

---

## ОТ АВТОРА

Эта новая книга предназначена для пианистов, изучающих искусство фортепианного аккомпанемента в балете. Она написана в помощь студентам музыкальных вузов, обучающимся по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство — Фортепиано», а также всем музыкантам, желающим совершенствоваться в различных сферах музыкальной работы в хореографическом искусстве.

Учебник будет представлять профессиональный интерес и для концертмейстеров, желающих повысить свою квалификацию, а также для всех, кто изучает теоретические и практические вопросы музыкально-пластического взаимодействия.

Настоящее пособие — вторая книга, адресованная пианистам, работающим в балете. За более чем десятилетие, прошедшее с момента издания книги «Концертмейстер балета», ее автору удалось в значительной степени углубить собственные познания, а также приобрести более обширный и многообразный опыт — педагога, исследователя, пианиста-аккомпаниатора. В связи с этим образовалась потребность в более глубоком и всестороннем рассмотрении многих актуальных вопросов, затронутых в предыдущем пособии лишь вскользь.

Благодаря активному развитию отраслей музыкальной науки и исполнительства, сосредоточенных в сферах пересечения музыки и танца, библиографические ресурсы обогатились новыми интересными исследованиями и практическими разработками. За прошедшее десятилетие во многом изменился и сам подход к изучению междисциплинарных вопросов музыкального и хореографического

искусства, балетмейстерского и композиторского творчества, балетной педагогики и фортепианного исполнительства. Поэтому появилась настоятельная потребность в написании фундаментальной работы, полно и системно раскрывающей вопрос о роли и значении музыки и музыкального исполнительства в балетном искусстве, сущности синтетической деятельности концертмейстера балета.

Автор выражает самую искреннюю признательность выдающемуся мастеру отечественной балетной педагогики, профессору Академии им. А. Я. Вагановой Людмиле Валентиновне Ковалевой.

Автор приносит глубокую благодарность своим высоко-профессиональным коллегам: кандидату искусствоведения, заслуженному артисту РФ, профессору Олегу Юрьевичу Малову; доктору искусствоведения, профессору Сергею Михайловичу Мальцеву; доктору искусствоведения, профессору Игорю Станиславовичу Воробьеву; доктору искусствоведения, профессору Владимиру Александровичу Шекалову, доценту Ирине Витальевне Цареградской, доценту Юлии Игоревне Розенталь, ведущим концертмейстерам Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Марии Геннадиевне Ивановой и Александре Игоревне Тиме.

Автор также благодарит своих замечательных учеников, студентов педагогического факультета Академии Русского балета — пианистов и хореографов.

---

## ВВЕДЕНИЕ

*К*то такой концертмейстер балета?

Это пианист, работающий в балетном театре или труппе, в балетной школе или студии. Это тот, кто аккомпанирует артистам-танцорам или учащимся хореографических учебных заведений на уроке, репетиции, концерте. Тот, кто непосредственно работает с хореографами — артистами, балетными педагогами, репетиторами, балетмейстерами. Это аккомпаниатор, умеющий вступать в художественное взаимодействие и сотрудничать с представителями хореографии.

Очевидно, что в синтетической деятельности концертмейстера, работающего в балете, проявляется иная специфика, отличающая ее от обычной музыкально-исполнительской работы. Полноценный аккомпанемент здесь невозможен без знания танца и понимания языка его выразительных средств. Концертмейстеру в его работе требуется овладеть знанием законов хореографии, обширным репертуаром балетного театра, навыками импровизации, умением аккомпанировать уроку танца.

Каждый педагог-хореограф мечтает работать с опытным и внимательным концертмейстером, обладающим профессиональным видением танца, способным аккомпанировать полноценно и художественно. Повседневная практика, однако, свидетельствует о том, что хорошие концертмейстеры встречаются отнюдь не часто. Можно с большой уверенностью сказать, что балетные школы и театры — повсеместно, как в нашей стране, так и за рубежом, — испытывают острый недостаток пианистов, по-настоящему хорошо владеющих профессией балетного концертмейстера. Это происходит потому, что лишь малое

количество вузов занимается подготовкой специалистов, способных соответствовать тем серьезным квалификационным требованиям, что предъявляются к концертмейстерам балета. В силу этого многие пианисты, выпускники консерваторий и других музыкальных учебных заведений бывают совершенно не готовы к работе в хореографии.

Нехватка квалифицированных специалистов в балетных театрах и хореографических учебных заведениях нередко восполняется с помощью привлечения к работе лиц, не имеющих хорошей пианистической подготовки, соответствующей высокому уровню современных требований. Некоторые из выпускников музыкальных училищ, не владея профессией в достаточной мере, стараются компенсировать свои пианистические недостатки хорошим знанием специфики балетного искусства. И по этой причине они бывают востребованы в качестве аккомпаниаторов. Однако недостаточно профессиональные в музыкальном отношении результаты их деятельности порой дискредитируют саму идею хореографического аккомпанемента, усугубляя проблему вовлечения хороших музыкантов в балетную педагогику и исполнительство.

Проблемы кадрового дефицита, в свою очередь, не могут не отражаться на качестве музыкального воспитания артистов балета. Ведь ученики в балетном классе учатся слушать, воспринимать музыку, танцевать под музыку каждый день, шесть раз в неделю. Поэтому качество ее исполнения должно быть безупречным.

В 1994 году, на заре перестройки, два отечественных балетных вуза, Московская Государственная Академия хореографии и Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой взялись за разрешение кадровой проблемы собственными усилиями.

Сотрудники кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, осуществлявшей первый набор студентов по вновь открытому учебному направлению, отдавали себе отчет в том, что им предстоит преодолеть многообразие сложностей, связанных как с профессиональным обучением пианистов, так и с ведением дисциплин концертмейстерской специализации.

Исходя из этого, во всех своих начинаниях кафедра руководствовалась требованиями Государственных стандартов высшего профессионального образования, предъявляемыми к подготовке пианистов.

Новизна профиля и сложность поставленных задач потребовали от Академии привлечения помощи Санкт-Петербургской Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, а также полной реорганизации учебной базы. Ведение учебного процесса в стенах Академии имени А. Я. Вагановой — старейшего хореографического учебного заведения страны — предоставило студентам возможность принимать активное участие в различных видах ознакомительной и практической деятельности по изучению основ и специфики искусства хореографии в исполнительской и педагогической практике.

За прошедшие годы своего формирования кафедра музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой получила бесценный опыт апробации нового учебного направления. Сегодня можно с уверенностью констатировать, что целенаправленные усилия, предпринятые руководством Академии, а также ее профессорско-преподавательским составом, дали вполне плодотворные результаты. Благодаря сочетанию двух основных направлений работы кафедре удалось обеспечить достойную общепрофессиональную и пианистическую подготовку ее выпускников.

Следует отметить, что образовательная деятельность Академии несомненно способствовала постепенному возрастанию профессиональных возможностей концертмейстеров Академии, что дает все основания этим гордиться. Не может не радовать и то, что возрастание профессионального уровня специалистов постепенно расширило свою географию, благодаря постоянно проводимым краткосрочным и долгосрочным курсам повышения квалификации, семинарской работе, мастер-классам и консультациям.

Плодотворная творческая и педагогическая работа способствовала возрастанию квалификационных критерииев в оценке творческой деятельности концертмейстеров балета и одновременно укреплению статуса Академии имени

А. Я. Вагановой как крупнейшего мирового центра профессионального хореографического образования.

Особое искусство фортепианного исполнительства в хореографии, пройдя этапы своего становления, развивается в современной практике и вовлекает все больше одаренных пианистов в этот процесс. 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. Повышение общего уровня мастерства концертмейстеров театров, хореографических училищ, театральных институтов, балетных студий, творческое отношение к работе позволит выше поднять «планку» профессиональных критериев оценки, возбудит профессиональную гордость представителей особой «гильдии» — музыкантов, работающих в хореографии.

Итак, работа в балетном театре и школе — огромная и интересная сфера приложения пианистических талантов. Однако прежде чем приступить к ней, концертмейстер должен получить ответы на целый ряд важных профессиональных вопросов, касающихся и музыкальной, и синтетической стороны своей деятельности. Что такое балет и чем он отличается от других видов хореографии? Что составляет единство союза музыки и танца? В чем проявляются специфические различия выразительных средств музыки и танца? Что способствует объединению представителей разных видов искусства? Как научиться аккомпанировать танцу? Как научиться импровизировать на темы хореографических заданий? Как сотрудничать с педагогом-хореографом в классе? Как разбираться в балетной терминологии, запоминать порядок движений? Каковы особенности сценического прочтения балетных произведений? Как работать с клавиром балета? Рассмотрению этих и многих других важнейших вопросов и посвящена данная книга.

Нет никакого сомнения в том, что опыт хореографической преемственности, связывающий историю и современность, определяет то, как, каким образом развиваются и проявляют себя сегодня те или иные формы синтеза, реализуясь в различных видах музыкальной деятельности, как формируются и становятся востребованными те или иные критерии профессиональной работы в сфере балета. Их на всем протяжении развития пластического искусства формировала танцевальная традиция.

Заключенная в истории хореографического искусства, опыте и основаниях методического наследия его мастеров, танцевальная практика получила отражение в исторической эволюции жанров танцевальной музыки и одновременно в истории инструментального исполнительства.

Поэтому изложение учебного материала мы начинаем с изучения историко-теоретических основ европейской традиции инструментального аккомпанемента танцу.



## **ЧАСТЬ 1**

# **ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЖАНРЫ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

*III* танцевальная музыка является неотъемлемой составляющей танца. Она представляет собой род музыки, предназначенный для сопровождения танца в любой его форме — от бытовой до сценической, поэтому включает в себя образцы и прикладной музыки, и музыки балетов. Отличительные черты танцевальной музыки несут в себе и многие музыкальные произведения танцевального характера, обладающие самостоятельной художественной ценностью, однако не предназначенные для танца. Они образуют категорию, которую в обобщенном смысле мы тоже называем танцевальной музыкой, или музыкой танцевального характера.

История европейской танцевальной музыки вплетена в историю формирования и развития танцевальной культуры. Каким же образом многовековая танцевальная традиция могла оказывать воздействие на развитие музыки? Что объединяло музыкальное и хореографическое искусство на протяжении столетий? Какие качества были присущи музыке и танцу в равной степени? В чем можно было наблюдать их кардинальное различие?

Попытаемся найти ответы на эти и другие важные вопросы.

---

## СВОЙСТВА И ЖАНРЫ АНТИЧНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Подственная близость музыкально-песенного искусства и хореографии обусловлена совместной историей их рождения и формирования. Нам известно, что обрядовые пляски-игры, трудовые, охотничьи, ритуальные, военные танцы и песни, как и другие древнейшие виды танцевального искусства, обладали синкретической формой. Неразрывность, слитность, невозможность расчленить средства выражения, связывающие воедино танец, поэзию и музыку, явились важнейшими свойствами древних видов танцевального искусства. Бытование в синкретическом единстве обусловило формирование многих сходных черт, присущих каждой из составляющих неразрывной триады. Особое средство не только объединило родственными узами музыку, поэзию и танец, но и во многом предопределило пути формирования ранних форм синтеза в прикладных и театральных жанрах танцевальной музыки.

Современное представление об античном танцевальном искусстве базируется на изучении описаний танца в литературных источниках, а также изображений танцующих людей на различных артефактах.

Сегодня мы не имеем возможности получить непосредственное впечатление о древнегреческой музыке. Живая исполнительская музыкальная традиция того времени утеряна для нас навсегда. Однако современные ее исследователи располагают достаточно большим количеством артефактов, изображающих или описывающих сцены

музицирования с танцами. Поэтому, несмотря на полное отсутствие сохранившихся текстовых записей музыки для танца, мы все же можем получить некое представление о ней и ее жанрах, изучая поэтические или живописные источники.

## ИНСТРУМЕНТАРИЙ

Нам известно, что танцевальные жанры, бытовавшие в античной культуре, были преимущественно вокально-инструментальными — пляску обычно сопровождали как пение, так и игра на музыкальных инструментах. А в театральных и театрализованных представлениях ранние формы синтеза представляли в сочетании драматического действия, поэтической декламации, танцевального и пантомимического движения, хорового пения, инструментального аккомпанемента.

В числе античных музыкальных инструментов, применявшимся для аккомпанемента танцам и песнопениям, сопровождавшим ритуальные и религиозные церемонии, процесии, военные состязания и игры, бытовали лиры и кифары, авлосы<sup>1</sup> и флейты. Танец обычно сопровождала и игра на ударных инструментах: тимпанах (предшественники литавр), кимвалах (род тарелок) и кроталах (подобие трещотки).

Для грандиозных театрализованных представлений Древнего Рима наиболее характерными стали массовые танцы-пантомимы, сопровождаемые пением хора и аккомпанементом многосоставных ансамблей и оркестров. В оркестрах, аккомпанирующих танцу, использовались кифары, щипковые лиры, духовые инструменты (авлос или тибия), а также ансамбли ударных инструментов, где применялись тимпан, кимвалы, кроталы и sistra (род трещотки или шейкера индийского происхождения). Римляне широко применяли и металлические духовые инструменты — трубу, букцию (инструмент в форме рога),

---

<sup>1</sup> Язычковый, по способу извлечения звука, парный инструмент — две трубки-дудочки из тростника, дерева или кости.

литуус (труба с изогнутым раструбом), придававшие звучанию особую громкость и торжественность.

## ЖАНРЫ АНТИЧНОГО ТАНЦА

Искусство древнегреческой орхестики (от греч. орхеомаи — пляшу) представляло собой род синкретического искусства, в котором поэтическое слово и музыка объединялись с пластическими средствами: хоровой пляской, пантомимой и гимнастикой. Ведущую роль и значение в этом единстве отводилось пляске — «ритмованным орхестическим движениям в сопровождении песни-музыки»<sup>1</sup>.

**Хорейя** (от хорея, хоровая пляска) — род древнегреческой пляски. Мы знаем, что очертания мелодий, под которые исполнялась эта пляска, характеризовались «хореическим» ритмом, то есть двухслоговой формулой, где первый слог долгий, а второй короткий.

**Пирриха** (пиррихий) — воинственная спартанская пляска, представляющая мимическую военную игру-пантомиму. Характер этой пляски, состоящей из скачков, прыжков и манипуляций с оружием, был темпераментным и воинственным. Позднее, в Афинах, пирриха стала исполняться профессиональными танцорами, и характер ее приобрел элемент театральности, зрелищного великолепия, а название жанра стало употребляться в отношении любого ансамблевого танца.

Пиррихе близка и другая разновидность древнегреческого хорового танца — **гимнопедия**, представлявшая собой род спартанской пляски, где стилизованные движения исполнялись либо без инструментального сопровождения, либо под звуки сиринги (одноствольной или многоствольной флейты) и барабана. Фигуры гимнопедии напоминали движения и позиции, которые использовались в борьбе и кулачном бое.

К военным пляскам можно отнести также и фригийский танец **корибантум**.

---

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 155.

**Комос** — род хорового танца-шествия, участники которого выполняли танцевальные движения под аккомпанемент кимвал, кифар и флейт.

**Эммелия** — один из танцевальных жанров древнегреческого театра, хороводный танец лирического или торжественного характера, исполняемый в медленном или умеренном темпах.

**Кордак** представлял танцевальный жанр древнегреческой комедии, движения этого танца включали прыжки, скачки и вращения в стремительном темпе.

**Амбарвалия и амбурбия** — римские языческие танцы-шествия ритуального назначения.

**Луперкалия** (от *lupus* — волк) — римский ритуальный танец, сопровождающий церемонии языческого праздника плодородия Луперкалии.

## РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНТИЧНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Роль центрального элемента, объединяющего и организующего мусикальные искусства<sup>1</sup> в античном триединстве, была отведена метроритму. В искусстве греческой орхестрики ее воплощал ритм танцевальный, пластический. По античным представлениям именно танец являлся наиболее чистым и первичным выражением ритмического начала. По словам Аристида Квинтилиана, пляска воспринималась одновременно тремя чувствами: «Тремя органами мыслится всякий ритм: зрением, как в пляске; слухом, как в пении; осознанием, как биения пульса. В отношении же музыки ритм [ощущается] двумя органами, зрением и слухом. Ритмизируется же в музыке движение тела, мелодия, словесное выражение»<sup>2</sup>.

Благодаря чудесной особенности античного танца ритмизовать, выражая с помощью движений, мелодию и «словесное выражение», очертания танцевальных музыкальных ритмов были запечатлены в древнегреческих поэтических

---

<sup>1</sup> От греч. *music* — искусство муз.

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм: «Фолио, АСТ», 2000, с. 47.

текстах — в облике ритмических фигур, стоп. Стихотворные античные стопы<sup>1</sup> — ритмические сочетания долгих и кратких слогов, повторяющиеся в той или иной стиховой форме, — сохранили для нас характерные фигуры ритмов танцевальных.

Стопы состояли из определенных по долготе<sup>2</sup> длительностей, имеющих сходное для всех временных искусств, составляющих триединство, временное значение. Ямб понимался как сочетание короткого и долгого слога в поэтическом тексте, и одновременно — как сочетание краткого и долгого шага/звука в танце и его музыкальном аккомпанементе. Аналогичным образом, трохей (хорей) представлял собой сочетание долгого и короткого слога/шага/звука, пиррихий — двух коротких.

Ритм танцевальной музыки можно было услышать даже в самих наименованиях античных танцевальных жанров. Так, очертания мелодий, под которые исполнялась хореическая пляска, характеризовались «хореическим» ритмом, то есть двухслоговой формулой (долгий-короткий). Ритмическое сочетание «пиррихий» аналогичным образом отражало основной ритм пляски с этим же названием (два коротких слога/шага/звука).

Единообразные законы ритма, объединявшие разные искусства в систему, базировались, таким образом, на соотношениях ритмической долготы. В современном искусствознании подобные метрические системы, то есть **организации ритма, образующие упорядоченность на основе соизмерения долготы ритмических длительностей**, называют **количественными или квантитативными**<sup>3</sup>.

Такие системы складывались и формировались в практике танцевального и песенного устного творчества ан-

---

<sup>1</sup> Как отмечает выдающийся исследователь метроритмических закономерностей музыки М. Г. Харлап: «По-видимому, именно в оркестике возник термин «стопа» — шаг или танцевальное “па”. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. С. 92.

<sup>2</sup> Наименьшей по долготе считалась «первичная единица» — греческий «хронос протос». Аналогичное значение имели римская и средневековая «мора». Подобные «первичные» времязиммеряющие единицы существовали в арабском и персидском, отчасти в индийском искусстве.

<sup>3</sup> От лат. *quantitas* — количество.

тичной (а позже и средневековой) Европы. Ритмические системы других древних культур, например арабской и индийской, по своим времязмеряющим свойствам были во многом близки античным.

Важная особенность квантитативного способа организации времени заключалась в том, что участники песнитанца располагали возможностью получать одновременное представление о различных элементах, составляющих танцевально-музыкальное единство. Ритм стихов обрисовывал очертания ритмической же стороны музыки и танца, что позволяло сохранять в памяти их облик, не фиксируя в записи (либо использовать самые простые, приблизительные ее способы). Таким образом, **квантитативная метрика выступала в качестве важного вспомогательного элемента культур устной традиции** (в том числе профессиональных), превращаясь в их отличительный признак.

Здесь нужно отметить, что количественный способ организации ритма, не означал, конечно же, отсутствия акцентов в музыке! Квантитативность не отменяла качественную (то есть акцентную) сторону ритма как таковую. Удары, хлопки, щелчки, как и другие громкостные акценты, издаваемые участниками танца и музыкантами, играющими на ударных инструментах, — конечно, присутствовали в античной танцевальной музыке повсеместно, с глубокой древности. Тем не менее акцентность в культурах устной традиции обычно была подчинена примату «времязмеряющей» логики метра: удары и хлопки направляли внимание к восприятию и сравнению долготы стоп, намечая их границы и структуру.

\* \* \*

Итак, попробуем сделать выводы, объясняющие причину нашего столь подробного рассмотрения ритмических особенностей античного танца. Почему изучение специфики музыкального аккомпанемента в танце следует начинать с рассмотрения основ теории ритма, раскрывающей закономерности квантитативной метрики? Что дает нам представление о метроритмической стороне античных танцевальных жанров сегодня?

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)