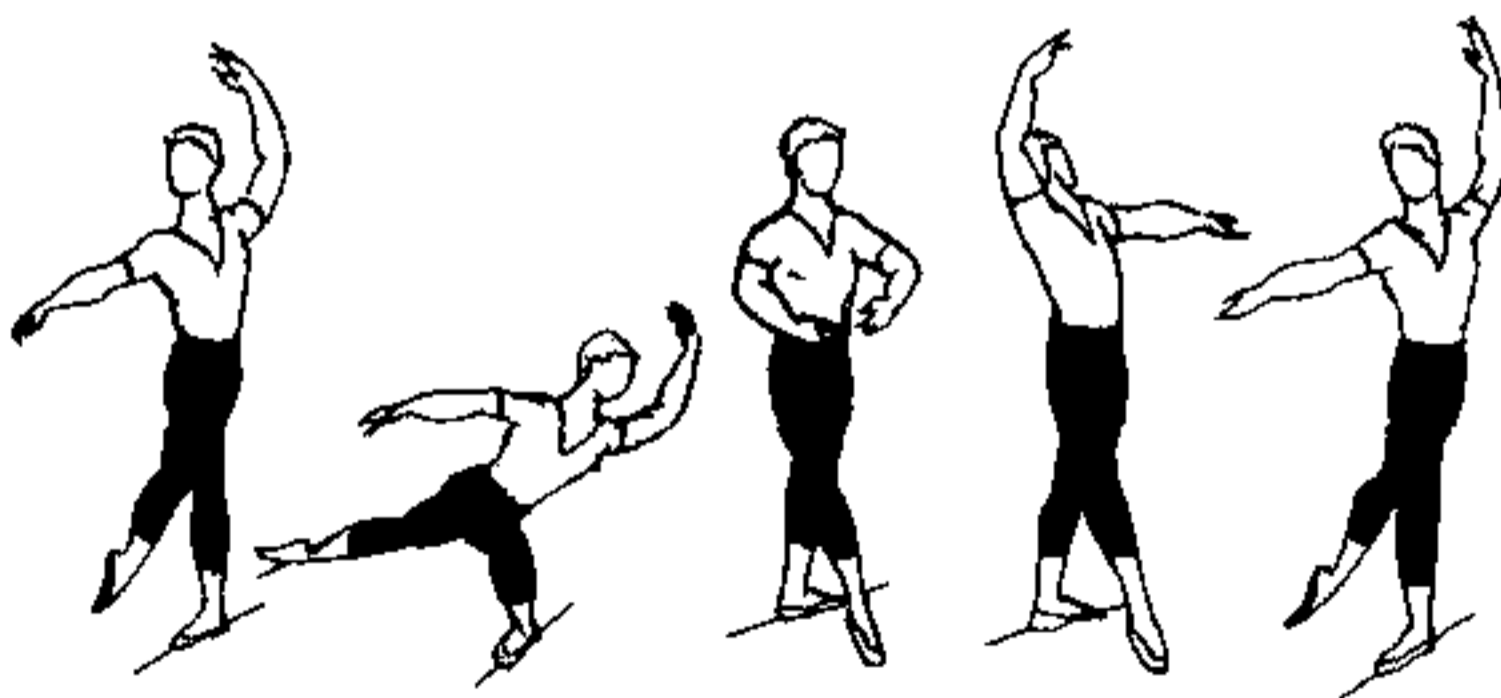


Большая поза *effacee* вперед

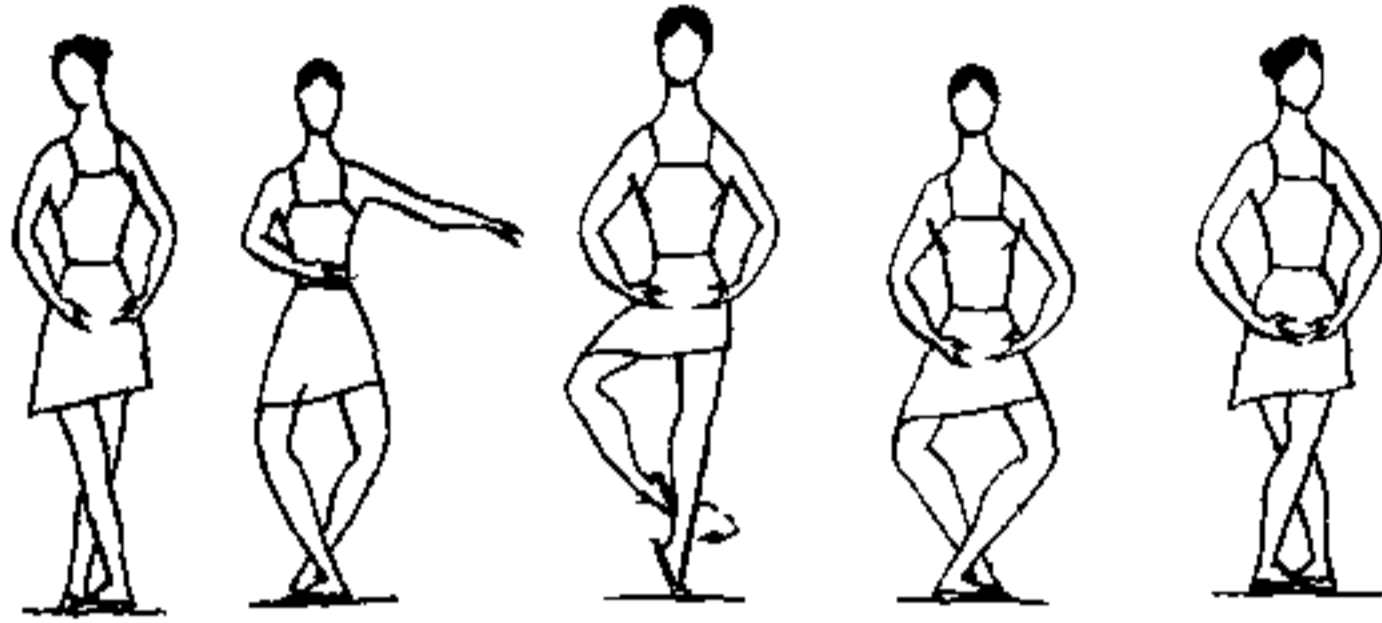


Port de bras – движения рук, головы и корпуса, их виды разнообразны. В классическом балете общепринятыми являются шесть традиционных форм *port de bras*.

Шестая форма *port de bras*



Вращение – *tour* *Tour en dehors*

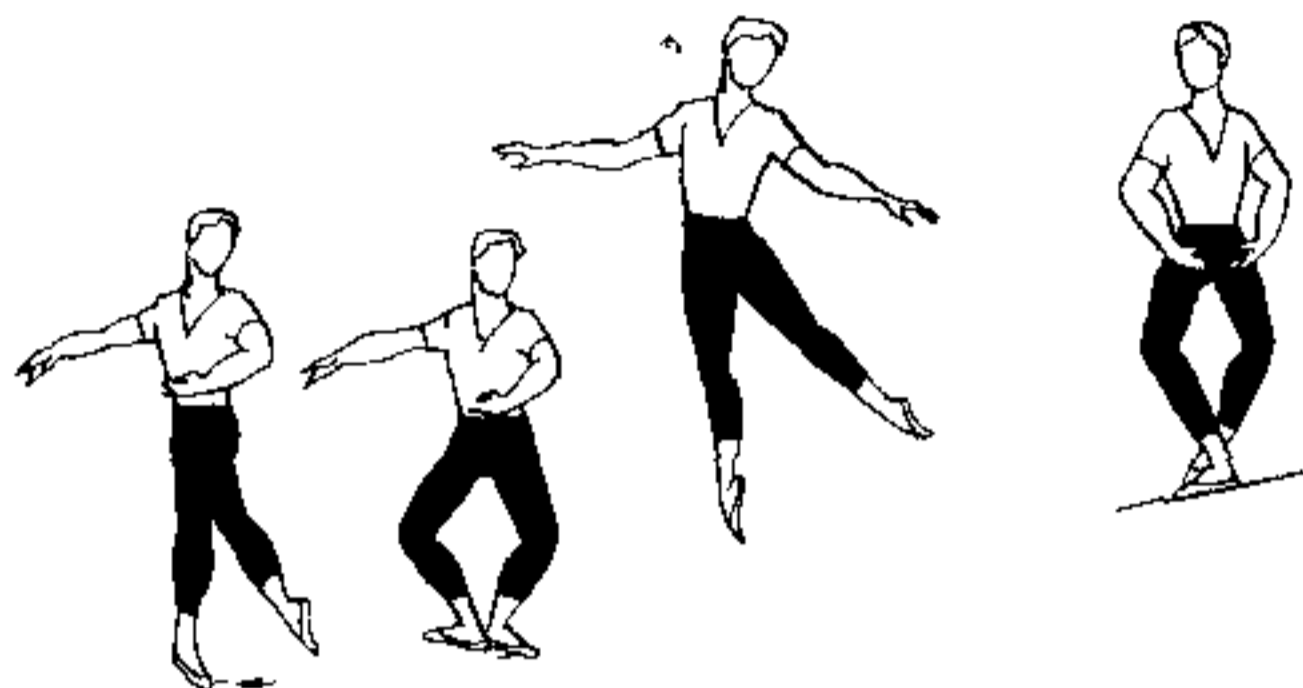


Grand fouette en dedans

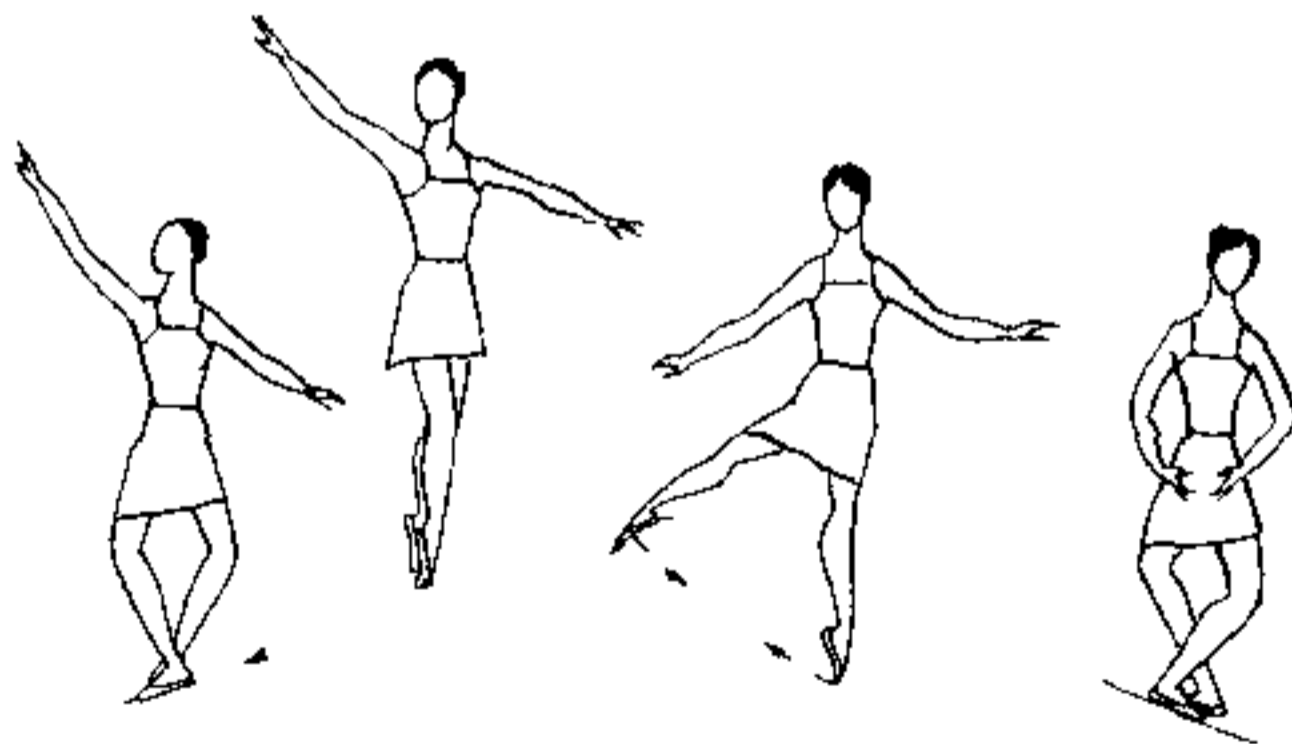


Некоторые виды прыжков

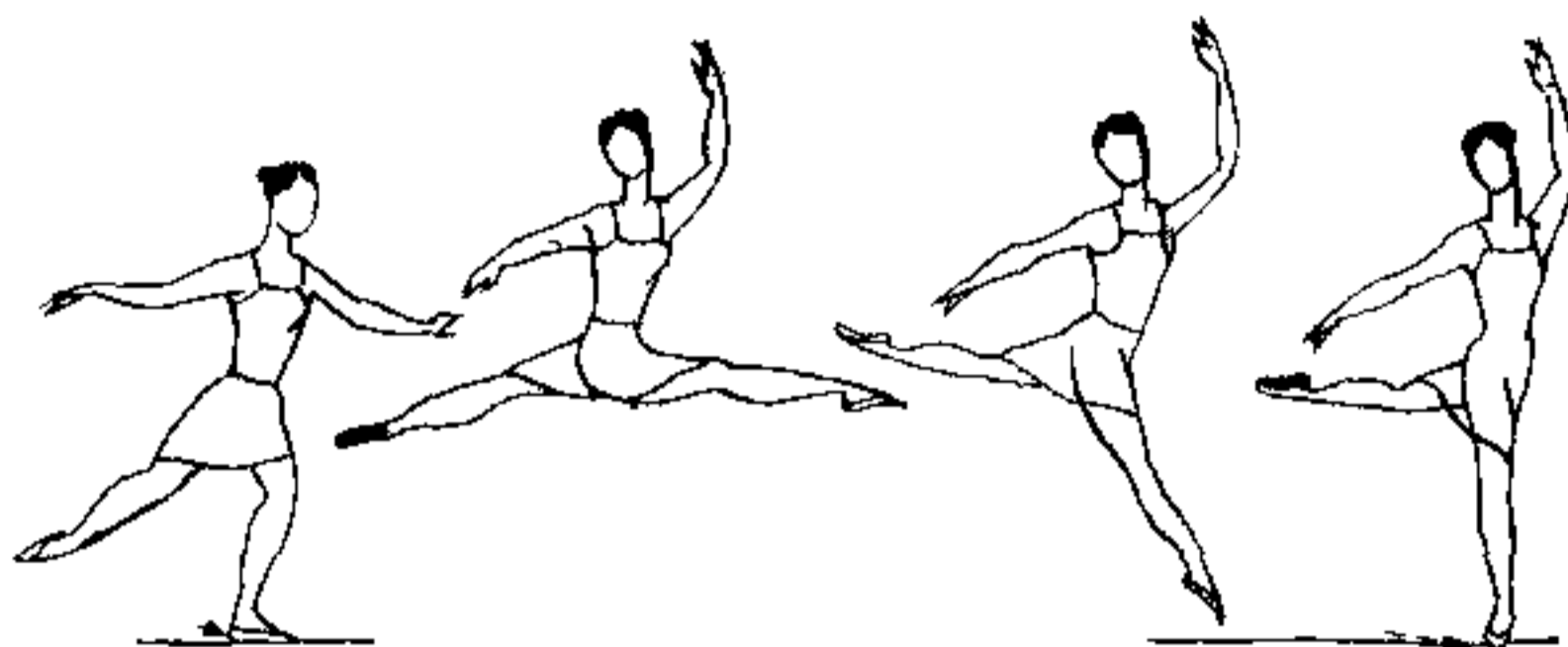
Pas failli



Grand assemble



Grand pas jete



Рисунки вышю пены художником Е В Щербининой