**Тема: «Исторические аспекты профессии – концертмейстер хореографии. Эволюция концертмейстерской деятельности»**

**председатель ПЦК концертмейстеров**

**Лихошерстова Елена Владимировна**

**ГБ ПОУ «Воронежское хореографическое училище»**

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **№** | **Название темы** | **стр** |
| **1** | Введение. | **2** |
| **2** | Исторические аспекты профессии. Теоретические труды. | **2** |
| **3** | Становление и эволюция концертмейстерской деятельности. Истоки и основные этапы развития концертмейстерской деятельности музыканта-инструменталиста. | **4** |
| **4** | Из прошлого профессии концертмейстера балета в России. | **7** |
| **5** | Заключение. | **8** |
| **6** | Библиография. | **9** |

**Введение.**

Концертмейстерство в сфере хореографии до сих пор мало изучено в искусствознании. В настоящее время отсутствует специальное исследование, обобщающее опыт концертмейстеров как столичных, так и региональных отечественных хореографических школ.

Актуальность темы определяется остро обозначившейся проблемой совершенствования мастерства исполнителей-пианистов, задействованных в современной театрально-постановочной балетной практике и хореографическом образовании.

Очень часто начинающие концертмейстеры балета оказываются не готовыми к решению, встающих перед ними профессиональных задач в силу не только субъективных, но и объективных причин: отсутствия в учебных планах концертмейстерских классов, фортепианных факультетов консерваторий, целенаправленной установки на обучение навыкам аккомпанирования танцу; весьма «юного» возраста самой профессии концертмейстера балета и её недостаточной методической оснащенности; пока что не окончательно уточнённой специфики концертмейстерской деятельности в хореографии.

**Исторические аспекты профессии. Теоретические труды.**

Профессиональный концертмейстерский комплекс со всей полнотой отражает характерную для хореографии связь искусства и обучения, искусства и воспитания.

Искусство концертмейстера балета, его теоретические аспекты и история становления пока ещё не подвергались целостному рассмотрению. Факты, относящиеся к данной области инструментального исполнительства, преимущественно рассредоточены по изданиям, относящимся к различным сферам знания об искусстве.

На сегодня в значительной степени разработан методический ракурс деятельности концертмейстера балета. Теоретические основы музыкального исполнительства в сфере хореографии раскрыты в работах Л. А. Ладыгина, диссертации и учебных пособиях, подготовленных Г. А. Безуглой. Чрезвычайно важными в методико-практическом отношении являются книги А. Я. Вагановой («Основы классического танца») и Л. И. Ярмолович («Классический танец»), снабжённые примерами музыкального сопровождения уроков классического танца.

В монографии Ю. Б. Абдокова, диссертациях А. В. Галятиной, А. В. Занковой, а также в трудах, созданных знаменитыми российскими балетмейстерами разных эпох – Р. В. Захаровым, М. И. Петипа, В. Д. Тихомировым, М. М. Фокиным, раскрывается природа синтеза музыки и движения, знание которой чрезвычайно важно для осуществления концертмейстерской деятельности в хореографии.

В центре внимания педагогов-хореографов Н. П. Базаровой, В. С. Костровицкой, находится проблема взаимодействия педагога-хореографа и концертмейстера на уроках хореографических дисциплин и в репетиционно-постановочном процессе балетных номеров.

Различные аспекты концертмейстерского искусства вне сферы хореографии затрагиваются – Н. Н. Горошко и В. Л. Бабюк. Первая из них посвящена феномену исполнительского мастерства применительно к концертмейстерству в области камерной вокальной музыки, вторая – истории становления концертмейстерской деятельности в России.

Ценные указания по вопросам овладения секретами концертмейстерского мастерства содержатся в книгах Дж. Мура, Е. М. Шендеровича, К. Н. Виноградова, Н. А. Крючкова, А. А. Люблинского, в обобщающих исследованиях по теории и методике музыкального исполнительства, подготовленных М. М. Берлянчиком, А. В. Малинковской.

В контексте заявленной темы важным оказалось обращение к музыкально-теоретическим работам – в частности, к классическому труду Б. В. Асафьева («Музыкальная форма как процесс»), к исследованию В. В. Медушевского («Интонационная форма музыки») и монографии Д. К. Кирнарской («Психология музыкальных способностей. Музыкальные способности»).

Обращение к работам указанных и других авторов помогает восполнить дефицит знаний, как о принципиальных вопросах, так и о тонкостях сложной и многоплановой деятельности концертмейстера балета.

Изучение истории искусства концертмейстера балета находится на начальном этапе – как в центре (Москва, Санкт-Петербург), так и в регионах.

В связи с этим следует указать научные статьи Ю. И. Розенталь и Н. Л. Черновой. Отметим исследования по истории профессионального хореографического образования в российских столицах, подготовленные Н. А. Догоровой, М. К. Леоновой, Т. А. Филановской, А. В. Фомкина, в которых нашла косвенное отражение деятельность концертмейстеров балета Московской и Санкт-Петербургской хореографических школ.

Накопленный опыт в сфере балетного концертмейстерства пока остаётся недостаточно изученным и осмысленным отечественными исследователями и практикующими концертмейстерами балета.

**Становление и эволюция концертмейстерской деятельности. Истоки и основные этапы развития концертмейстерской деятельности музыканта-инструменталиста.**

Учитывая воззрения на неё отечественных музыковедов как на результат последовательного преобразования идеи аккомпанирования, произошедшего в ходе развития фортепианного исполнительства, мы кратко характеризуем историю аккомпаниаторской деятельности, восходящей к глубокой древности.

Своеобразным аккомпанементом являлось шумовое сопровождение танцев и обрядов. В эпоху ранних цивилизаций музыкальная деятельность сохраняла синкретический характер, существуя в единстве со словом, пантомимой, танцем.

В процессе становления искусства хореографии оформлялись характерные типические черты музыкального сопровождения танца, а также особенности, дифференцируемые соответственно тому или иному танцевальному жанру.

Развитию инструментального аккомпанемента способствовало искусство странствующих актёров-комедиантов, получившее распространение в период средневековья. С ним тесно соприкасалась художественная деятельность музыкантов рыцарского происхождения – труверов, трубадуров, миннезингеров, чьё пение сопровождала инструментальная игра менестрелей. Именно они в XIII веке стали первыми профессиональными аккомпаниаторами, положившими начало аккомпаниаторскому искусству.

Во времена Возрождения развитие аккомпаниаторского искусства активизировалось в связи с расширением сферы бытового музицирования, важнейшую область которого составило пение под гитару, лютню или виолу. Позднее большее значение в качестве аккомпанирующих инструментов приобрели клавесин и орган. В сфере клавирного и органного исполнительства зарождалась профессия концертмейстера.

Понятие «концертмейстер» возникает в конце XVI века в связи с укреплением позиций гомофонно-гармонического склада, прежде всего, – в ранних формах оперы. Применявшаяся здесь система записи инструментальных партий – так называемый цифрованный бас – имела большое значение для дальнейшего развития гармонии и её аккомпанирующей функции в условиях гомофонно-гармонического письма.

В эпоху барокко представления о музыканте-концертмейстере прочно связаны с практикой инструментального музицирования: концертмейстерами называют музыкантов, руководящих процессом концертного исполнения и совместной игры с солистом.

Дальнейшее усиление роли инструментального аккомпанемента было обусловлено оформлением жанра балета и его эволюцией в течение XVII–XIX вв. в Италии, Франции и других европейских странах.

Заметную роль в развитии концертмейстерства сыграло широкое распространение камерной вокальной и инструментальной музыки, начавшееся в середине XVIII столетия. В это время родственную концертмейстерской деятельности репетиторскую работу капельмейстеров осуществляют музыканты-капельмейстеры, работающие с хорами, оркестрами, инструментальными ансамблями. Последующее развитие аккомпанемента, углубление его содержания, усложнение технической стороны связаны с интенсивным развитием жанра романса, в котором партия аккомпанемента по своей значимости постепенно становится равноправной партии певца.

В дальнейшем концертмейстерами стали называть пианистов, помогающих разучивать партии певцам, участникам хора, музыкантам-инструменталистам, артистам балета и аккомпанирующих им во время репетиций и концертных выступлений; первого скрипача оркестра и музыкантов, возглавляющих каждую из групп струнных инструментов.

История концертмейстерской деятельности в России начинается в XVIII веке, когда зарождается профессиональное светское музыкальное образование. Во второй половине XVIII столетия активное развитие концертмейстерства обусловливается тенденцией целенаправленного обучения музыкальному искусству и домашнему музицированию, осуществляемому в специальных учебных заведениях по подготовке профессиональных музыкальных кадров.

В 1867 году в Московской консерватории открываются специальные классы для совершенствования ансамблевых навыков пианистов и инструменталистов. Россия становится первой страной, где профессиональное отношение к искусству аккомпанемента закрепляется включением в учебные планы музыкальных образовательных заведений предметов данного профиля.

**Из прошлого профессии концертмейстера балета в России.**

Истоки одной из самых молодых музыкальных профессий восходят к бытовому музицированию, танцевальным балам, популярным при дворах и среди городской знати Европы. Наступившее в XVIII веке всеобщее увлечение танцами сделало чрезвычайно востребованными услуги учителей-танцмейстеров и аккомпанирующих им исполнителей-инструменталистов.

В XIX – начале XX вв. интерес к танцу возрос, обозначилась потребность в профессиональном хореографическом обучении, переживавшем в России значительный подъем. В качестве аккомпанирующего инструмента педагоги и балетмейстеры предпочитали скрипку, многие из них владели этим инструментом почти профессионально – Х. Иогансон, Ж.-А. Петипа (отец М. И. Петипа), А. Сен-Леон, Э. Чекетти – и самостоятельно могли сопровождать уроки танцев. Утверждение в практике обучения танцу скрипичного аккомпанемента объясняется не только удобством способа обучения, но и широкими возможностями скрипки подчеркивать манеру исполнения различных хореографических па.

В связи с возрастанием роли фортепиано как инструмента, аккомпанирующего танцу, возникла потребность в литературе, посвящённой вопросам исполнения танцевальной музыки. Одно из самых ранних печатных изданий такого рода – сборник «Об игре танцев» (1906), выпущенный педагогом-пианистом С. Ф. Шлезингером.

Среди первых преподавателей-хореографов, считавших необходимым участие в учебном процессе пианиста-концертмейстера, был В. Д. Тихомиров, – хотя некоторые педагоги танца, не будучи профессионально обученными музыкантами, продолжали сами выполнять концертмейстерские функции в ходе уроков (Н. Легат).

Как концертмейстер хореографии начинал свой творческий путь в Ленинградском хореографическом училище выдающийся дирижёр Е. А. Мравинский. В сезоне 1910–1911 гг. в Мариинском театре некоторое время работал концертмейстером балета крупнейший музыковед Б. В. Асафьев.

Значительные изменения в профессиональной подготовке концертмейстеров балета произошли в последнем десятилетии XX века в связи с открытием факультетов инструментального исполнительства в хореографии в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой и в Московской Государственной Академии хореографии. Вместе с осуществлением целенаправленного обучения балетному концертмейстерству обозначилась необходимость научно определить и теоретически сформулировать его специфику. Именно это было сделано Г. А. Безуглой.

Большую роль в обмене опытом и мастерством концертмейстеров балета сыграли международные конкурсы танцовщиков и балетмейстеров, во время которых исполнение конкурсных программ осуществлялось исключительно под «живое» музыкальное сопровождение.

**Заключение.**

Каждому концертмейстеру необходимо знать историю своей профессии. Обращение к историческому опыту балетного концертмейстерства исключительно важно для сохранения существующих в этой сфере живых традиций, представления о которых могут заметно расшириться за счет изучения опыта, накопленного в различных центрах хореографического искусства и образования в России.

**БИБЛИОГРАФИЯ**

1. Безуглая Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. СПб., 2005.

2. Ваганова А.Я. «Основы классического танца».

3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961.

4. Ладыгин Л. Методические рекомендации по музыкальному оформлению уроков классического танца. М., 1980.

5. Ладыгин Л. Музыкальное оформление уроков танца. М., 1980.

6. Ладыгин Л. О музыкальном содержании учебных форм танца. М., 1993.

7. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Л., 1972.

8. Лысцова Л. А.Профессия концертмейстера балета: страницы истории // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 59–68.

9. Лысцова Л. А.Искусство балетного концертмейстерства: историко-теоретический аспект // «Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики». Материалы заочной научно-практической конференции. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. Собинова, 2010. С. 92–96.

10. Лысцова Л. А.Взаимодействие педагога-хореографа и концертмейстера на уроках хореографических дисциплин и в репетиционном классе // Материалы научно-практической конференции «Роль сценической практики и общепрофессиональных дисциплин в подготовке высококвалифицированного артиста балета». Пермь: Книжный формат, 2013. С. 46–55.