



музыкальное образование

Иванова Екатерина Валерьевна,
*аспирант Московской государственной
академии хореографии, концертмейстер балета
Московского академического музыкального театра
им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко*
katrine_iv@mail.ru

Исполнительские аспекты деятельности концертмейстера в хореографическом образовательном процессе

Педагогическая деятельность музыканта так или иначе связана с изучением и анализом музыкальных произведений. Концертмейстеру балета, решая задачу грамотного отбора, умения переосмыслить и приспособить музыку к хореографическим комбинациям, необходимо владеть обширными знаниями в области музыкальной литературы, характерных особенностей музыкального языка того или иного композитора, выразительных средств и воспитательных возможностей музыки. Прочная аналитическая база концертмейстера способствует профессионально глубокому переосмыслению и приспособлению самой разнообразной музыки к требованиям хореографического образовательного процесса, а говоря конкретнее – помогает адекватно выстраивать «музыкальную кардиограмму» различных хореографических комбинаций. При этом исключительно теоретические познания – пусть и основательные – все же не могут гарантировать максимально успешную деятельность концертмейстера балета. Особое значение здесь приобретает умение «преподнести», «подать» музыкальный материал, то есть вопросы сугубо исполнительского (пианистического) мастерства.

Увы, проблема *пианизма*, то есть качество исполнительского мастерства, редко рассматривается в ракурсе музыкально-хореографического сотворчества концертмейстера с балетным педагогом и учащимися. Объем профессиональных требований, предъявляемых к концертмейстеру при работе в хореографии, велик и связан, прежде всего, с освоением *хореографической концертмейстерской специализации*. Решая комплекс вопросов, касающийся специфики хореографического аккомпанемента, и при этом ежедневно сопровождая несколько уроков классического, народно-характерного сценических форм танца, а может быть, и репетиций на поддержание собственной

пианистической формы концертмейстеру просто не остается времени. Ввиду этого существует опасность потерять свой «исполнительский багаж», в результате – пианист не только дисквалифицируется, но и теряет одну из важных составляющих профессии балетного концертмейстера.

Между тем совершенно очевидно: будущие артисты балета (безотносительно к возрасту и периоду обучения) весьма чутки к индивидуальным особенностям исполнительской манеры концертмейстера, а говоря шире – к звуко-образному содержанию его интерпретаций самой разной музыки. Как правило, реакция учеников на исполняемую пианистом музыку всегда эмоционально непосредственна, а стало быть – правдива. Наш опыт, как и опыт многих концертмейстеров балета, свидетельствует: если исполнение нравится детям, они всегда проявляют более глубокий интерес к самой музыке, часто просят познакомить их с другими, выходящими за рамки учебного процесса сочинениями того или иного автора. У концертмейстера возникает благодатная возможность помочь педагогу-хореографу расширить музыкальный кругозор будущих артистов балета. С точки зрения коммуникативной психологии, такой естественный контакт, возникающий между детьми и их музыкальным воспитателем, – весьма ценное явление, и его всячески следует развивать.

Концертмейстеру необходимо стремиться исполнять музыку так, чтобы в процессе постижения основ хореографического искусства учащиеся выработали потребность в общении не с безжизненными схемами и «матрицами», а непосредственно с музыкой. В этом и состоит искусство концертмейстера-исполнителя – помочь детям откликнуться на музыку, вызвать у них желание быть причастными к искусству.

Почему концертмейстеру стоит всякий раз задумываться о качестве его исполнительской манеры? Формально педагог-хореограф требует от него соблюдения определенных ритмо-агогических и темпо-метрических условий. Дело в том, что яркое исполнение музыкального текста, «наполняющего» учебные хореографические комбинации, способно увлечь учащихся *эмоционально*. А ведь именно интенсивные переживания, возникающие при таком естественном эмоциональном подъеме, раскрывают способность самовыражения, артистизм, кроме того, помогают устранить скованность и усталость в преодолении особенно трудных моментов при освоении учебно-хореографических движений, а стало быть, участвуют в формировании исполнительской воли танцовщиков. Отклик на образный строй музыки помогает не только осмыслить художественную значимость исполняемого музыкального текста, но и разобраться в его структуре, что весьма важно для понимания музыкального содержания той или иной учебной хореографической комбинации.

Выразительное исполнение концертмейстером музыкальных фрагментов способно пробудить желание учащихся не выполнять движения формально, а выражать их художественно – то есть танцевать. Если пианист стремится к разнообразию в собственном исполнении, он способен пробудить исполнительскую фантазию у танцовщиков, которые, в свою очередь, будут искать новые оттенки в своем исполнении.

Возникновение творческого диалога между концертмейстером и учащимися способствует тому, что уже на подготовительных этапах профессионального образования будущий артист балета задумывается о синтетической природе хореографического искусства. Безусловно, творческий процесс в данном случае опережает понимание научных критериев этимологии музыкально-хореографического синтеза, чего не стоит бояться. Напротив, испытав на практике природную связь музыки и танца, начинающий артист в будущем сможет намного легче познать все сложнейшие «механизмы» взаимопроникновения пластического и музыкального искусств.

Однако такого благотворного влияния на процесс обучения артистов можно достичь лишь в том случае, если исполнение пианиста в достаточной мере профессионально. Необходимость донести до сознания слушателей идейное содержание и художественные образы музыки заставляет концертмейстера постоянно заботиться о совершенствовании своего исполнительского мастерства.

«...Игра на музыкальном инструменте представляет собой один из сложнейших видов человеческой деятельности, который требует для своей реализации и высокой степени личностное развитие в целом и отлаженную работу психических процессов – воли, внимания, ощущений, восприятия, мышления, памяти, воображения, – и безупречную согласованность тонких физических движений...» [14].

Воспитательное предназначение музыканта состоит в том, что он «учит музыкой», это требует от него постоянного обогащения своего *духовного мира и общей культуры*. Музыкант, в широком понимании этого слова, является пропагандистом всего лучшего, что создано в музыкальном искусстве, поэтому он должен быть богатой и разносторонней личностью. Необходимость выявления художественного образа произведения и его убедительной исполнительской передачи подразумевает наличие интеллектуальных способностей, активной работы воображения, развитого ассоциативно-образного мышления. Выдающийся советский педагог Г.Г. Нейгауз, размышляя над исполнительским обликом современных пианистов, подчеркивал, что, прежде всего, пианисту необходимо иметь ЧТО сказать, а это ЧТО всегда продиктует, КАК это сделать.

Действительно, личностное развитие в целом во многом определяет уровень деятельности человека – как в науке, так и в искусстве. Ввиду того, что личность

музыканта – ее глубина, широта, неповторимость – является определяющим фактором его деятельности, нельзя не отметить, что формирование самой личности – сложный и длительный процесс, складывающийся под влиянием различных явлений. Человек передает то, что дали ему воспитание и окружающая среда.

Выдающиеся мастера искусства – художники, музыканты, актеры, артисты балета – всегда славились разносторонностью личного дарования. «Большая эмоциональная нагруженность художника большими жизненными впечатлениями приводит к тому, что в его сознании рождается масса художественных образов, которые с необходимостью требуют своего выражения в красках, звуках, рифмах стиха, движениях танца» [14].

Общение концертмейстера с учащимися через музыку не только обогащает внутренний мир учеников мыслями и чувствами, но и приобщает к своим ценностям, эстетическим и духовным устремлениям. Вовлекая в свою систему миропонимания, музыкант, таким образом, формирует мировоззрение учащихся.

Среди музыкантов встречается немало развитых личностей, однако становятся профессиональными исполнителями далеко не все. Исполнение может убеждать содержательностью и художественностью только в том случае, если музыкант владеет профессиональными *техническими навыками*, без которых его намерения останутся нереализованными. Для того чтобы выразить собственные мысли и чувства, пианисту, как и артисту балета, необходимо все время держать себя в исполнительской форме.

Принимая во внимание то, что объем музыкального материала, ориентированного на использование в хореографии, огромен, не стоит, однако, ограничиваться исключительно им. Чем больше концертмейстер разучивает произведений разных композиторов, стилей и форм, тем выше уровень его профессионализма. Имея определенный исполнительский «багаж», музыкант, безусловно, совершенствует качество исполнения, благодаря которому даже самые простые по содержанию музыкальные фрагменты, предназначенные для сопровождения уроков танца, становятся красочными и привлекательными. Для играющих пианистов аккомпанемент в балетном классе, несомненно, в техническом плане легче, музыкальные фрагменты исполняются как бы на одном дыхании, к тому же чуткая работа слуха позволяет «предслышать» движение мелодии и гармонии в ходе собственной импровизации; таким образом, развиваются импровизационные навыки, столь необходимые для работы в хореографии. Музыкальное сопровождение уроков танца становится увлекательным и творческим процессом.

Если концертмейстер не является играющим пианистом, работа в балете для него будет рутинной, мучающей его и приводящей в уныние. Выраженная структурность хореографических комбинаций, имеющая свойство хорошо запоминаться, с одной

стороны, помогает пианисту оформить хореографические комбинации грамотно и профессионально. С другой стороны, пианист, поглощенный одной лишь структурой хореографических комбинаций, может отодвинуть на второй план выразительные возможности музыки. Так, воспринимая в танцевальной музыке исключительно темпоритм, концертмейстер своим исполнением превращает замечательные образцы балетной музыки в примитивный отсчет метра. Учитывая всю сложность условий взаимодействия музыкального и хореографического, музыканту, прежде всего, важно оставаться самим собой.

Отметим еще один важный аспект, касающийся музыкального аккомпанеента в балетном классе. Деятельность балетного концертмейстера не будет в полной мере успешной, если он не мыслит свой труд как некий уникальный тип *ансамблевого музицирования*. Общеизвестно, что игра в музыкальном ансамбле предполагает умение каждого из участников слушать себя с позиции своих партнеров. Восприятие себя со стороны позволяет контролировать объем звучания в целом, то есть координировать общий звуковой баланс. Работа с артистами балета – это тоже ансамбль, только музыкально-хореографический. Танцующему необходимо знать и слушать музыку, музыканту – видеть и чувствовать пластическую структуру всех хореографических движений и комбинаций. Если музыкант, педагог-хореограф и учащиеся не владеют искусством «стороннего взаимного наблюдения», то общее музыкально-хореографическое исполнение вряд ли будет идеальным. Каждый концертмейстер балета должен индивидуально решить для себя проблему видения и слышания «со стороны». И в этом смысле опыт «чистого» музыкального ансамблирования является очень важным.

Существуют некоторые *психологические факторы*, препятствующие стабильности исполнения концертмейстера балета. Один из них – перестройка привычного для музыканта режима. Когда музыкант начинает работать в балете, ему невольно приходится подстраиваться под существующую систему воспитания артистов балета, которая, естественно, в известной мере противоречит системе воспитания музыкантов.

Процесс обучения артистов балета построен на ежедневных групповых занятиях, в ходе которых формируется их профессионализм. За исключением немногих, танцовщики не осуществляют самостоятельных занятий. В свою очередь, детская музыкальная школа, музыкальное училище, консерватория или музыкальный институт рассчитаны на индивидуальные уроки по специальным дисциплинам два-три раза в неделю. Таким образом, музыкант с детства рассчитывает на достаточное время для занятий, что приучает его к самостоятельной работе. Деятельность музыканта можно назвать интеллектуальной, поскольку она, прежде всего, связана с умственной деятельностью. Для

артистов балета развитое мышление, разумеется, тоже немаловажно, однако в данном случае в качестве первостепенной необходимости выступает физическая натренированность тела, поскольку ни один артист балета не сможет выйти на сцену, не имея крепкого здоровья и выносливости.

Попадая в балетный класс, концертмейстер постоянно находится в стрессовой ситуации, что объясняет погрешности, небрежность в его игре. Педагоги-репетиторы балетного класса, в силу специфики своей деятельности, чаще всего, не желая понимать ситуацию, в которой находится начинающий концертмейстер, требуют от него моментальной «выдачи продукта», причем ежедневной и устойчивой. Не имея опыта работы в балете, профессиональному, даже талантливому пианисту, крайне сложно соответствовать специфическим требованиям, связанным с хореографической деятельностью, что необходимо учитывать каждому педагогу. Концертмейстер осознает себя особенно остро, так как он чувствует себя зависимым от педагога-репетитора и танцовщиков, которые оценивают его действия, и прекрасно понимает, что от его действий зависит общая результативность обучения. Таким образом, «психологический зажим» сковывает неуверенного в себе пианиста, в результате чего его исполнение может быть посредственным, не отражающим действительных возможностей и уровня его профессиональной подготовки.

В этой связи показательно, что больше всего погрешностей в игре случается у концертмейстеров, обладающих высоким уровнем самосознания и повышенной степенью ответственности, что является причиной частых срывов и неудач. Помимо возможного волнения, деятельность пианиста значительно усложняется в силу необходимости во время игры одновременно смотреть на танцовщиков и в ноты, вовремя перевернуть страницу клавира, зачастую с потертыми старыми страницами, и других неприятных случайностей и факторов. Освоение значительного балетного репертуара в короткие сроки, нестабильное расписание репетиций, физическая и эмоциональная усталость – все это, к сожалению, так или иначе, неизбежно сказывается на качестве игры.

Неприятным моментом для музыканта в этой ситуации является и то, что большинство балетных педагогов уверены: игра на фортепиано не представляет тяжелого труда, так как деятельность пианиста, в отличие от педагогов-хореографов и артистов балета, носит неподвижный, «сидячий» характер. Делая свою на первый взгляд спокойную и «невидимую» работу, концертмейстеру, познающему все тонкости профессии, к тому же необходимо иметь терпение выслушать замечания и пожелания педагога в течение урока. Если музыкант уверен в том, что педагог не совсем прав, а это случается довольно часто, следует тактично и аргументированно высказать свое мнение и постараться найти

компромиссное решение. А может возникнуть и спор, в результате которого, возможно, найдется оригинальный выход из проблемы. Не следует забывать, что педагог и музыкант являются равноправными сотрудниками, воспитывающими артистов балета, и крайне важно, чтобы их совместная профессиональная деятельность осуществлялась согласованно.

Опытные концертмейстеры, проработавшие в балете не один десяток лет, приобретают уверенность в своих действиях, безусловно, позитивно сказывающуюся на их психологическом состоянии и качестве игры, поскольку они сконцентрированы не столько на собственном исполнении, сколько на восприятии целого. В действительности, лишь спустя многие годы музыкант находит свой индивидуальный почерк: если можно так сказать, личную концертмейстерскую интонацию, с которой считаются и педагоги, и ученики. Путь обретения подобного «авторского голоса» чрезвычайно сложен.

Возвращаясь к проблемам исполнительства, надо заметить, что неоспоримым фактом остается то, что исполнительское мастерство концертмейстера проявляется особенно ярко на *экзамене или концерте*, где пианист остается один на один с учащимися и не только помогает танцовщикам справиться со сложными исполнительскими задачами, но и несет ответственность за успех всего *музыкально-хореографического действия*. Исходя из вышеизложенного, очевидно, что концертмейстерам балета, решая ряд вопросов, связанных со спецификой профессии, важно не забывать о том, что первоначально они воспитывались как потенциальные музыканты-исполнители. Уровень своего пианистического мастерства необходимо не только поддерживать, но и постоянно совершенствовать.

Литература

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2004.
2. Асафьев Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Л., 1974.
3. Безуглая Г. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. Спб., 2005.
4. Ваганова А.Я. Основы классического танца. 5-е изд. Л.: Искусство, 1980.
5. Головкина С.Н. Уроки классического танца в старших классах. М.: Искусство, 1989.
6. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961.
7. Костровицкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976.
8. Кремлев Ю.А. Выразительность и изобразительность музыки. М., Музгиз, 1962.
9. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л.: Музгиз, 1961.
10. Ладыгин Л.А. Музыкальное оформление уроков танца. Учебное пособие. М., 1980.
11. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: метод.основы. Л.: Музыка, 1972.
12. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.

13. Мессерер А.М. Уроки классического танца. М.: Искусство, 1976.
14. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебное пособие для студентов и преподавателей. М.: Академический Проект, 2006. 400с. («Gaudeamus»), стр.47.
15. Тарасов Н.И. Классический танец. 2-е изд. М.: Искусство, 1981.
16. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе:размышления педагога. М.: Музыка, 1996.
17. Ярмолевич Л.И. Принципы музыкального оформления урока классического танца / под ред. В.И. Богданова- Березовского. 2-е изд., Л.: Музыка, 1968.