

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Демянская детская школа искусств»

Выполнила – Портина С. И., концертмейстер хореографического
отделения.

Особенности работы концертмейстера на уроках классического танца.

Работу концертмейстера классического танца можно разделить на три этапа: подбор, редактирование и исполнение музыкального материала. Как правило, концертмейстеры — по ряду субъективных и объективных обстоятельств — делятся на импровизаторов и тех, кто исполняет исключительно авторский текст. Выполняя одинаковую работу, они используют принципиально разные подходы в музыкальном оснащении уроков классического танца. Чтобы прояснить эту разницу, необходимо рассмотреть отдельно каждый из возможных методов.

Концертмейстер, оперирующий исключительно «готовым», то есть авторским материалом, если и несколько уступает в мобильности реакций импровизатору, превосходит его в том, что, безусловно, способствует качественному преобразованию общего музыкально-хореографического целого в нечто цельное, завершенное, логически нормированное. Нет нужды доказывать, что слух учащихся воспитывается главным образом на хореографических уроках. От того – какую музыку ежедневно слушает на уроках ученик, зависит не только его общегуманитарный уровень восприятия прекрасного, но и нечто большее.

Подбор нотного материала не может ограничиваться раз и навсегда установленным списком имен и произведений, знакомых концертмейстеру. Даже если концертмейстер обладает внушительным пианистическим репертуаром, ему приходится постоянно расширять его, так как каждый урок, каждый новый класс требуют непрерывного обновления музыкально-содержательной части.

Подбор музыкального материала предполагает серьезную «поисковую» работу, а также прослушивание огромного количества музыки самого широкого историко-стилевого спектра. Не менее важен просмотр и анализ видеозаписей уроков других педагогов и концертмейстеров.

Весьма немногочисленные в современной учебной практике концертмейстеры-импровизаторы полагаются главным образом на способность

мгновенно реагировать на изменения в пластической комбинаторике разучиваемых движений. Очень часто это значительно облегчает общение преподавателя-хореографа и концертмейстера, поскольку концертмейстер-импровизатор способен незамедлительно заполнить «звучащей материей» любой музыкальный отрезок хореографического урока.

Безусловно, импровизация на уроках классического танца — явление чрезвычайно желательное, но только в том случае, если концертмейстер не ограничивается формальной эксплуатацией своего природного дара, а непрерывно развивает его.

Опытный концертмейстер-импровизатор — это композитор, способный создавать самые разнообразные архитектурные конструкции, а главное — сообщать своим композициям дух яркой образности. Только в этом случае музыкальная импровизация на уроке будет, несомненно, способствовать творческому раскрепощению и, как следствие технической мобилизации учеников.

Понимая закономерности взаимосвязей музыкальных и танцевальных выразительных средств, концертмейстеры вправе искать в каждом конкретном случае нечто индивидуальное, отличное от того, что существует вокруг.

Эксперимент и поиск важнейшие составляющие в методике концертмейстерского освоения музыкального материала и формирования репертуара.

Приходя ежедневно в учебный класс, концертмейстер может и не знать точного содержания и количества учебных форм, которые будут изучаться на данном уроке. Тем не менее навыки визуально-слухового координирования наряду с широким репертуаром помогут ему без труда найти точное соотношение между пластикой и музыкальным материалом.

Важно, чтобы музыка, даже при разучивании сложных хореографических комбинаций, когда ученики всецело поглощены «работой тела», оставалась своеобразной образно-смысловой целью общего музыкально-хореографического процесса.

Структура урока классического танца внешне неизменна — экзерсис у станка, экзерсис в центре зала, раздел Allegro и «пальцы». Каждый раздел состоит из учебных заданий, называемых комбинациями, которые составляются преподавателем-хореографом. И если преподаватель формирует содержание

учебных заданий, сосредотачиваясь на отдельных танцевальных элементах, концертмейстер, как правило, работает с комбинацией как цельной структурой.

Умение видеть и слышать хореографическую комбинацию как воплощение самостоятельной и целостной музыкально-хореографической конструкции приходит с опытом, когда концертмейстеру становятся понятны практически все принципы построения всех хореографических движений. То есть, зная характер и правила исполнения танцевальных элементов, он понимает, как они сочетаются и почему.

Подобное знание помогает концертмейстеру моментально оценить все параметры хореографического задания и незамедлительно предложить соответствующий музыкальный материал.

Подбору музыки предшествует изучение хореографических комбинаций и соответствующих им музыкальных форм. Здесь нелишним будет освоение опыта (и репертуара) коллег-концертмейстеров. Большим подспорьем на первом этапе становятся музыкальные хрестоматии для уроков классического танца, созданные опытными концертмейстерами.

Примеры, представленные в таких сборниках, дают довольно четкое представление о характере базовых движений, на которых строится та или иная комбинация. По мере того, как концертмейстер осваивает предложенный в хрестоматии материал, ему становится понятно, что движения, являющиеся базовыми в комбинации, имеют свои отчетливые музыкальные характеристики.

Так, один из опытнейших мастеров в области балетного концертмейстерства — Г. А. Безуглая в книге, посвященной самым разным проблемам музыкального оснащения уроков классического танца, предлагает именовать подобные музыкальные характеристики знаками движений. При этом устаревшим является привычный взгляд на само функциональное значение музыки в хореографическом образовательном процессе. Автор уже в названии своей интереснейшей работы («Музыкальное сопровождение урока классического танца») подчеркивает своеобразную вспомогательность музыки в процессе освоения комбинаций.

Сопровождение или оформление — неподходящие формулы для определения сущности музыкального оснащения балетных уроков. Только музыкальное содержание хореографических уроков может быть адекватным выражением общих целей образовательного процесса.

Процесс подбора музыкального материала к уроку классического танца будет успешным лишь в том случае, если ему предшествует или сопутствует не менее значимый процесс визуально-слухового восприятия не разнящихся скоростей и темпов, а самых разнообразных «типов движений», которыми оперируют музыка и танец.

Музыка, исполняемая на уроке классического танца, как это часто случается, в гораздо большей степени отражает пристрастия преподавателя-хореографа, нежели индивидуальный вкус концертмейстера. Здесь важно со временем найти некий эстетический и смысловой консенсус. Кто-то из преподавателей любит использовать отрывки из балетов, в которых он сам танцевал, или и те, что «на слуху» даже у учеников. Для других — подобный принцип может оказаться неприемлемым, и концертмейстер будет ориентирован на исполнение фрагментов из классических произведений, в том числе из фортепианной, оперной, симфонической литературы.

Наиболее смелые преподаватели предпочитают и вовсе малоизвестные музыкальные примеры танцевального характера. Поскольку концертмейстеру часто приходится работать с несколькими преподавателями одновременно, его репертуар должен содержать все возможные варианты, потому что лучший способ работы на уроке — использовать все разнообразие стилей и жанров, развивая, таким образом, свой репертуар и способствуя расширению музыкального кругозора и шире — эстетического слуха учащихся.

Важнейшим фактором пригодности того или иного музыкального материала для использования в концертмейстерской практике считают, как правило, сферу метроритма. Однако не следует делать из метроритма и «квадратности» какую-то смысловую догму.

Первостепенной задачей концертмейстера является подбор такой музыки, в которой с максимальной отчетливостью проявляется не просто метрического начало, а отчетливо выражено мелодико-метрическое содержание.

Яркая, запоминающаяся, образно не обезличенная мелодия, которую любой из учащихся может внутренне пропеть и которая содержит в себе очевидное разделение фраз на определенные структурные эпизоды (8, 16, 32 такта) — вот исходный импульс в выборе музыкального материала.

В идеале концертмейстер должен расширять свой концертмейстерский репертуар через расширение общемузыкального, слушательского кругозора.

Лишь в редких случаях вновь найденный музыкальный материал не требует специфического вмешательства концертмейстера-аранжировщика, то есть грамотного приспособления этого материала к дидактическим и образным задачам урока.

Редактирование — один из самых сложных этапов работы концертмейстера, поскольку предполагает весьма широкие профессиональные требования: от умения грамотно «купировать» отдельные эпизоды до пианистического преобразования оркестровой, вокальной, изначально нетанцевальной и нетеатральной музыки.

Специфика построения учебных комбинаций обязывает концертмейстера почти всегда в той или иной степени перерабатывать найденные музыкальные произведения — сокращать или добавлять музыкальный текст, соединять разные отрывки, транспонировать, сочинять вступления, переходы и многое другое. Каждый музыкальный пример требует особого подхода, все зависит от того, на какое движение планируется использовать ту или иную музыку.

Абсолютно к любой комбинации урока необходимо вступление (*préparation*), которое дается для того, чтобы учащиеся начали делать комбинацию синхронно.

Длина музыкального вступления зависит во многом от того, сколько подготовительных движений совершает обучающийся перед началом комбинации. Оно может быть простым затактом в одну или две ноты, длиться один, два, четыре или восемь тактов. Хорошее вступление обладает следующими свойствами: оно звучит в характере и темпе предстоящей комбинации, гармонически согласовано с основной композицией, имеет отчетливую затактовую природу, ясно воспринимаемую учащимися. По мере обретения опыта у каждого концертмейстера накапливаются своеобразные формулы «вступлений» различной длины, которые он, не задумываясь, играет в любых обстоятельствах.

Только безукоризненное владение музыкальным текстом обеспечивает свободную координацию концертмейстера, внимание которого, как бы рассредоточено между инструментом, педагогом-хореографом и учениками.

У каждого концертмейстера со временем вырабатывается самостоятельная манера и даже методика визуально-слухового чтения хореографических текстов. Чтобы развить в себе способность понимать изначально незнакомый ему хореографический язык, концертмейстер может наблюдать за исполнением

учащихся, просматривая видеоматериалы уроков или приходить в классы, где работают опытные педагоги и концертмейстеры.

Постепенно станут различимыми и узнаваемыми отдельные элементы, логика и выразительность целых последовательностей движений, различные «оттенки» тех или иных поз. Очень многому учит концертмейстера даже динамика голоса преподавателя во время исполнения комбинаций, голоса, дающего понять моменты кульминаций хореографических фраз и периоды спокойного, ровного движения.

Понимание строения хореографической фразы, ее выразительности, тех усилий, которыми наполняют ее учащиеся, отражение их в музыкальных фразах, отличает настоящего концертмейстера от формального аккомпаниатора, для которого проблема «попадания в сильную долю» затмевает все прочее.

Научиться правильной музыкальной фразировке в исполнении аккомпанемента на уроке классического танца можно не под руководством высокопрофессиональных музыкантов-ансамблистов, а в гораздо большей степени — у опытных педагогов-хореографов и танцовщиков, с которыми работаешь.

Ученики делают музыку графически осязательной, видимой. Следует наблюдать за тем, как они реагируют на те или иные мелодические обороты, ритмические акценты, чтобы со временем выработать свою «азбуку» чтения хореографического текста.

Таким образом, в основе самых разнообразных методологий концертмейстерской работы в учебных классах лежит знание и чувствование пластической составляющей урока. Концертмейстер не оформляет музыкой урок классического танца, он ищет адекватное его пластическому смыслу музыкально-образное содержание. Аккомпанируя, он — по сути — вчитывается вместе с учащимися в задаваемые педагогом хореографические тексты. Вся сложность подбора музыкального репертуара концертмейстера подчиняется освоению хореографических комбинаций, как текстов, содержащих в себе не только пластику тела, но и пластические образы музыки.