

УДК 792.8

Волошина Л.П. – викладач
кафедри хореографії РДГУ

Ретроспектива хореографічного концертмейстерства

Концертмейстер (від нім. „konzertmeister” – майстер концерту) має досить широке значення. Це і перший скрипаль оркестру, якій іноді заміняє диригента. У струнних ансамблях він, зазвичай, є художнім і музичним керівником. Концертмейстером вважають ілюстратора-вокаліста чи інструменталіста на кафедрах концертмейстерства та камерного ансамблю; це піаніст-акомпаніатор, який керує виконавцями під час вивчення партій та акомпанує їм у концертах [8; 87]. І нарешті, це піаніст чи баяніст, який музично оформлює та супроводжує заняття хореографії. Його можна назвати „провідником” у безмежний, різноманітний світ музики, який постійно спонукає до розвитку музичності, що належить до балетмейстерської, педагогічної й виконавської культури у навчальному процесі.

Нерідко зневажливе ставлення до професії концертмейстера, відсутність його прізвища в афішах концертів, інформації під час виступів на радіо чи телебаченні, веде до вкорінення точка зору щодо другорядності його ролі у спільному процесі музикування [4; 6].

Дослідити історичний шлях хореографічного концертмейстерства зможемо у працях теоретиків, істориків, мистецтвознавців (Л.Ярмолович, Н.Тарасова, О.Голдрича, Т.Молчанової), де його робота розглядається у контексті з працею хореографа-балетмейстера. Тож завдання розвідки полягає у тому, щоб виявити багатогранність професії, дослідивши історичний шлях хореографічного концертмейстерства, сформулювати функції концертмейстера у танцювальному класі, що є актуальним у викладанні хореографічних дисциплін.

У свій час (кінець XIX – поч. XX ст.) у ВНЗ Росії та України був створений курс акомпанементу, що охоплював навчання камерному ансамблю та концертмейстерству. Згодом він розгалужився – так з’явилися відповідні кафедри. І хоча у виконавській специфіці обидвох чимало спільних рис, завдання концертмейстерського класу, а відповідно й концертмейстера, значно ширші. Сучасне виконавство немислиме без його участі. Жодна оперна чи балетна вистава не можуть відбутися без його попередньої роботи [4; 5].

Попри розповсюджену думку щодо другорядної ролі концертмейстера, у музично-педагогічній буденності існує і недооцінка важливості занять із дисципліни „Концертмейстерство”. Це є наслідком не лише недостатнього розуміння спільного музикування у формуванні творчої особистості піаніста, але й відсутності теоретичного курсу виховання концертмейстерських навичок та обмеженого інформаційного простору. На сьогодні є лише кілька десятка статей і поодинокі публікації. Хоча вже спостерігається тенденція до широкого висвітлення концертмейстерських проблем [4; 7].

Означена проблема періодично висвітлювалась науковцями, але попри певне накопичення матеріалу та існування відповідної системи виховання концертмейстера, опубліковані праці характеризуються істотною обмеженістю – мають або прикладне значення, або орієнтовані на вимоги певного часу, власні спостереження, роздуми та не виявляють тенденції до різнобічного й глибокого аналізу концертмейстерської роботи. А деякі з них є бібліографічною рідкістю, залишаються невідомими тим, хто пов’язує життя з цією професією [4; 8].

Основні положення музичного супроводу уроку класичного танцю розкриває у підручнику „Классический танец. Школа мужского исполнительства” Н.Тарасов, де автор підтримує ідеї та принципи музичного оформлення уроку класичного танцю, викладені Л. Ярмолович („Принципы музыкального оформления урока классического танца”). Автор звертає увагу на важливість застосування зразків класичної музики на перших етапах вивчення класичного танцю, коли студенти чи не вперше опановують позиції ніг, рук, основні рухи екзерсису, пози класичного танцю, оскільки мова йде про засвоєння певної „граматики”, залучення до естетичного музичного смаку. У наступний етап навчання, коли вивчаються складні комбінації екзерсису, ускладненні та комбіновані стрибки, форми великого адажіо та різноманітні танцювальні комбінації, повинна засвоюватися велика музична форма у всіх її різновидах [6; 22-33].

Внесок у цьому напрямку зробив хореограф О.Голдрич („Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю”). Він докладно, з прикладами, наданими концертмейстером Львівського училища культури С.Хитряком, описує музичний супровід уроку народно-сценічного танцю. Провідна мета хрестоматії у тому, щоб викладач та концертмейстер ретельно підбирали вправи та музичний супровід до них, поступово нарощували складності вправ і музичного супроводу, що має привести до вершини майстерності й здатності цінувати прекрасне [1; 24]. Погоджуємося із думкою О.Голдрича про те, що сучасне хореографічне мистецтво з його високою музичною культурою, висуває концертмейстерам високі професійні вимоги і передусім наявність у музиканта досвіду, знань і навичок, досконалого володіння інструментом, а також розуміння природи і особливостей хореографії [1; 29].

У 2007 році світ побачила праця „Мистецтво піаніста-концертмейстера” проф. Львівської музичної академії ім. М.Лисенка Т.Молчанової. У навчальному посібнику систематизовано необхідні для концертмейстера знання та навички з різних сфер його діяльності. Це перша спроба не лише в Україні, а й за її межами розглянути питання роботи концертмейстера у комплексі [4; 155-177].

У кожній галузі музично-ритмічного виховання виконавцем музичного супроводу є акомпаніатор – своєрідний „ілюстратор музики”. Не зважаючи на широке розповсюдження фонограм, роль акомпаніатора й досі залишається вагомою. Від концертмейстера вимагається ансамблева гнучкість, відчуття синхронності, розуміння групи рухів, що виконуються, логіки цезур, вміння „дихати” разом із виконавцями (адже закінчення певної групи рухів та їх зміна на іншу передбачає відповідну паузу для переходу) [4; 156].

Тісний зв'язок двох видів мистецтв – музики і танцю – підтверджується історією розвитку світової культури. Танець виник із різноманітних рухів і жестів, втілюючи людські враження від оточуючого світу. В історичному процесі формування танцювального мистецтва довготривалою була стадія поєднання руху та звуку на рівні елементарного зв'язку. Зокрема, у танцювальному фольклорі деяких південноафриканських племен (які зберегли найстародавніші традиції) ще й досі існують танці – своєрідні ритуальні процеси, котрі виконуються лише під ударні інструменти. Тобто тут зв'язок обмежений сферою ритму та тембру [4; 155].

У хореографії існують потужні можливості. Поєднуючи у собі музику та цілеспрямований рух, динамічний пластичний образ, втілений у танці, хореографічне мистецтво відображає оцінки життєвих подій. Залежно від свого драматургічного змісту, воно має властивість викликати у студентів, глядачів і виконавців різноманітні яскраві переживання та ставлення до пережитого, формувати оцінки й уявлення етичних і естетичних цінностей [5; 7].

Тривалий час мистецтво пластики використовувало тільки метроритм і динаміку. Поступово рухи зазнавали художнього узагальнення: зміцніла тенденція зближення естетичної природи хореографії та музики, зв'язку між характером музичної інтонації та характером руху, музичною і пластичною фразами. Таким чином, співвідношення мови танцю та музики формувалось вже на новому, вищому щаблі. Новаторські досягнення у музичному мистецтві, що відбувалися через балетні форми, яскраво виявились у творчості французького композитора XVII ст. Ж.Б. Люлі (балети „Перемога кохання”, „Храм миру”) [4; 155].

У кожного народу склалися свої традиції та прийоми співвідношення мови танцю і музики. У їх поєднанні велика роль належить композиторам: А.Адану, Ж.Галеві, Л.Делібу, Ж.Масне, О.Глазунову, П.Чайковському, Р.Глієру, А.Хачатуряну, І.Стравінському, А.Кара-Караєву, чия творчість спонукала балетмейстерів постійно оновлювати художньо-технічні засоби танцювального жанру [4; 155-156].

Починаючи з часів П.Чайковського партитура перестала бути просто нотним матеріалом для музичного акомпанементу. На сучасному етапі можна говорити про цілком самостійні хореографічні та балетні симфонії. Ця традиція поступово розвивається у хореографічному мистецтві. Після симфонічних балетів П.Чайковського та І.Стравінського балет і симфонія надзвичайно зблизилися, що підтверджується численними хореографічними прикладами у другій половині XX ст. Цей шлях створення хореографічних постановок не тільки не вичерпав себе, а ще постійно розкривається та розширює постановочні можливості балетмейстерів у творчому процесі [7; 19].

Симфонічна музика має власну специфічну драматургію, яка може бути основою для пластичного вирішення. Звичайно, кожний хореограф має право трактувати її конфлікти за своєю думкою, відповідно сприйняттю музичного твору. Все залежить від його хореографічної уяви, асоціацій, що викликають музичні образи відповідного твору. У хореографічній постановочній практиці часто застосовуються так

звані музичні колажі, що за своєю суттю, означає пошук того органічного звукового середовища, де б могли знайти розвиток оригінальні хореографічні ідеї. Танець сам по собі самостійно може розкрити відповідні думки, породжувати асоціації, а не бути „тінню” музики. Поєднавшись із нею, він набуває силу комплексного впливу [3; 30].

Заглиблюючись в історію музичного оформлення уроку класичного танцю, можемо спостерігати таку практику коли наприкінці XIX сторіччя іноземні майстри, проводячи уроки танцю, одночасно грали на скрипці. І це не випадково, адже скрипка, як музичний інструмент, особливо виразно веде тему і найбільше наближена до оркестрового звучання [6; 30]. Видатний педагог Н.Легат, імпровізуючи, сам грав на роялі, коли вів уроки класичного танцю. Звичайно, музичні теми не відрізнялися особливими художніми досягненнями, але вони чітко прослуховувались, добре сприймалися учнями, кожна тема відповідала характеру і хореографічному завданню руху. Ці теми чітко відповідали індивідуальним особливостям учнів – дівчат і юнаків [6; 30]. Тому саме концертмейстер допомагає балетмейстеру, керівнику танцювального гуртка, викладачеві керувати рухами виконавців у відповідності з темпоритмом, динамікою, змістом творів і великою мірою полегшує їх роботу [4; 156].

Робота у хореографічному класі передбачає постійний контакт викладача з концертмейстером. Після визначення конкретних завдань концертмейстер обирає відповідний музичний супровід. Цей вибір має визначатися такими поняттями, як ясність, дохідливість, завершеність мелодії. Обраний твір повинен мати визначений темп, метр і ритмічний малюнок, що підкреслює характерні особливості рухів і допомагає їх виконанню. Загальновідомо, що кожний музичний твір має свій ритм; засобами вимірювання та усвідомлення є метр – побудова музичного такту; і темп – ступінь швидкості виконання і характер руху музичного твору. Кожний хореографічний твір завжди чітко відповідає ритму музичного твору. Незначне порушення музичного ритму завжди обмежує танець дієвої та художньої точності вираження [6; 24]. Проте не можна зводити супровід до рівня сухого рахування. Адже у хореографічних рухах, як і в музиці, спостерігається певна розміреність вартостей рухів (у музиці – лише у часі, у танці – в часі та просторі), їх угруповання, чергування та акцентування. Ритм у хореографічних вправах – послідовна зміна більш або менш подовжених у часі акцентованих і неакцентованих рухів. Ритм передбачає різноманітність метричного малюнка і має велике значення для виразності музики, яка використовується у хореографічних класах [4; 156]. У зв'язку з тим, роботу концертмейстера на хореографічних заняттях необхідно розглядати як невід'ємну частину єдиного процесу навчання хореографії, а зміст музичного репертуару – як основу розвитку творчого і емоційного початку студентів, їх естетичного та професійного виховання [1; 22].

Під музичним оформленням хореографічних занять треба розуміти музичну композицію, що має завершену форму, вибудовану за характером, фразами, ритмічному малюнку, динаміці, які повністю співпадають із танцювальними рухами і нібито єднаються з ними в одне ціле. Ця композиція повинна підкреслювати всі особливості даного танцювального руху засобами музичної характеристики і тим самим допомагати студенту творчо підняти якість свого виконання [3; 11]. Відповідно, навчальна думка-мета, яку викладач проводить у кожному прикладі, повинна оформлятися концертмейстером не остронь, а творчо зацікавлено, без відходу у примітив чи надзвичайну складність [3; 29]. Високе музичне уподобання концертмейстера та викладача збагачує зміст навчальної роботи, підвищує працездатність та творчу активність студентів. У процесі хореографічних занять у вихованця, учня, студента розвивається і музична пам'ять, що, у свою чергу, веде до розвитку музичної культури особистості. І якщо викладач за підтримкою концертмейстера не привчать своїх вихованців слухати музику в гарному виконанні, то їх пам'ять накопичуватиме враження та досвід, що буде розходитися зі справжніми естетичними і культурними цінностями. Навіть прекрасна музика, що не відповідає характерові руху чи вправи, внесе внутрішній психологічний протест, що у подальшому процесі навчання не буде викликати у студентів ні емоційних, ні творчих прагнень [6; 67].

Хореографічна постановка – результат творчої співпраці композитора, хореографа-постановника, художника та виконавців. І успіх постановки нового хореографічного полотна приходить у тому випадку, якщо у цій співпраці панує атмосфера рівноправ'я, взаємоповаги та взаємодопомоги [7; 18]. У постановочній роботі концертмейстер є тим об'єднуючим началом, що сприяє органічному поєднанню задумів композитора і постановника [4; 156]. Таку співпрацю можна побачити у постановці балету на музику сучасного українського композитора Л.Дичко „Алькасар... Дзвони Арагону”. Постановку здійснили викладачі кафедри під фортепіанний супровід концертмейстера І.Казимірської на базі

ансамблю сучасного танцю „Неоданс” кафедри хореографії РДГУ і вперше показали глядачеві на звітному концерті у грудні 2005 року. Постановникам „Неодансу” пощастило відчувати потужну іспанську стихію музики Л.Дичко, передати у сучасній танцювальній пластиці її яскраву зримість та видовищність. У скульптурно-статуарних позах візуалізувались суворість і пристрасність іспанської ментальності. Не зважаючи на те, що всі частини музичного твору дуже різні, бо репрезентують різні області Іспанії, хореографам „Неодансу” вдалося об’єднати всі частини фресок єдиною сюжетною лінією. Озвучений світ фресок Л.Дичко, посилений пластичним контрапунктом рухів, утворює багатовимірний просторовий континуум, де все злилося у потужному акорді [2].

Тож проаналізувавши шлях діяльності концертмейстера під час викладання хореографічних дисциплін у працях науковців, можна побачити, що недопустиме використання формального музичного супроводу хореографічних завдань відповідними музичними зразками. Кожне хореографічне завдання на будь-якій дисципліні, що музично оформлює музикант-концертмейстер, має на меті розкрити технічні, виконавські та творчі здібності студентів, що належить до балетмейстерської, педагогічної й виконавської культури у навчальному процесі. У постановочній роботі концертмейстер має виступати об’єднуючим началом між композитором та постановником за для досягнення творчої мети. Окреслена багатогранність даної професії дає змогу розширити функції музиканта-концертмейстера у танцювальному класі, що допомагає студенту відчувати особливість кожного руху, вправи, завдання, тим самим виховує гармонійну особистість та грамотного фахівця.

Джерельні приписи

1. **Голдрич О.** Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю / Олег Голдрич, Станіслав Хитряк. – Львів: Край, 2006. – 232 с.
2. **Зінич О.** Продовження іспанської теми // *Культура і життя*. – 2006. – 26 квітня. – № 17-18 (4178-4179).
3. **Константинова В.** Музыка и балет / В.Константинова // *Советский балет*. – 1986. – № 5.
4. **Молчанова Т.О.** Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник (видання друге, перер., доп.) / Тетяна Молчанова. – Львів: СПОЛОМ, 2007. – 216 с.
5. **Савчин Л.М.** Методологія підготовки хореографа в системі мистецької освіти. Хореографічне мистецтво в системі художньо-естетичної освіти в Україні: Мат-ли Всеукр. наук.-практ. конф. – Івано-Франківськ: Вид.-дизайнер. відділ ЦПП, 2007. – С. 4-10.
6. **Тарасов Н.И.** Классический танец. Школа мужского исполнительства / Николай Тарасов. – СПб.: Лань, 2005. – 496 с.
7. **Холминов А.** Какой быть балетной музыке завтрашнего дня // *Советский балет*. – 1987. – № 6. – С. 18-20.
8. **Юцевич Ю.Е.** Словарь музыкальных терминов / Юрий Юцевич. – К.: Музична Україна, 1988. – 263 с.

Резюме

Розглядається роль концертмейстера у системі підготовки фахівців вищої школи.

Ключові слова: хореографія, концертмейстер, постановка, танцювальна культура.

Summary

The role of koncertmeysterstva is analyzed in the system of preparation of specialists of higher school.

Key words: choreography, concertmaster, dancing culture.