

## **ВИКОРИСТАННЯ СИСТЕМНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПІДХОДУ В РОБОТІ БАЛЕТНОГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

У статті розкрито естетико-теоретичне й технологічне усвідомлення змістовної сутності роботи балетного концертмейстера, особливостей музичного оформлення танцювальних елементів, рухів класичного танцю та завершених номерів – найважливіших детермінант організації музичного матеріалу в хореографії, що дозволило детально окреслити основні параметри цього фаху.

*Ключові слова:* балетний концертмейстер, музичне оформлення, танцювальні елементи, рухи класичного танцю.

В статье раскрыто эстетико-теоретическое и технологическое понимание содержательной сущности работы балетного концертмейстера, особенностей музыкального оформления танцевальных элементов и законченных номеров – важнейших детерминант организации музыкального материала в хореографии, что позволило детально определить основные параметры этой профессии.

*Ключевые слова:* балетный концертмейстер, музыкальное оформление, танцевальные элементы, движения классического танца.

The aesthetical, theoretical and technological understanding of rich in content essence of work of ballet concertmaster, features of musical registration of dancing elements and complete numbers, major factors of organization of musical material in the choreography is exposed in the article, that allowed in detail to define the basic parameters of this profession.

*Key words:* ballet concertmaster, musical registration, dancing elements, motions of classic dance.

Поєднання у цілісну художньо-виконавську концептуальну модель двох різновидів мистецтва – музики і танцю – підтверджується історією розвитку світової культури. Танець формувався з різноманітних рухів і жестів, втілюючи людські враження від оточуючого світу. «Синкретизм руху та звука закладений у самій природі пластичного мистецтва, – слушно зазначає В. Богданов-Березовський. – Одновимірність і рівномірність визначаються тут єдиною для руху та звука дією у часі. Будь-який жест ритмічний. Тим самим він вже музикальний. Ця рудиментарна основа зв'язку пластики та музики у їх першоелементах» [3, 35]. У соціокультурному процесі визрівання мистецтва танцю стадія поєднання руху та звука на рівні елементарного зв'язку була вельми тривалою. У цьому контексті виразні аналогії виникають з танцювальним фольклором деяких південноафриканських племен, які зберегли давні традиції та у котрих ще й досі функціонують танці у форматі своєрідних

ритуальних процесів, що виконуються лише під ударні інструменти, де зв'язок обмежений сферою ритму та тембру. Довгий час мистецтво пластики у своїй змістовно-процесуальній моделі використовувало лише метроритм і динаміку. Та з часом структурна ієрархія музики та рухів зазнала художнього узагальнення: зміцніла тенденція зближення цих двох мистецтв, зв'язку між характером музичної інтонації та характером руху, між музичною і пластичною фразами, що сприяло формуванню співвідношення мови танцю та музики вже на новому, вищому щаблі, зародження фаху концертмейстера балету. Та на сьогодні музиканти цього фаху не мають ґрунтовного методологічного та понятійного обґрунтування своєї художньої практики, незважаючи на його функціонування як багатовимірної складової побутування жанрів і форм мистецтва хореографії. Виняток становлять лише дві праці російських фахівців – Л. Ладигіна [6, 7] та Г. Безуглої [2]. Наукові ж розвідки цього питання в українському музикознавстві майже відсутні – виняток становить методична розробка викладачів кафедри концертмейстерства Донецької музичної академії [4], зона розгляду якої лише схематично окреслює навички, проте не пропонуються шляхи їх набуття, не розглядається технологічний формат цього фаху.

**Мета статті** – окреслити основні складові роботи балетного концертмейстера – фаху, який вже давно потребує естетико-теоретичного й технологічного усвідомлення своєї змістовної сутності. Розпочнемо з твердження відомого теоретика фаху М. Крючкова, який влучно та переконливо сформулював головне правило піаніста-концертмейстера: «Граючи акомпанемент, бачити та ясно уявляти партію соліста, заздалегідь розуміючи індивідуальну своєрідність його трактування та вмюючи всіма виконавськими засобами сприяти найбільш яскравому її втіленню» [5, 8]. І якщо перенести вислів «бачити та ясно уявляти» у царину хореографії, він постає своєрідним маркером мотиваційно-ціннісного принципу роботи балетного концертмейстера. Та зазвичай піаністи-концертмейстери не можуть розпочати працю у балетних класах, не маючи відповідної підготовки, не володіючи фаховими знаннями і навичками, пов'язаними зі специфічною сферою функціонування цього мистецтва, не уявляючи будови, провідних методологічних принципів уроку класичного танцю (як у хореографічній школі, так і у театрі опери та балету), який постає своєрідною лабораторією традицій мови танцю, сучасною інтерпретацією класичного балетного мистецтва. Висловлюємо абсолютне переконання у тому, що більшість випускників вищих навчальних закладів є безпорадними, коли потрібно підібрати нескладний акомпанемент до твору чи зімпровізувати квадратну музичну побудову до балетного екзерсису. Одночасно не можна не погодитися і з Л. Ладигіним, який справедливо зазначає: «Набуттю майстерності у цій справі заважають об'єктивні причини і насамперед та ситуація, що музикантів-виконавців не навчають роботі у хореографії» [6, 2]. Справді, аналіз документації, яка визначає зміст та структуру навчання піаністів у класі концертмейстерства, дозволяє з упевненістю твердити про відсутність будь-яких циркулярів щодо підготовки

музикантів цього керунку, як і відповідно спеціальної методичної літератури в Україні.

Структурна ж ієрархія функціонування балетних класів хореографічних шкіл та училищ, а також театру опери та балету передбачає постійний контакт хореографа з концертмейстером. Отже, спробуємо окреслити комплекс найважливіших детермінант, що визначають і регулюють процес набуття концертмейстером навичок роботи у хореографічних класах:

- усвідомлення ролі музики як рівноправного компоненту хореографії та розуміння специфіки хореографічного акомпанування у різних форматах окресленої діяльності (урок класичного танцю, концертний виступ, підготовка балетного спектаклю);

- знання основних рухів класичного танцю, в яких закладено принцип їх комбінування – хореографічних елементів, що варіюються; підготовчого руху (франц. – *Préparation*), певних «па» (франц. – *pas*), чотирьох форм його головної пози – арабеску, позицій рук і ніг, екзерсису біля станку як першої частини уроку та екзерсису на середині зали як його другої частини; балетної термінології;

- володіння навиками імпровізації, читання з листа, репертуаром не лише балетної музики, а й класичних творів вітчизняної та зарубіжної фортепіанної, вокальної та оркестрової літератури, їх купюр і відповідних реприз;

- запам'ятовування конкретних темпових характеристик окремих рухів або ж їх комбінацій у форматі точно окреслених часових вимірів, що співвідносяться з музичним матеріалом;

- уміння працювати з балетмейстером; володіння здатністю правильно реагувати на головні виразні рухи диригента, розуміти диригентський жест.

У цьому контексті слід окреслити і підтримати позицію педагога-хореографа Л. Ярмолевич відносно того, що розповсюджене у навчальній практиці хореографічних класів «визначення “музичний супровід” уроку вже давно варто відкинути як таке, що не відповідає повністю своєму призначенню та зводить роль музики на уроці до рівня вузькометричного акомпанементу. Необхідно замінити його терміном “музичне оформлення” уроку... Під музичним оформленням уроку варто розуміти музичну композицію, яка вбрана у завершену форму, побудована за характером, фразуванням, ритмічним малюнком у повній відповідності з танцювальним рухом і ніби поєднуючись з ним у єдине ціле» [11, 11], на що і будемо спиратися у подальшому викладі матеріалу.

Нижче розглянуті основні елементи класичного танцю у т.зв. «чистому вигляді» (тобто ті, що вивчаються способом їх багаторазового повторення), запропоновано розмір музичного оформлення, а також твори, що можуть бути використані у якості музичного матеріалу (у дужках подана їх назва французькою мовою, де згідно з французькою фонетикою наголоси в усіх словах припадають на їх останній склад). Принагідно зазначимо, що представлений список є наближеним і лише спрямовує пошуки концертмейстера в обранні необхідного музичного матеріалу із врахуванням

поетапності навчання у хореографічних класах, котре передбачає поступове ускладнення рухів з відповідним урізноманітненням музичного матеріалу.

Назва руху	Принцип виконання	Музичний матеріал для супроводу
1	2	3
Присідання ( <i>plié</i> )	У п'яти позиціях; характер руху повільний	Розмір 4/4. Глієр Р. «Танець»
Напівприсідання ( <i>demi – plié</i> )		Бах Ф. Е. «Пробудження весни»
Повне присідання ( <i>grand – plié</i> )		Хачатурян А. «Танець німф» з балету «Спартак»
Витягування ноги на носок ( <i>battement tendu</i> )	У першій і п'ятій позиціях; характер руху чіткий, темп помірний. Відведення витягнутої працюючої ноги з вихідного положення першої або п'ятої позицій першої або п'ятої позицій у необхідному напрямку вперед, убік, назад та її зворотного повернення	розмір 2/4. Шуберт Ф. Фрагмент з балетної музики до драми «Розамунда»; Асаф'єв Б. Танець з балету «Кавказский пленник»
Круговий рух ногою по підлозі ( <i>rond de jambe par terre</i> )	Круговий рух ноги по підлозі у напрямках з кола ( <i>en dehors</i> ) та в коло ( <i>en dedans</i> )	Губаренко В. «Танець з прикрасами» з балету «Камінний господар»; Глінка М. Танці з опери «Руслан і Людмила» (д. III, № 15)
Викидання ноги ( <i>battement tendu jeté</i> )	Кидок витягнутої ноги у повітря на 45°; характер уривчастий	розмір 2/4; Штраус Й. «Полька»; Чайковський П. «Полька»
Ударний кидок ( <i>battement frappé</i> )	Енергійне витягування ноги у визначеному напрямку. Характер руху різкий, уривчастий, ударний	розмір 2/4. Дріго Р. «Полька» з балету «Арлекін»
Підіймання ноги ( <i>relevé lent</i> )	Працююча нога з витягнутим підйомом і пальцями з першої або п'ятої позицій без відриву носка від підлоги спершу відводиться у будь-	Шпачек В. «Гавот»; Прокоф'єв С. «Гавот» з балету «Золушка»

	якому напрямку, далі – підіймається на $90^{\circ}$ , після – опускається у вихідне положення (при цьому носок ноги ковзає по підлозі). Виконується повільно	
1	2	3
Великий кидок ноги ( <i>grand battement jeté</i> )	З першої або п'ятої позицій у напрямку вперед-убік і назад кидком ноги на $90^{\circ}$ і вище	Розмір 2/4, 4/4. Рожавська Ю. «Марш»; Шульгін Л. «Марш»; Глазунов О. Марш з балету «Раймонда»; Чайковський П. Марш з балету «Спляча красуня»
Підіймання ( <i>relevé</i> )	Має подвійний зміст: 1) підіймання на напівпальцях і пальцях на одній або двох ногах; 2) підіймання витягнутої ноги на $90^{\circ}$ у всіх напрямках	Шпачек В. «Гавот» Майкапар С. «Казочка»
Вправи ( <i>port de bras</i> )	Для рук, голови та корпусу	Глазунов О. «Большой вальс» з балету «Раймонда»; Крейслер Ф. «Вальс»; Хренніков Т. «Вальс»
Стрибки ( <i>sautées</i> )	Різноманітні за видами та характером виконання. Поділяються на маленькі та великі, у висоту та довжину, а також за траєкторією. За характером виконання поділяються на такі різновиди: 1) з двох ніг на дві; 2) з двох – на одну; 3) з однієї – на дві; 4) з однієї – на другу.	
<i>Changement de pieds</i>	Стрибок з двох ніг на дві з їх зміною після стрибка догори	Розмір 2/4. Глінка М. «Арабський танець» з опери «Руслан і Людмила» (д. IV; №20)
<i>Échappées</i>	Два стрибки, які	Чайковський П. «Танцы

	виконуються з двох ніг на дві з п'ятої позиції в другу та навпаки	лебедей» (I,II); «Общий танец» (IV) з II д. балету «Лебедине озеро»
<i>Assemblée</i>	Стрибок з двох ніг на дві з п'ятої позиції у п'яту з викиданням ноги на 45° та 90° вперед, убік і назад. Особливістю <i>assemblée</i> є збирання ніг у повітрі у п'ятій позиції	Чайковський П. «Танець цвєтов» з балету «Щелкунчик»; Асаф'єв Б. Танець з балету «Кавказский пленник»; Рубінштейн А. «Полька»; Дворжак А. «Гумореска»
<i>Jeté</i>	Стрибок з однієї ноги на другу. Під час стрибка одна нога різко викидається вперед, убік або назад, інша витягується у повітрі	
<i>Sissonnes :</i>	Стрибки з двох ніг на одну	Для цих стрибків використовується будь-яка музика у ритмічному русі в розмірі 2/4 або ж 4/4
Маленький стрибок ( <i>sissonne fermée</i> ) закритий рух	Спокійні стрибки з двох ніг із закриванням і відкриванням ноги на 45°	
Великий стрибок ( <i>sissonne ouverte</i> ) відкритий рух	Спокійні стрибки з двох ніг із закриванням і відкриванням ноги на 90°	
<i>Glissade</i>	Стрибок з двох ніг на дві (належить до партерних стрибків без відриву від підлоги). Виконується вбік та у всіх напрямках	
Розкривання ноги ( <i>développé</i> )	Повільне підіймання ноги до коліна та витягування у необхідному напрямку. Характер руху плавний, повільний	Розмір 2/4 або 4/4. Глінка М. «Ноктюрн»; Асаф'єв Б. «Ноктюрн» з балету «Бахчисарайский фонтан»
Похитування ( <i>balancé</i> )	Кроки з похитуванням. Виконуються з боку в бік по прямій лінії, по	Асаф'єв Б. Вальс з балету «Кавказский пленник»; Моцарт В. «Менует»

	діагоналі та з поворотом на 1/4 та 1/2 частини кола	
Комбінований зв'язний рух( <i>temps lié</i> )	Ціла серія зв'язних рухів для ніг, корпусу, рук і голови	Розміри: 2/4, 3/4, 4/4. Раков М. «Концертний вальс»; Дунаєвський І. «Лунний вальс»
Зв'язний рух( <i>flic flac</i> )	Енергійний, захлеснутий кидок ноги по п'ятій позиції попереду та позаду або позаду та попереду біля опорної ноги та повернення у вихідне положення	Розмір 2/4. «Полянка» (обробка російської народної пісні О. Лазаренка)
Пози класичного танцю <i>croisé</i>  <i>effacée</i>  <i>écarté</i>	Положення фігури зі схрещеними лініями – поворот голови ніби перехрещує прямування повороту корпусу, ноги також схрещені. Підкреслює розгорнуте положення фігури  У п'ятій позиції, права нога та праве плече попереду, голова повернена направо, рука – у підготовчому положенні. Фігура розташована ніби по діагоналі.	Глієр Р. Вальс з балету «Медный всадник»

Отже, як свідчить представлений матеріал, в уроках класичного танцю, а також його комбінованих рухах закладений принцип періодичності, квадратності, регулярності ритміки відповідних моторних формул і артикуляційно-інтонаційних музичних елементів. Та разом з тим що постає найголовнішим, – має бути присутній і певний принцип імпровізаційності як момент передбачуваності. Тут видається доречним процитувати Г. Безуглу, яка окреслює принципи використання музичного матеріалу відповідно до мети та художніх завдань хореографії: «Строга регламентація музичного матеріалу, яка є наслідком танцювально-музичної єдності, ... певний ступінь передбачуваності подальшого руху взаємопов'язаних подій, що базується на відомій впорядкованості того, що відбувається. Втілення рухів у музичному імпровізаційному матеріалі, що базується на використанні клішованих ритмічних, фразувальних, структурних схем..., є традиційним, таким, що

склався історично. І хоча жорсткі нормативи “квадратної” періодичності і лімітують свободу музиканта-імпровізатора у балетному класі, вони ж, з іншого боку, надають можливості передбачати рух викладу майбутніх побудов, що є надзвичайно важливим для щохвилинного спільного виконання» [2, 23]. Упродовж цієї думки акцентуємо те, що, незважаючи на подібність у взаємодії музики та танцювальних рухів, класичний танець у форматі сценічного та уроку в класі не є тотожними: у навчальних формах зазвичай використовуються прості рухи, які відповідають певним дидактичним завданням уроку та поступовості самого процесу навчання, є доступними для сприйняття, з яскравим нюансуванням, чітким ритмічним малюнком. Сценічний виступ вже передбачає більш різноманітні рухи і танцювальні комбінації, що відповідають задуму того чи іншого сценічного втілення танцю, і можуть формуватися з вельми складних хореографічних елементів.

Урок класичного танцю формується з трьох блоків: екзерсису біля балетного станку як першої частини уроку, екзерсису у середині зали як його другої частини та Allegro (стрибків), а для балерин – ще й рухи на пуантах (т.зв. «пальці»). Побудова ж навчальних завершених будов залежить від рухів та їх складових елементів – саме цими параметрами визначаються їх композиційні форми, які можуть бути будь-якої структури: одно-дво-тричастинної.

Одиницею часового виміру структури навчальної танцювальної форми постає своєрідна «музична фраза», яка вкладається у 16 хореографічних чверток. Найбільш використовувані побудови формуються з 8-16-32 тактів, рідше – з 12-24. Щоправда припускаються і великі комбінації, які здебільшого виконуються учнями старших класів, а також артистами балету у тренажерних класах. Як зазначає Л. Ладигін: «Структура танцювальних рухів та навчальних комбінацій, які її складають, утворюється із поєднання самих рухів та їх складових елементів. Зазвичай, поєднання це підпорядковано суворій логіці, що відбиває певний порядок поєднання та зв'язку складових фаз, їх природну узгодженість, взаємодію та взаємозв'язок... Кордонами побудов слугують вихідні та кінцеві положення рухів, окремі зупинки, паузи, що включені у єдиний темпоритм виконання, проміжкові пози і т.п., що отримали у теорії хореографії найменування “пластичних мотивів”, “хореографічних фаз”, “танцювальних фігур”, періодів» [6, 14]. У репертуарі піаніста має бути своєрідний нотний фонд, важливим критерієм якого є характерні жанрові особливості музичного матеріалу з яскраво втіленими танцювальними рисами та який може стати й базою опанування навичками імпровізації. Це можуть бути невеликі фортепіанні п'єси: етюди, прелюдії, токати, вальси, дивертисменти, в яких універсальними детермінантами постають квадратність, періодичність музичного матеріалу з вивіреністю інтонаційних, тональних, метроритмічних структур. Таким чином, музичне оформлення уроку класичного танцю, що складається з різних хореографічних комбінацій, постає своєрідною музичною сьютою. Стосовно постановки окремого сольного номеру, то він має будуватися таким чином, щоб початок кожного музичного періоду відповідав пластично-просторовому малюнку хореографічної партії, її темповим та акцентним моментам. Тут припускаються і невеликі редакторські



зміни-правки, що вносяться концертмейстером до авторського музичного тексту, передбачаючи при цьому збереження змісту та характеру того чи іншого фрагмента. До того ж у такому коригуванні слід враховувати і необхідність знаходження у ньому невеликого музичного уривку для вступу (франц. *Préparation*). У процесі спільного виконання концертмейстер має запам'ятовувати хореографічний текст, перетворюючи його у своїй уяві на єдиний логічний ряд емоційних станів, ритму і дихання.

Комунікативна модель виконання класичних танців передбачає дотримання двох основних принципів: рівномірного підкреслення однакових кроків, зіставлення важкого з більш легкими кроками чи іншими рухами (присіданнями, нахилами, рухами голови). До прикладу, оперто-важкий рух – у сарабанді, відносно легкий – у менуеті, акцент на першій долі, за якою йдуть дві легкі – у вальсі. Різна міра акцентуації сильної та слабкої долей відрізняє ритм менуету від ритму вальсу: адже у менуеті всі долі – оперті кроки; у вальсі – поштовху протиставлене м'яке ковзання другої та третьої. Усі чотири долі у гавоті – різною мірою оперті кроки. У польці, здебільшого, перший такт – два поштовхи та дві легкі долі; другий такт – на першу долю поштовх, на другу – перенос ваги, ковзання; на третю – опора, вага, яка витримана й на четверту долю. Чи у марші, де всі чотири долі – оперті кроки. У безпосередньому зв'язку з характером руху утворюються стійкі ритмоформули певного танцю. Принагідно зазначимо, що у роботі хореографічних класів, як і у тренажерних залах театру опери та балету фортепіано завжди повинно стояти так, щоб концертмейстер міг бачити тих, хто танцює.

А тепер щодо факторів організації музичного матеріалу та хореографії, головними з яких виступають метр і ритм. Саме метр постає ознакою організованої структури у межах тактової ритмічної системи, яка спирається на рівномірне чергування сильних і слабких долей, до того ж сильні музичні долі, що артикують акцентність музичного метра, виступають своєрідними маркерами-чвертками орієнтації хореографічного часу (т.зв. «хореографічними чвертками»). У продовження цієї думки наведемо визначення музичного метра музикознавцем Є. Назайкінським, який трактує його як «комплекс, що об'єднує у єдине ціле метричні акценти різного ступеня вагомості, а відповідно й різної якісної визначеності» [9, 225]. Отже, й алгоритм хореографічного метра, який являє собою відповідність тривалостей, заповнених танцювальними рухами, репрезентує часову організацію матеріалу. І як справедливо стверджує Г. Безугла: «Без музичного метра, який утворює систему пульсації, часова організація танцю сама по собі є лише попередньою пластично-часовою конструкцією» [2, 38]. Один і той сам танцювальний рух можна уявити у будь-якому темпі – важливим тут постає лише спосіб виконання стосовно до сильної долі такту (через такт чи «на раз»).

У танці, як і в музиці, спостерігається певна розміреність тривалостей рухів (у музиці – лише в часі, у танці – в часі та просторі), їх угруповання, чергування та акцентування. Таким чином ритм у танці, хореографічних вправах – це послідовна зміна більш або менш подовжених у часі акцентованих і неакцентованих рухів. Тут видається доцільним навести вдумливе визначення

метра музично-теоретичної думки, до того людини, яка пропрацювала довгий час балетним концертмейстером Маріїнського театру опери і балету Б. Асаф'єва: «Ритм – те, що дає рух [життя] музиці. Це найважливіший двигун її та найстійкіший будівельний елемент [склад], ніби цемент музики» [1, 61-62]. Ритм передбачає різноманітність метричного малюнку та має велике значення для виразності музики, яка використовується у балетних класах. В обранні темпу важливим постає не кількість внутрішньотактових угруповань тривалостей, а саме сильна доля такту. Також зазначимо, що характерними властивостями розмірів 2/4, 4/4 тощо постають чіткість, мірність, пружність, тоді як розміри 3/4, 3/8, 6/8, 12/8 володіють якостями розміреності та сприймаються як м'які та пластичні, до того ж останні ще й поділяються навпіл. Музичний матеріал у дводольному темпоритмі застосовується для оформлення екзерсисів, швидких рухових елементів на кшталт *fouette, pas emboite*, різних турів по колу; тридольні ж – для плинних рухів, *balance*, великих турів і стрибків.

Окреслений ряд метроритмічної взаємодії музики і танцю доповнює показник темпу, який втілює характер хореографічних рухів, та його вибір визначається як фізичними можливостями артистів балету, так і виразним змістом танцю (відповідно як і проблема агогічних нюансів), до того ж і цілком не творчими причинами – як-от величиною сцени чи зали. Суттєвого значення набуває й зміна певних тенденцій та естетичних критеріїв сучасного балету. До прикладу, порівняно з попередніми століттями на сьогодні вельми зріс технічний потенціал танцівників: сучасні виконавці роблять більше турів, збільшилися й рухи класичного танцю, під час виконання великих поз і стрибків танцівники підіймають ноги вже під кутом  $180^0$  (раніше під кутом  $90^0$ ), зрештою вони і вище стрибають.

У цьому контекстному ряді важливим елементом виступає *rubato* як принцип музично-хореографічного «спілкування» виконавців, які повинні передбачати логіку спільного творення, цілісності сприйняття, оскільки, як твердить американський балетний концертмейстер Е. Соєр, «основні принципи *rubato* апелюються до двох» [12, 169]. Здебільшого *rubato* зустрічається, коли в одній комбінації використовується наступні елементи: *battement tendu* (як рух, що створює ефект танення) та *battement frappe* (вдаряти), а також тоді, коли відбувається зміна переходів одного елемента в інший; у комбінаціях *Adagio*, у поєднаннях *port de bras* (плинні рухи рук і корпусу) з піруетом. Беззаперечним фактом тут постає вміння концертмейстера володіти навиками імпровізації (про що – нижче).

Крім темпоритму, важливу роль у хореографії відіграє й агогіка, яка надає тому чи іншому музичному твору більшої виразності. До прикладу, після невеликого прискорення у кружлянні у вальсі Й. Штрауса «Весняні голоси» наступний момент польоту вимагає невеликого агогічного сповільнення. Своєрідними агогічними характеристиками позначене і виконання болеро, де дріб кастаньєт та перестук каблучків потребує більшої ритмічної свободи. У менуеті всі виконавські атрибути (присідання, поклони, реверанси) також передбачають відповідні агогічні відхилення. Разом з тим з точки зору

Л.Ладигіна: «Агогічні засоби у музичному супроводі танцю цілком і повністю підпорядковані хореографічній специфіці та визначаються нею. І якою б великою не була сила агогічних процесів у живому виконанні музики в умовах хореографічної практики, агогіка змушена підпорядковуватися вимогам мистецтва танцю» [6, 18].

Ще за часів скрипкового акомпанементу артикуляція у хореографії традиційно постає генеруючим фактором, що забезпечує синхронність дій обох виконавців. [Для балетних екзерсисів і репетицій у XVIII – XIX століттях, зазвичай, використовувалася скрипка як з метою музичного оформлення уроку і одночасного показу рухів, так і для покарання неправильних дій танцівників за допомогою смичка, а також для економії коштів, що могли призначатися для акомпаніатора (концертмейстера).] Такі артикуляційні комплекси як злитість і роздільність «вимови» танцювальних рухів аналогічні музичних штрихам *legato* (зазвичай група *Adagio*) і *staccato* (різної амплітуди: від максимального *staccato*, швидше *non legato* до дрібного *staccato* [*pas de bourree suivi* – дрібні рухи на пальцях чи півпальцях]). У «вимові» танцювальних рухів існують дві головні артикуляційно ритмічні моделі: чергування сильної долі та слабкої (хорей) і слабкої з сильною (ямб). Зазвичай активні, чіткі рухи ритмічно є ямбічними, а плинні – хорейними. До слова, у деяких балетмейстерів часом зустрічаються прорахунки у трактуванні балетних постановок, а нерозуміння деякими з них законів артикуляції (різниця в акцентах кроку, поштовху чи тупотіння, польоту чи ковзання) заважає створенню відповідного образу. До прикладу, зустрічається невірне «прочитання» вальсу № 7 Ф. Шопена, в якому на основну (сильну) долю такту припадає зліт, а на слабку – опускання на підлогу (а логічним постає принцип навпаки). Часом у стилізованому під певний танець музичному оформленні танцю й концертмейстер може припускатися деякої невідповідності. Приміром, «Ластівка» Дель-Акуа, де характер музичного матеріалу має відповідати менуету, а не вальсу (вказівка «*poco pesante*» та підкреслення кожної долі знаком - ). Точне дозування басової опори набуває особливого значення й у таких характерних творах як серенада, вальс, баркарола, колискова.

Не менш важливим критерієм окресленого вище ряду постає й динаміка як встановлення прямої відповідності динамічних параметрів музичного оформлення та «хореографічного тексту», що виявляється у лініях підйомів і спадів мускульної напруги під час виконання певних періодів тієї чи іншої хореографічної будови. Як зазначає Л. Ладигін, окреслюючи різні засоби динамічної підтримки хореографічних комбінацій: «Наприклад, принципи хвилеподібної динаміки використовують до тих хореографічних побудов, в яких силове навантаження на м'язовий апарат учнів розподілено у послідовному чергуванні помірних напруг і розслаблень... Палітра дрібних динамічних відтінків найбільш сприятлива для цілої серії стрибкових па, які вирізняються поєднанням нетривалих фаз миттєвої затрати великої енергії та спокійніших відрізків дії, необхідних для підготовки до повторного виконання цих силових фаз» [6, 18-19].

У роботі балетного концертмейстера суттєвого значення набуває і володіння елементарними навиками імпровізації, що сприяє гнучкому способу музичної підтримки танцювальних рухів. Б.Асаф'єв визначає музичну імпровізацію як «твір (втілення) та виконання (відтворення), що здійснюється одночасно» [1, 25]. І як репрезентує практика, у своїй роботі викладачі-хореографи надають перевагу піаністам, які володіють імпровізаційними навичками. Змістовна потрібність як ініціальна, триваюча та заключна фази цього процесу пояснюється кількома причинами. По-перше, соціокультурне інституціонування імпровізації є традиційно історичним; по-друге, хореографічний матеріал володіє комбінаторною природою, отже, є структурно спорідненим музичній імпровізації, по-третє, зазвичай хореографічні комбінації виконуються у класі експромтом. Упродовж цієї думки наведемо твердження М. Сапонова: «Учень, який вміє імпровізувати, відкриє особливу творчу ініціативність у своєму ставленні до музики, розвинуте почуття стилю, ціпку пам'ять» [10, 65]. Та навчання імпровізаційному акомпануванню будується на аналогічних принципах звичайної імпровізації. Окреслимо основні критерії навчання цьому:

- вивчення та запам'ятовування великої кількості музичного матеріалу, насамперед танцювальної музики, що стає своєрідним «фондом» балетного концертмейстера;
- стилістичний аналіз творів для визначення типових моделей для подальшого наслідування;
- ієрархічне упорядкування у пам'яті концертмейстера образних уявлень щодо різноманітних хореографічних рухів, па, зв'язок, комбінацій; створення бази синтетичних поєднань музичної та хореографічної інформації, коли основою музичного матеріалу стає ритмічна комбінація вже відомих танцювальних рухів, їх ритмоформул через встановлення міцних асоціативних і змістовних зв'язків між музикою і рухами;
- постійне тренування та розвиток технічної оснащеності – у відповідності до процесу оволодіння читанням з листа і транспонуванням з активізацією музичного слуху, отже, регулярності самих занять;
- чітка побудова процесу: від гри гармонічних цифровок, модуляцій, секвенцій, типових позиційних формул фортепіанної техніки (гам, арпеджіо, фігурацій) – через підбирання відомих мелодій, їх транспонування, фактурного, гармонічного, ритмічного варіювання – до вільної імпровізації.

Влучним і переконливим є твердження С. Мальцева – автора концепції про музичну імпровізацію: «Для того, щоб навчитися вільно імпровізувати та продукувати при цьому неповні нові варіанти, достатньо міцно засвоїти порівняно невелику кількість правильно підібраних елементів. Кожен новий міцно засвоєний різко підвищує складність і непередбачуваність імпровізаційної музичної тканини» [8, 371]. На кінець видається вельми доречним зазначити, що саме досвід та щоденна копітка праця допоможуть віднайти різноманітні виразові засоби втілення танцювальних рухів і ритмічних моделей, які трансформуватимуться в індивідуальні концертмейстерські моделі.

Структурна ієрархія функціонування балетних класів хореографічних шкіл та училищ, а також театру опери та балету передбачає постійний контакт хореографа з концертмейстером. Аналіз роботи музиканта цього керунку, особливостей музичного оформлення (саме так ми визначили сутність музичного матеріалу-супроводу) танцювальних елементів, щоденних уроків класичного танцю та окремих номерів, розуміння метроритмічної, темпової, агогічної, артикуляційної та динамічної взаємодії музики і танцю, дозволило детально окреслити основні параметри цього фаху. Важливою детермінантою у роботі балетного концертмейстера заакцентовано і володіння елементарними навичками імпровізації. Саме такий ґрунтовний підхід до засвоєння специфічних особливостей роботи концертмейстера у хореографії відкриває перед піаністом плідні перспективи його фахового розвитку.

### *Література*

1. *Асафьев Б.* Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий /Борис Владимирович Асафьев. – [2-е изд.]. – М.: Сов. композитор, 1978. – 200 с.: нот., ил.
2. *Безуглая Г.* Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учеб. пособие /Галина Александровна Безуглая. – СПб.: Академия русского балета им. А. Вагановой, 2005. – 218 с.
3. *Богданов-Березовский В.* Статьи о балете /Валерьян Михайлович Богданов-Березовский. – Л.: Сов. композитор, 1962. – 204 с.
4. Концертмейстерская практика в хореографических классах и балетном театре: Метод. рекомендации для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов /[сост.: С.В. Савари, Ж.Г. Скобцова, Г.М. Шевченко]. – Киев, 1989. – 38 с.
5. *Крючков Н.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения /Николай Крючков. – Л.: Музгиз, 1961. – 72 с.
6. *Ладыгин Л.А.* Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета: автореф. дисс. на соискание науч. степени. канд. искусствоведения /Лев Анатольевич Ладыгин. – М., 1990. – 18 с.
7. *Ладыгин Л.А.* О музыкальном содержании учебных форм танца: Метод. пособие /Лев Анатольевич Ладыгин. – М.: МГК, 1994. – 144 с.
8. *Мальцев С.* Музыкальная импровизация как вид творческой деятельности: теория, психология, методика обучения: дисс. доктора искусствоведения / Сергей Михайлович Мальцев. – Санкт-Петербург, 1993. – С. 371 (рукоп. отдел библиотеки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. Римского-Корсакова).
9. *Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия /Евгений Владимирович Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 358 с.
10. *Сапонов М.* Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения /Михаил Александрович Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 77 с.
11. *Ярмолович Л.* Принципы музыкального оформления урока классического танца /Любовь Ипполитовна Ярмолович; [под ред. В.М. Богданова-Березовского]. – [2-е изд.]. – Л.: Музыка, 1968. – 144 с.
12. *Sawyer E.* Dance with Music: the World of the Ballet Musician /Elizabeth Sawyer. – Cambridge, NY: Unix Press, 1986. – 384 p., music, portraits.