

На правах рукописи



ЛЫСЦОВА Лидия Анатольевна

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Казань – 2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, доцент
Пылаева Лариса Дмитриевна

Официальные оппоненты: **Груцынова Анна Петровна**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВПО «Московская государственная
консерватория (университет)
им. П. И. Чайковского»,
профессор кафедры междисциплинарных
специализаций музыковедов

Долгушина Марина Геннадьевна,
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВПО «Вологодский государственный
университет»,
заведующая кафедрой теории, истории музыки
и музыкальных инструментов

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Защита состоится «18» ноября 2015 года в ... часов на заседании диссертационного совета Д 210.027.01 при Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Б. Красная, д. 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, адрес сайта: <http://kazanconservatoire.ru>.

Автореферат разослан 2015 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент



Гирфанова М. Е.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Концертмейстерство в сфере хореографии до сих пор мало изучено в искусствознании. В настоящее время отсутствует специальное исследование, обобщающее опыт концертмейстеров как столичных, так и региональных отечественных хореографических школ. Рассматривая искусство концертмейстера балета в аспекте его истории и современного состояния, автор предпринимает попытку восполнить обозначенные «пробелы».

Актуальность работы определяется остро обозначившейся проблемой совершенствования мастерства исполнителей-пианистов, задействованных в современной театрально-постановочной балетной практике и хореографическом образовании. Зачастую начинающие концертмейстеры балета оказываются не готовыми к решению встающих перед ними профессиональных задач в силу не только субъективных, но и объективных причин: отсутствия в учебных планах концертмейстерских классов фортепианных факультетов консерваторий целенаправленной установки на обучение навыкам аккомпанирования танцу; весьма «юного» возраста самой профессии концертмейстера балета и её недостаточной методической оснащённости; пока что не окончательно уточнённой специфики концертмейстерской деятельности в хореографии.

Профессиональный концертмейстерский комплекс со всей полнотой отражает характерную для хореографии связь искусства и обучения, искусства и воспитания. Обращение к историческому опыту балетного концертмейстерства исключительно важно для сохранения существующих в этой сфере живых традиций, представления о которых могут заметно расширяться за счет изучения опыта, накопленного в различных центрах хореографического искусства и образования в России.

Пермская школа балета является одной из ведущих не только в нашей стране, но и за рубежом. В высочайших достижениях её воспитанников (М. Ф. Даукаева, Л. А. Кунаковой, Н. В. Павловой, О. И. Ченчиковой, Н. Г. Балахничёвой и др.) большую роль играют педагоги-концертмейстеры, чей опыт до сих пор не получил научного освещения. Потребность в его актуализации очевидна в связи с задачей повышения профессионального уровня музыкантов-исполнителей, работающих в сфере хореографии.

Степень изученности темы. Искусство концертмейстера балета, его теоретические аспекты и история становления пока ещё не подвергались целостному рассмотрению. Факты, относящиеся к данной области инструментального исполнительства, преимущественно рассредоточены по изданиям, относящимся к различным сферам знания об искусстве.

На сегодня в значительной степени разработан методический ракурс деятельности концертмейстера балета. Теоретические основы музыкального исполнительства в сфере хореографии раскрыты в работах Л. А. Ладыгина, диссертации и учебных пособиях, подготовленных Г. А. Безуглой.

Чрезвычайно важными в методико-практическом отношении являются книги А. Я. Вагановой («Основы классического танца») и Л. И. Ярмолович («Классический танец»), снабжённые примерами музыкального сопровождения уроков классического танца.

В ходе подготовки диссертации мы обращались к работам отечественных ученых-искусствоведов по теории балетного танца – Л. Д. Блок, В. В. Ванслова, П. М. Карпа. Отдельно отметим цикл исследований В. М. Красовской по истории западноевропейского и отечественного балета; работы по истории русской музыки, принадлежащие А. А. Гозенпуду, Ю. В. Келдышу.

В монографии Ю. Б. Абдокова, диссертациях А. В. Галятиной, А. В. Занковой, а также в трудах, созданных знаменитыми российскими балетмейстерами разных эпох – Р. В. Захаровым, М. И. Петипа, В. Д. Тихомировым, М. М. Фокиным, раскрывается природа синтеза музыки и движения, знание которой чрезвычайно важно для осуществления концертмейстерской деятельности в хореографии.

В центре внимания педагогов-хореографов Н. П. Базаровой, В. С. Костровицкой, находится проблема взаимодействия педагога-хореографа и концертмейстера на уроках хореографических дисциплин и в репетиционно-постановочном процессе балетных номеров.

В ходе нашего исследования были задействованы диссертации, в которых затрагиваются различные аспекты концертмейстерского искусства вне сферы хореографии – Н. Н. Горошко и В. Л. Бабюк. Первая из них посвящена феномену исполнительского мастерства применительно к концертмейстерству в области камерной вокальной музыки, вторая – истории становления концертмейстерской деятельности в России.

Ценные указания по вопросам овладения секретами концертмейстерского мастерства содержатся в книгах Дж. Мура, Е. М. Шендеровича, К. Н. Виноградова, Н. А. Крючкова, А. А. Люблинского, в обобщающих исследованиях по теории и методике музыкального исполнительства, подготовленных М. М. Берлянчиком, А. В. Малинковской.

В контексте заявленной темы важным оказалось обращение к музыкально-теоретическим работам – в частности, к классическому труду Б. В. Асафьева («Музыкальная форма как процесс»), к исследованию В. В. Медушевского («Интонационная форма музыки») и монографии Д. К. Кирнарской («Психология музыкальных способностей. Музыкальные способности»).

Обращение к работам указанных и других авторов помогает восполнить дефицит знаний как о принципиальных вопросах, так и о тонкостях сложной и многоплановой деятельности концертмейстера балета.

Изучение истории искусства концертмейстера балета находится на начальном этапе – как в центре (Москва, Санкт-Петербург¹), так и в регионах,

¹ В связи с этим следует указать научные статьи Ю. И. Розенталь и Н. Л. Черновой. Отметим исследования по истории профессионального хореографического образования в

в том числе в Перми. Существуют интересные работы, посвящённые творческой деятельности Пермского балета: книга Т. П. Черновой, в которой описывается история Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского²; монография Л. М. Бобкова о становлении профессионального балета в Перми и Свердловске; статьи Л. Н. Деменевой и Н. А. Моисеевой; брошюра П. Б. Коловарского. В этих исследованиях упоминаются некоторые пианисты, работавшие с известными пермскими педагогами-хореографами – Н. Д. Сильванович, Ю. И. Плахтом, Л. П. Сахаровой. Следует отметить, что все эти издания классифицируются как документальные или научно-популярные. Такими же являются и публикации, посвящённые Пермскому хореографическому колледжу, его знаменитым преподавателям. Информация в этих изданиях о деятельности концертмейстеров и о секретах их профессионального мастерства встречается крайне редко.

Накопленный опыт в сфере балетного концертмейстерства пока остаётся недостаточно изученным и осмысленным отечественными исследователями и практикующими концертмейстерами балета.

Объект исследования: балетное концертмейстерство как полифункциональная музыкальная деятельность аккомпанирующего типа.

Предмет исследования: профессия концертмейстера балета в её исполнительском и педагогическом аспектах.

В диссертации используется традиционная **терминология**, употребляемая в хореографии и балетном концертмейстерстве. Под термином «музыкальное сопровождение» (и синонимичными по отношению к нему «музыкальный аккомпанемент» в диссертации понимается процесс исполнения музыки, звучащей во время танца. Под термином «музыкальный материал» подразумевается музыка, звучащая на уроке хореографии и используемая в театральной репетиционной работе. Мы дифференцируем понятия, обозначающие разновидности музыкального материала: «музыкальное оформление», «примеры из музыкальной литературы», «музыкальный репертуар концертмейстера балета», отличаем аккомпаниатора и концертмейстера применительно к сфере хореографии.

Цель исследования состоит в выявлении специфики деятельности концертмейстера балета путём раскрытия её исполнительского и педагогического аспектов.

Исходя из цели, были определены **задачи** исследования:

– проследить основные этапы истории концертмейстерской деятельности и профессии концертмейстера балета;

российских столицах, подготовленные Н. А. Догоровой, М. К. Леоновой, Т. А. Филановской, А. В. Фомкина, в которых нашла косвенное отражение деятельность концертмейстеров балета Московской и Санкт-Петербургской хореографических школ.

² Далее используется сокращение Пермский театр оперы и балета (Пермский академический театр оперы и балета им. П. И. Чайковского).

- рассмотреть теоретический ракурс концертмейстерской деятельности пианиста, раскрыть его особенности в хореографии деятельности, выделив необходимый комплекс специальных умений, навыков и знаний концертмейстера балета;

- охарактеризовать организацию музыкального сопровождения танцу с позиций взаимодействия музыки и движения; способы аккомпанирования и принципы подбора музыкального материала;

- выявить его отличительные особенности в различных видах балетного танца;

- выделить периоды в становлении балетного концертмейстерства в Перми;

- проанализировать концертмейстерскую практику в Пермском академическом театре оперы и балета;

- охарактеризовать концертную, учебную и методическую деятельность балетных концертмейстеров Пермского государственного хореографического колледжа³;

- описать опыт работы пермских концертмейстеров балета за рубежом.

Методы исследования: анализ научной (искусствоведческой, музыковедческой, психолого-педагогической) литературы и архивных материалов; сравнительно-сопоставительный анализ и систематизация исторических фактов, их обобщение и актуализация. Описание опыта работы хореографов, танцовщиков, концертмейстеров Пермской школы балета проводилось с применением методов анкетирования, интервьюирования, наблюдения.

Теоретико-методологическую основу диссертации составили научные идеи фундаментальных музыковедческих трудов Б. В. Асафьева, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, М. С. Старчеус; теоретические положения отечественных учёных – Е. А. Островской, Б. М. Теплова, Г. М. Цыпина, трактующих музыкально-исполнительскую деятельность как сложный психофизиологический процесс; исследовательские подходы к истории и теории музыкального исполнительства, выдвинутые А. Д. Алексеевым, М. М. Берляничком, И. А. Браудо, Г. Г. Нейгаузом. Изучение феномена профессионального мастерства пианиста-концертмейстера опирается на методологию отечественного музыкознания, выработанную в исследованиях Н. Н. Горошко, Дж. Мура, В. Н. Чачавы, Е. М. Шендеровича. Понятийный аппарат, позволяющий определить специфику деятельности концертмейстера балета, сформирован на основе научно-методических трудов Г. А. Безуглой, Л. Е. Кирилловой, Л. А. Ладыгина, М. В. Савельевой, специально рассматривающих концертмейстерство в хореографии. Немаловажным в свете изучаемой в диссертации проблематики стало обращение к работам по

³ Далее используется сокращение ПГХК (Пермский государственный хореографический колледж).

теории и практике музыкально-исполнительской деятельности аккомпанирующего типа. Ей уделяют специальное внимание Е. А. Кубанцева, С. М. Лидская, А. А. Люблинский, А. М. Стороженко.

Чрезвычайно значимым явилось обращение к исследованиям по истории и теории балета (Ю. Б. Абдокова, А. В. Занковой, В. В. Ванслова, В. М. Красовской, П. М. Карпа, Е. Н. Дуловой, Н. И. Эляша), профессионального хореографического образования в России (Н. А. Догоровой, М. К. Леоновой, Т. А. Филановской), к работам, посвящённым отечественной музыкальной культуре (А. А. Гозенпуда, Ю. В. Келдыша, А. В. Колесниковой).

Источниковедческую базу исследования составили:

– опубликованные источники в области теории и истории хореографического образования, теории и истории культуры: труды отечественных и зарубежных искусствоведов, балетмейстеров, педагогов-хореографов, характеризующие особенности концертмейстерской деятельности в балете, исторический опыт балетного концертмейстерства в ведущих хореографических учебных заведениях России; учебные и учебно-методические публикации, словарно-справочные источники и публикации в глобальной сети;

– неопубликованные источники: материалы архивов Пермского хореографического училища; Пермского Государственного ордена Трудового Красного Знамени театра оперы и балета им. П. И. Чайковского; Управления по делам искусств при совнарком РСФСР г. Москвы; личных архивов педагогов-хореографов и концертмейстеров Пермского государственного хореографического колледжа; сборники музыкальных произведений для аккомпанемента урокам хореографических дисциплин, составленные концертмейстерами ПГХК.

С целью более полного раскрытия деятельности концертмейстеров балета непосредственно в балетном классе нами были привлечены сведения, содержащиеся в косвенных источниках: художественные и документальные видеофильмы, видео- и аудиозаписи балетных спектаклей и уроков хореографических дисциплин.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

– уточнён ряд важных понятий, относящихся к деятельности концертмейстера балета (музыкальный материал, музыкальный репертуар и др.);

– установлены отличия концертмейстерской деятельности пианиста в театре и профессиональных хореографических учебных заведениях;

– выделены и систематизированы общие и специальные умения, навыки, знания, необходимые концертмейстеру балета;

– впервые освещена история развития балетного концертмейстерства в Перми;

– обобщён профессиональный опыт пианистов-концертмейстеров ПГХК;

– выявлены существенные моменты в обучении искусству балетного концертмейстерства иностранных студентов-пианистов.

Научно-практическая значимость результатов исследования состоит в комплексном освещении феномена концертмейстера балета, что позволяет яснее представить его особенности как разновидности музыкальной исполнительской деятельности аккомпанирующего типа. Изложенные в диссертации теоретические положения могут служить основой для дальнейших научных разработок в области теории и истории концертмейстерского искусства, психологии творчества и педагогики в области хореографии. Материалы диссертации могут быть использованы в профессиональной подготовке концертмейстеров балета в хореографических и музыкальных учебных заведениях России и за рубежом – в курсах лекций по истории балета и хореографического искусства, а также во время учебной практики.

Положения, выносимые на защиту:

– специфика деятельности концертмейстера балета обусловлена её многофункциональностью: балетный концертмейстер проявляет себя как музыкант, разучивающий партии с танцовщиками (педагог-репетитор) и развивающий их художественный вкус (педагог-воспитатель), а также как равноправный участник ансамбля, воплощающего замысел музыкально-хореографического произведения в публичных выступлениях танцовщиков (музыкант-исполнитель);

– важными сторонами концертмейстерской деятельности в сфере хореографии являются связь с эмоциональной атмосферой, предполагающей сотворчество нескольких участников, умение чувствовать и предчувствовать намерения партнёров и их действия (в данном случае концертмейстер выступает в роли психолога);

– перспективы развития балетного концертмейстерства в России обуславливаются опытом как столичных, так и региональных хореографических школ, среди которых видное место занимает Пермская школа балета;

– деятельность пермских концертмейстеров балета требует отдельного научного исследования, которое обогатит представления об историческом опыте и современном состоянии балетного концертмейстерства в России.

Достоверность результатов исследования обеспечивается целостным подходом к решению проблемы, методологической обоснованностью. Основные положения диссертации нашли практическое подтверждение в ходе многолетней деятельности в качестве концертмейстера балета в ПГХК в классах ведущих педагогов специальных дисциплин (Л. П. Сахаровой, Н. Д. Сильванович, Е. В. Быстрицкой, Ю. М. Сидорова, Л. Г. Улановой, В. Д. Полещука и др.); в репетиционной работе при постановке ряда спектаклей, входящих в балетный репертуар Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского.

Апробация диссертации: Основные положения диссертационного исследования обсуждались на кафедре музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Апробация проходила на кафедре музыкальных инструментов ПГГПУ; на занятиях в классах хореографических дисциплин ПГХК; на открытых уроках и лекциях в рамках курсов повышения квалификации для концертмейстеров из Сеульской консерватории (Пермь, 2005–2007), для пианистов-концертмейстеров Сеульского Женского университета SAN SHIN (Пермь, 2015 год), а также на курсах повышения квалификации для концертмейстеров хореографии, проходивших в Японии (Токио, 2006–2008); на ежегодных научно-практических конференциях преподавателей и аспирантов «Музыкальное искусство и музыкальное образование: проблемы истории, теории, методики» (Пермь, ПГГПУ, 2011, 2012, 2013); V научно-практической конференции «Роль сценической практики и общепрофессиональных дисциплин в подготовке высококвалифицированного артиста балета» (Пермь, ПГХК, 2013); на II Международной научно-практической конференции «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы» (Санкт-Петербург, АРБ, 2013), на Международной научной конференции «Музыка как национальный мир искусства» (Казань, Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова, 2015).

Положения диссертации отражены в трёх научных публикациях в журналах, входящих в список, сформированный Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки Российской Федерации, и прочих изданиях.

Структура работы определена поставленными в ней целью и задачами. Диссертационное исследование состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Списка литературы (270 наименований) и Приложений, в которых представлены нотные примеры, схемы хореографических комбинаций с соответствующим им музыкальным сопровождением, фрагменты балетных клавиров с указаниями хореографических движений, перечень методических трудов концертмейстеров ПГХК, глоссарий хореографических терминов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** определены объект и предмет исследования, сформулированы цель и задачи; представлены теоретико-методологическая база и методы исследования; указаны научная новизна, теоретическая и практическая значимость; излагаются положения, выносимые на защиту, отражены результаты апробации материалов исследования.

В **первой главе «Из истории и теории концертмейстерской деятельности и профессии концертмейстера балета»** прослеживаются

пути формирования концертмейстерства как особой сферы инструментального исполнительства и её самоопределения в сфере хореографии. Здесь также раскрываются теоретико-методические аспекты профессионального мастерства концертмейстера-пианиста, отличительные особенности аккомпанирования танцовщикам.

В **первом параграфе** первой главы («Становление и эволюция концертмейстерской деятельности») показаны истоки и основные этапы развития концертмейстерской деятельности музыканта-инструменталиста.

Учитывая воззрения на неё отечественных музыковедов как на результат последовательного преобразования идеи аккомпанирования, произошедшего в ходе развития фортепианного исполнительства⁴, мы кратко характеризуем историю аккомпаниаторской деятельности, восходящей к глубокой древности.

Своеобразным аккомпанементом являлось шумовое сопровождение танцев и обрядов. В эпоху ранних цивилизаций музыкальная деятельность сохраняла синкретический характер, существуя в единстве со словом, пантомимой, танцем.

В процессе становления искусства хореографии оформлялись характерные типические черты музыкального сопровождения танца, а также особенности, дифференцируемые соответственно тому или иному танцевальному жанру.

Развитию инструментального аккомпанемента способствовало искусство странствующих актёров-комедиантов, получившее распространение в период средневековья. С ним тесно соприкасалась художественная деятельность музыкантов рыцарского происхождения – труверов, трубадуров, миннезингеров, чьё пение сопровождала инструментальная игра менестрелей. Именно они в XIII веке стали первыми профессиональными аккомпаниаторами, положившими начало аккомпаниаторскому искусству.

Во времена Возрождения развитие аккомпаниаторского искусства активизировалось в связи с расширением сферы бытового музицирования, важнейшую область которого составило пение под гитару, лютню или виолу. Позднее большее значение в качестве аккомпанирующих инструментов приобрели клавесин и орган. В сфере клавирного и органного исполнительства зарождалась профессия концертмейстера.

Понятие «концертмейстер» возникает в конце XVI века в связи с укреплением позиций гомофонно-гармонического склада, прежде всего, – в ранних формах оперы. Применявшаяся здесь система записи инструментальных партий – так называемый цифрованный бас – имела

⁴ Горошко Н. Н. Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе: на примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века: дисс. ... канд. иск. Магнитогорск, 1999. С 52.

большое значение для дальнейшего развития гармонии и её аккомпанирующей функции в условиях гомофонно-гармонического письма.

В эпоху барокко представления о музыканте-концертмейстере прочно связаны с практикой инструментального музицирования: концертмейстерами называют музыкантов, руководящих процессом концертного исполнения и совместной игры с солистом.

Дальнейшее усиление роли инструментального аккомпанемента было обусловлено оформлением жанра балета и его эволюцией в течение XVII–XIX вв. в Италии, Франции и других европейских странах.

Заметную роль в развитии концертмейстерства сыграло широкое распространение камерной вокальной и инструментальной музыки, начавшееся в середине XVIII столетия. В это время родственную концертмейстерской деятельности репетиторскую работу капельмейстеров осуществляют музыканты-капельмейстеры, работающие с хорами, оркестрами, инструментальными ансамблями. Последующее развитие аккомпанемента, углубление его содержания, усложнение технической стороны связаны с интенсивным развитием жанра романса, в котором партия аккомпанемента по своей значимости постепенно становится равноправной партией певца.

В дальнейшем концертмейстерами стали называть пианистов, помогающих разучивать партии певцам, участникам хора, музыкантам-инструменталистам, артистам балета и аккомпанирующим им во время репетиций и концертных выступлений; первого скрипача оркестра и музыкантов, возглавляющих каждую из групп струнных инструментов.

История концертмейстерской деятельности в России начинается в XVIII веке, когда зарождается профессиональное светское музыкальное образование. Во второй половине XVIII столетия активное развитие концертмейстерства обуславливается тенденцией целенаправленного обучения музыкальному искусству и домашнему музицированию, осуществляемому в специальных учебных заведениях по подготовке профессиональных музыкальных кадров.

В 1867 году в Московской консерватории открываются специальные классы для совершенствования ансамблевых навыков пианистов и инструменталистов. Россия становится первой страной, где профессиональное отношение к искусству аккомпанемента закрепляется включением в учебные планы музыкальных образовательных заведений предметов данного профиля.

Во втором параграфе первой главы («Из прошлого профессии концертмейстера балета в России») ретроспективно освещены пути формирования искусства концертмейстера балета в контексте эволюции российской музыкальной культуры и деятельности ведущих центров отечественного хореографического образования.

Истоки одной из самых молодых музыкальных профессий восходят к бытовому музицированию, танцевальным балам, популярным при дворах и

среди городской знати Европы. Наступившее в XVIII веке всеобщее увлечение танцами сделало чрезвычайно востребованными услуги учителей-танцмейстеров и аккомпанирующих им исполнителей-инструменталистов.

В XIX – начале XX вв. интерес к танцу возрос, обозначилась потребность в профессиональном хореографическом обучении, переживавшем в России значительный подъем. В качестве аккомпанирующего инструмента педагоги и балетмейстеры предпочитали скрипку, многие из них владели этим инструментом почти профессионально – Х. Иогансон, Ж.-А. Петипа (отец М. И. Петипа), А. Сен-Леон, Э. Чекетти – и самостоятельно могли сопровождать уроки танцев. Утверждение в практике обучения танцу скрипичного аккомпанемента объясняется не только удобством способа обучения, но и широкими возможностями скрипки подчеркивать манеру исполнения различных хореографических па.

В связи с возрастанием роли фортепиано как инструмента, аккомпанирующего танцу, возникла потребность в литературе, посвящённой вопросам исполнения танцевальной музыки. Одно из самых ранних печатных изданий такого рода – сборник «Об игре танцев» (1906), выпущенный педагогом-пианистом С. Ф. Шлезингером.

Среди первых преподавателей-хореографов, считавших необходимым участие в учебном процессе пианиста-концертмейстера, был В. Д. Тихомиров, – хотя некоторые педагоги танца, не будучи профессионально обученными музыкантами, продолжали сами выполнять концертмейстерские функции в ходе уроков (Н. Легат).

Как концертмейстер хореографии начинал свой творческий путь в Ленинградском хореографическом училище выдающийся дирижёр Е. А. Мравинский. В сезоне 1910–1911 гг. в Мариинском театре некоторое время работал концертмейстером балета крупнейший музыковед Б. В. Асафьев.

Значительные изменения в профессиональной подготовке концертмейстеров балета произошли в последнем десятилетии XX века в связи с открытием факультетов инструментального исполнительства в хореографии в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой и в Московской Государственной Академии хореографии. Вместе с осуществлением целенаправленного обучения балетному концертмейстерству обозначилась необходимость научно определить и теоретически сформулировать его специфику. Именно это было сделано Г. А. Безуглой.

Большую роль в обмене опытом и мастерством концертмейстеров балета сыграли международные конкурсы танцовщиков и балетмейстеров, во время которых исполнение конкурсных программ осуществлялось исключительно под «живое» музыкальное сопровождение.

Содержание **третьего параграфа** первой главы («Концертмейстерство как сфера фортепианного исполнительства») сосредоточено вокруг

специфических знаний, умений и навыков, которыми должны владеть пианисты – представители данной профессии.

Концертмейстерство являет собой пример универсализма деятельности музыканта, сочетающей мастерство исполнителя, педагога, психолога, а также в известной мере организатора исполнительского процесса.

Широкий спектр ансамблевого исполнительства, открывающийся в музыкальной практике перед профессиональными пианистами-исполнителями, предъявляет к ним как к концертмейстерам определённые требования. Наиболее полно они были сформулированы Е. М. Шендеровичем и нашли отражение в предложенном им понятии концертмейстерского комплекса⁵, включающего универсальный (базовый) и специальный компоненты. Наиболее важными составляющими универсального компонента являются владение основами теории и практики фортепианной игры и навыками аккомпанирования; знание произведений разных стилей и жанров, их художественного содержания; игра в ансамбле; владение техникой чтения с листа; умение транспонировать. Специальный компонент – это навыки инструментальной импровизации и свободной ориентации в полной фактуре произведения; знание специфики инструмента своего партнера.

Помимо исполнительского аспекта, состоящего в применении указанных и иных умений и навыков, концертмейстерская деятельность (как было отмечено ранее) включает в себя психологический и педагогический аспекты.

Специфика концертмейстерства в сфере танца раскрывается в **четвёртом параграфе** первой главы («Компоненты профессионального мастерства концертмейстера балета»).

Среди универсальных навыков для деятельности концертмейстера балета чрезвычайно важны чтение с листа и транспонирование.

К специальным навыкам и умениям концертмейстера балета относятся:

– навык осмысленного и полноценного восприятия хореографического материала балетов;

– навык элементарной импровизации, в особенности важный для осуществления учебного процесса в хореографическом классе. Его применение сформировалось исторически и связано с необходимостью исполнения сопровождения к танцевальным комбинациям, задаваемых педагогом без подготовки, «экспромтом».

В число специальных умений концертмейстера балета входит умение работать с фортепианными переложениями музыки классических балетов. Принципиальное значение имеет *навык артикуляции*, во многом определяющий кинетические свойства музыкальной ткани хореографического аккомпанемента. При этом для балетного

⁵ См.: Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996; Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. М.: Музыка, 1987.

концертмейстера необходимо приобрести опыт восприятия совпадений между телесным и музыкальным ритмом.

К универсальным специальным навыкам концертмейстера балета относится *навык так называемого «бокового зрения»*. Его важность определяется спецификой самого процесса аккомпанирования танцовщикам, в ходе которого концертмейстер охватывает вниманием не только все элементы своего игрового аппарата и нотный текст, но также и партию танцора. Последняя представляет собой существующую лишь в пространстве танца «третью строку» танцевально-инструментальной партитуры, которая должна постоянно попадать в поле зрения концертмейстера.

Особенности профессии концертмейстера балета заключаются не только в разнообразии видов творчества, но и в необходимости концентрации у музыканта этого профиля специальных способностей. В этой связи следует отметить антиципацию, то есть способность предчувствования, предвидения намерений и адекватных действий партнеров в ходе совместной творческой деятельности – в данном случае аккомпанирования танцу⁶.

Необходимую базу концертмейстерской деятельности в области хореографии составляют специальные знания, к которым относятся: знание основных хореографических движений (или азбуки классического танца), исполнительских редакций произведений балетного репертуара, особенностей аккомпанирования на уроке актерского мастерства, а также основ методики преподавания различных хореографических дисциплин.

Для концертмейстера, работающего в балете, всегда остаются актуальными универсальные критерии профессионального мастерства в сфере творческой деятельности: концертмейстерское чутьё, эмпатия, такт, гибкость, интуиция, многоплоскостное внимание, воля, которые обеспечивают ансамблевое единство как с учащимися, артистами балета, так и с педагогами-хореографами. Наличие данных качеств важно в связи с тем, что в учебной деятельности или творческом процессе балетный концертмейстер всегда является ведóмым, подчиняясь воле артиста балета, дирижёра или балетмейстера.

Большая ответственность возлагается на концертмейстера во время концертного выступления танцовщиков. Концертмейстер в значительной степени сам регулирует ход выступления и должен уметь выходить из случайно возникающих затруднительных ситуаций, а также помочь это сделать танцору.

Во второй главе («Музыкальное сопровождение в различных видах балетного танца») рассматриваются подходы к осуществлению аккомпанирования в сфере хореографии, особенности предназначаемого для этого музыкального материала и принципы его подбора.

⁶ Значение антиципации в концертмейстерской деятельности подробно рассмотрено О. Я. Коробовой. См.: Коробова О. Я. Антиципация в структуре художественно-практической деятельности концертмейстера: дис. ... канд. иск. Саратов, 2011.

В первом параграфе второй главы («Вопросы взаимодействия музыки и танца») подчёркивается, что хореографический текст, имея определённую логику построения, воспринимается как законченное целое только в единстве с музыкой – содержательном и формальном. Стремясь к его достижению, следует учитывать, что «эти две области искусства относительно самостоятельны, имеют свои собственные законы и выразительные средства. А потому их синтез не является тождеством. Он не должен превращаться в механическое дублирование одного искусства другим, а быть их содружеством, когда одно дополняет другое, и оба они образуют единое художественное целое»⁷.

Взаимовлияние музыки и танца во многом обусловило своеобразие танцевальной музыки и основного, присущего ей свойства – дансантиности, т.е. «совокупности формальных качеств музыки, делающих её удобной для танца»⁸. В особенности ярко данное качество проявляется в аккомпанементе для учебных форм классического танца.

Родство музыки и хореографии как выразительных видов искусства раскрывается в аналогии мелодической линии музыкального аккомпанеента и пластического рисунка танцевальных движений интонациям человеческой речи. Пространственно-временная природа музыкального и танцевального искусств отражается в их метроритмическом взаимодействии, которое может осуществляться как строго синхронно, так и достигать сложных полиритмических сочетаний.

Несмотря на то, что для ритмической опоры танцевальных движений принципиальное значение имеет пульсация сильных и относительно сильных долей такта, выбор музыкального метра оказывается в некоторой степени произвольным. Он осуществляется концертмейстером, который, безусловно, учитывает общепринятый в учебной хореографической практике тип аккомпанеента, свойственный тому или иному виду танца.

Помимо метроритма, кинетическими свойствами в музыкальном сопровождении обладают ладогармонические средства – каденции, модуляции, соотношения и последовательности тональностей, а также темповые характеристики.

Типичными структурными особенностями танцевального аккомпанеента являются периодичность, квадратность, соответствие музыкально-ритмических моторных двигательных фигур.

Во втором параграфе второй главы («Способы аккомпанирования и принципы подбора музыкального материала») рассматриваются импровизационный и неимпровизационный способы аккомпанеента, применение которых обусловлено особенностями построения и содержания разделов урока классического танца. Здесь также характеризуются разновидности используемого музыкального материала (образцы записанной

⁷ Ванслов В. В. В мире балета. М.: Анита Пресс, 2010. С. 49-50.

⁸ Там же. С. 175.

импровизации, примеры из музыкальной литературы – балетов и сочинений, используемых для музыкального сопровождения танца, но изначально для него не предназначенных). Среди принципов подбора музыкального материала, которыми руководствуется концертмейстер балета – художественные достоинства музыки, её разнообразие в стилистическом, образном, жанровом, метроритмическом отношениях, соответствие решаемым на занятии учебным задачам, степень сложности в соответствии с особенностями психического развития учащихся. Следует также иметь в виду отличия стилистики женского и мужского танцев и их эстетической природы.

В третьем параграфе второй главы («Музыкальный материал на уроках хореографии») последовательно раскрываются особенности музыкального оформления экзерсиса (исполняемого у балетного станка и в середине зала), отдельных хореографических элементов, входящих в группы движений *Adagio* (исполняющихся плавно, слитно) и *Allegro* (исполняющихся отрывисто, отдельно, иногда нарочито акцентировано). В аккомпанировании прыжкам важно создать во время инструментальной игры эффект своего рода трамплина и последующей полётности, воздушности. Движения на пуантах сопровождаются примерами энергичного характера (так называемыми «пиццикато») – в том числе, музыкой балетных «код». Для аккомпанемента движениям плавного характера и некоторым элементам вращения используются вальсообразные балетные вариации.

Образцы сопровождения классического танца имеют отличительные структурные особенности (периодичность, квадратность построений) и специфический музыкально-тематический комплекс, главными компонентами которого выступают мелодия и способы её артикуляции, второстепенными – гармония, регистр, фактура. Среди жанров произведений, используемых для аккомпанемента классическому танцу, часто фигурируют этюды, экспромты, юморески, прелюдии, ноктюрны и т. п., в полной мере отвечающие специфике образного содержания учебных хореографических композиций и обладающие чертами дансантиности.

Фонд «готового» (нотного) музыкального материала балетных концертмейстеров составляют сочинения (целостные, а также в виде фрагментов), содержащиеся в музыкальных хрестоматиях и иных сборниках, подготовленных специально для сопровождения уроков хореографии. Их дополняют отдельные номера и фрагменты балетов (в клавирном изложении), пьесы танцевального характера из классической и народной музыки.

Вне зависимости от типа движения перед его исполнением танцорами концертмейстер играет несколько затактовых звуков или короткое вступление (*préparation*), предварительно задающее метрическую пульсацию, ощущение которой особенно важно при одновременном выполнении групповых движений.

Заметим, что при выполнении технически сложных элементов танцовщики не всегда способны полностью координировать свои действия. Поэтому концертмейстерами довольно часто прилагаются дополнительные

усилия по достижению ансамблевой синхронности – замедление или ускорение темпа, несколько утрированное подчёркивание сильных долей метра во время исполнения туров.

Довольно велика ответственность концертмейстера на занятиях в классе дуэтно-классического танца, который предполагает общение между партнёрами (прежде всего во время исполнения комбинаций группы *Adagio*), и педагоги-хореографы всячески стремятся помочь учащимся почувствовать и суметь выразить чувства и настроения, запечатленные в образах музыки, которая сопровождает танец. В формировании данного умения активно участвует концертмейстер, создавая собственный (импровизированный) аккомпанемент или же обращаясь к высокохудожественным сочинениям классического репертуара.

В историко-бытовом танце музыка не только определяет ритмическую сторону танца, но подсказывает манеру исполнения, закрепившуюся за соответствующим танцевальным жанром. Стиль исполнения историко-бытовых танцев в наши дни восстанавливать весьма сложно; для этого нужны специальные знания – в том числе о так называемом «характере танца», который складывался исторически.

Во время аккомпанирования народно-сценическим танцам с их характерными движениями, требующими от танцовщиков особого блеска и эффектности, концертмейстер также должен подчеркнуть в своей игре различные национальные темпераменты.

Удачный выбор и профессиональное исполнение музыкального сопровождения помогают развивать у учащихся не только самые необходимые для танцовщика музыкальные способности (метроритмическое чувство, музыкальный слух, музыкальную память), но и воспитать его художественный вкус.

В третьей главе («Исторический опыт и современная практика концертмейстеров Пермской школы балета») анализируется профессиональная деятельность балетных концертмейстеров данного региона России.

В первом параграфе («Становление и развитие балетного концертмейстерства в Перми») отражен путь формирования одной из крупнейших отечественных хореографических школ, чья история неразрывно связана с деятельностью Пермского государственного хореографического колледжа (ранее – Пермского хореографического училища).

Здесь отмечается, что исторический опыт методического объединения концертмейстеров этого учебного заведения в своей основе сохраняет связи с традициями Санкт-Петербургской балетной школы. На них опиралась основатель и первый художественный руководитель Пермского хореографического училища Е. Н. Гейденрейх. Первыми концертмейстерами здесь стали пианисты, имевшие опыт аккомпанирования в хореографической студии при Пермском театре оперы и балета.

Среди них были настоящие универсалы – М. А. Иванцова, В. И. Остроумова, В. М. Топорков, Т. П. Варгина. Много ярких пианистов вошло в концертмейстерский состав хореографического училища в 1960-е и 1970-е годы – Т. А. Майорова, О. Л. Загорулько, О. И. Кузовенко, Н. Н. Хуторская, Н. П. Толстухина, Н. Д. Симонова (последняя из которых собрала обширную нотную библиотеку из музыкальных сочинений для сопровождения уроков дуэтно-классического и народно-сценического танца, составила несколько сборников для аккомпанемента на уроках специальных дисциплин). Значительную роль в развитии балетного концертмейстерства сыграла Т. П. Калиниченко, являвшаяся до недавнего времени (2012) руководителем методического объединения концертмейстеров ПГХК.

В 1980-е годы состав концертмейстеров Пермского музыкального училища значительно обновился – преимущественно за счет пианистов, работающих в младших и средних классах. В 1990-е годы в методическое объединение концертмейстеров вновь пополнилось молодыми кадрами.

Содержание **второго параграфа** третьей главы («Концертмейстерская практика в Пермском театре оперы и балета им. П. И. Чайковского») знакомит с работой концертмейстеров, связавших свою творческую судьбу с балетной сценой, артистической деятельностью танцовщиков. Раздел основывается на материалах интервью и бесед с концертмейстерами Н. В. Дюгаевой и Ф. К. Тайсаевой, позволяющих яснее осознать специфику концертмейстерства в условиях репетиционного процесса по постановке балетных спектаклей. Обе пианистки подчёркивают большое значение работы концертмейстера балета с дирижёрами оркестра.

В **третьем параграфе** обобщена педагогическая и научно-методическая деятельность концертмейстеров ПГХК. Освещается опыт ведущих представителей профессии, рассматриваются различные аспекты их профессиональной учебно-творческой деятельности. Ценность данного раздела диссертации связана с привлечением сведений, собранных и обобщённых в ходе личных встреч, бесед, интервью с известными опытными концертмейстерами, трудившимися в названном учебном заведении.

Специально рассматривается работа пермских концертмейстеров балета по созданию репертуара для сопровождения уроков специальных дисциплин. Очевидна её актуальность, поскольку, несмотря на имеющиеся публикации специальных сборников и хрестоматий, содержащих оригинальные музыкальные произведения и учебные образцы хореографического аккомпанемента, потребность в подобного рода изданиях никогда не исчезает. Чем шире «арсенал» музыкального материала, которым владеет концертмейстер, тем комфортнее ему работать в классах хореографических дисциплин. Во-первых, каждая из них предполагает некую специфику музыкального сопровождения, во-вторых, ход занятий – вне зависимости от вида танца (классического, историко-бытового или же народно-сценического), – выстраиваясь по определенному алгоритму, всегда

представляет собой «живой» процесс, в ходе которого как раз и может быть использован «музыкальный запас» концертмейстера.

Пианисты ПГХК постоянно накапливают фонд нотной литературы для сопровождения уроков специальных дисциплин. Наиболее востребованными являются сборники, подготовленные М. А. Иванцовой, Н. Д. Симоновой и Н. П. Толстухиной, зарекомендовавшие себя как учебные пособия для начинающих специалистов.

Работа по отбору, систематизации и составлению сборников музыкального материала для хореографического аккомпанемента, накопленного в ходе многолетней опытной работы, облегчает поиск нотной литературы начинающим пианистам, способствует применению более разнообразного музыкального материала для сопровождения уроков всех специальных хореографических дисциплин.

Сказанное позволяет заключить, что балетное концертмейстерство в ПГХК имеет основательную научно-методическую базу. Она позволяет пермским специалистам успешно осуществлять работу по подготовке концертмейстеров балета в странах дальнего зарубежья, которая рассматривается в **четвёртом параграфе** третьей главы («Работа пермских концертмейстеров балета за рубежом»).

Силами пермских концертмейстеров успешно осуществляется передача профессионального опыта зарубежным коллегам. Особенно активной такая деятельность стала в середине 2000-х годов. В период с 2005 по 2007 годы были организованы курсы повышения квалификации концертмейстеров Сеульской консерватории. Ещё одним значимым событием в работе методического объединения концертмейстеров ПГХК было продолжительное сотрудничество с коллегами из Японии, которое осуществлялось в рамках работы курсов повышения квалификации педагогов-хореографов, открытых ПГХК в Токио в апреле 2005 года.

Опыт работы за рубежом выявил некоторые важные методические принципы, на которые необходимо опираться при ознакомлении пианистов со спецификой работы концертмейстера балета:

- оснащение лекционного материала различного рода иллюстрациями (таблицами, конкретными музыкальными примерами, видеозаписью с примерами уроков хореографических дисциплин, а также с фрагментами балетных спектаклей);
- осуществление детального анализа не только нотного текста, но и хореографической партии соответствующего номера при изучении клавиров музыки балетов;
- эпизодическое включение будущего концертмейстера (в особенности на начальной стадии подготовки) в процесс аккомпанирования на уроке хореографических дисциплин, осуществляемый под руководством более опытного концертмейстера;
- предоставление возможности начинающему концертмейстеру участвовать в репетиционной работе, способствующей накоплению опыта

аккомпанирования танцевальным номерам, спектаклям со всеми связанными с этим нюансами и тонкостями.

В Заключении сформулированы основные выводы диссертационного исследования:

– будучи профессионально обученным музыкантом-инструменталистом, пианист, связанный со сферой балета, может успешно сочетать аккомпаниаторскую и концертмейстерскую деятельность;

– аккомпаниаторскую деятельность в большей мере следует характеризовать как концертно-исполнительскую, а концертмейстерскую – как тесно смыкающуюся с педагогической;

– концертмейстерство в балете предполагает наличие у пианиста как общепрофессиональных, так и специальных знаний, умений и навыков. Наиболее значимыми среди них являются навыки осмысленного и полноценного восприятия хореографического материала балетов, элементарной импровизации, артикуляции и выразительного интонирования, «бокового зрения»; умение работать с текстами балетных клавиров, ориентироваться в музыкальном материале для аккомпанирования учебным формам танца; знание хореографической терминологии, принципов базовых движений классического, дуэтно-классического, народно-сценического и историко-бытового танцев; наличие представлений об основах методики преподавания данных хореографических дисциплин;

– при аккомпанировании танцу для концертмейстера чрезвычайно важны процесс антиципации, гибкая психофизическая реакции на действия балетмейстера-постановщика, педагога-хореографа, исполнителей-танцоров, предчувствование их намерений;

– организуя сопровождение танца, концертмейстер – в зависимости от ситуации – прибегает к импровизационному или неимпровизационному методам аккомпанирования. В обоих случаях музыкальный аккомпанемент должен отражать характерные свойства хореографических движений – слитных, плавных либо отдельных, отрывистых. Контрастирующий способ исполнения танцевальных па может поддерживаться мелодией, ладом, фактурой, динамикой, темпом. Стержнем музыкально-хореографического единства являются метроритмические и артикуляционно-синтаксические средства выразительности музыки и танца;

– чтобы осуществлять профессиональную деятельность в балете, концертмейстер должен понимать роль музыки в различных видах хореографической деятельности (учебной, постановочно-репетиционной, концертной и конкурсной); для пианиста, приступающего к балетному концертмейстерству, крайне необходимо иметь чёткие представления об основных методических принципах урока классического танца, являющегося «живым арсеналом» и «лабораторией» балета;

– официальный статус профессия концертмейстера балета в России приобрела сравнительно недавно, что делает необходимым обращение к её историческим истокам, которые связаны с процессами становления и

развития профессионального хореографического образования в столичных центрах и на периферии;

– уникальным вкладом в развитие балетного концертмейстерства является считать опыт концертмейстеров Пермской школы балета, связанный, в том числе, с деятельностью пианистов ПГХК: её различные сферы (концертно-театральная, учебная, научно-методическая) заслуживают специального исследования, которое сможет обогатить представления о традициях, историческом опыте и современном состоянии искусства концертмейстера балета в нашей стране.

Список работ, опубликованных по теме диссертации

Публикации в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России:

1. *Лыцова Л. А.* Профессия концертмейстера балета: страницы истории // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 59–68. (0,37 п.л.)
2. *Лыцова Л. А.* Метрическая организация музыкального материала в учебных формах классического танца в связи с особенностями темпоритма в хореографии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. №5 (26). С. 53–57. (0,3 п.л.)
3. *Лыцова Л. А.* Об отечественной теории и практике обучения концертмейстеров балета за рубежом (на примере деятельности Пермского хореографического колледжа в Японии) // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. № 4. С. 117–120. (0,35 п.л.)

Прочие публикации:

4. *Лыцова Л. А.* О методических основах обучения искусству концертмейстера балета // Межвузовский сборник научных работ студентов и аспирантов. Пермь: ПГПУ, 2010. С. 27–33 (0,3 п.л.)
5. *Лыцова Л. А.* Из прошлого и настоящего искусства концертмейстера балета // «Искусство глазами молодых». Материалы II Международной (VI Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных. Красноярск: Красноярская государственная академия музыки и театра, 2010. С. 98–100. (0,37 п.л.)
6. *Лыцова Л. А.* Искусство балетного концертмейстерства: историко-теоретический аспект // «Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики». Материалы заочной научно-практической конференции. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. Собинова, 2010. С. 92–96. (0,37 п.л.)

7. *Лыцова Л. А.* Профессия концертмейстера балета как объект исторического изучения // Музыкальное искусство и музыкальное образование. Межвузовский сборник научных трудов /отв. Редактор В. И. Адищев. Вып. 8. Пермь: ПГПУ, 2011. С. 29–33. (0,26 п.л.)
8. *Лыцова Л. А.* Учебно-методическое пособие для ознакомления японских пианистов со спецификой аккомпанирования урокам хореографии (ワガノウ・メソッドによるバレエピアノ伴奏法). Токио: TCI CORPORATION, 2006. 49 с. (1,17 п.л.)
9. *Лыцова Л. А.* Взаимодействие педагога-хореографа и концертмейстера на уроках хореографических дисциплин и в репетиционном классе // Материалы научно-практической конференции «Роль сценической практики и общепрофессиональных дисциплин в подготовке высококвалифицированного артиста балета». Пермь: Книжный формат, 2013. С. 46–55. (0, 5 п.л.).