**Общие сведения и особенности аккомпанемента**

концертмейстер ГБ ПОУ "Воронежское хореографическое училище"

Беленко Елена Васильевна

Воронеж 2020

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **№** | **Название темы** | **стр** |
| **1** | Введение. | **3** |
| **2** | История аккомпанемента. | **5** |
| **3** | Роль музыки в историко-бытовом танце. | **5** |
| **4** | Развитие прикладных жанров фортепианной импровизации в начале ХХ века. | **6** |
| **5** | Метроритмические особенности музыкально-хореографического материала.  Взаимоотношения временных музыкальных и хореографических долей. | **6** |
| **6** | Выбор музыкального размера для аккомпанемента. | **7** |
| **7** | Выбор темпа. | **7** |
| **8** | Средства музыкальной выразительности и их роль в передаче музыкально-сценического образа или действия. | **8** |
| **9** | Артикуляция. | **9** |
| **10** | Аккомпанемент экзерсису. | **9** |
| **11** | Аккомпанемент прыжкам и движениям на пуантах Allegro (быстрая часть, прыжковая). | **11** |
| **12** | Заключение. | **11** |
| **13** | Библиография. | **12** |

***Введение.***

Танец и музыка – жанры искусства, неразрывно связанные друг с другом, взаимодополняющие один другой, способствующие более полному и глубокому раскрытию художественного образа. Это своего рода ансамбль, в котором главная партия принадлежит танцу, а музыка ей аккомпанирует. Поэтому неоценима роль тех, кто творит это искусство. Хореограф и концертмейстер выполняют одну общую задачу - развить у учащихся музыкально-образное мышление, дать им музыкально - хореографическое образование, воспитать в них чувство ритма, привить им хороший музыкальный вкус. Глубокое взаимопонимание в содружестве хореограф - концертмейстер дает высокие результаты в образовательном процессе.

Концертмейстер в классе хореографии – профессия особая, универсальная, и далеко не каждый пианист способен ею овладеть. Кроме владения техникой исполнения, концертмейстер должен иметь безупречное чувство ритма, обладать внутренним слухом, уметь сымпровизировать в нужный момент, знать и понимать технологию движений, чтобы помочь танцовщикам услышать музыку и передать ее пластикой, прочувствовать ее мышцами. Специфика работы концертмейстера требует от него мобильности, особого универсализма. Концертмейстер должен питать особую бескорыстную любовь к своей специальности, которая не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, признания, так как он всегда остается «в тени», его работа как бы растворяется в общем труде всего коллектива, но труд его сродни труду педагога.

Хороших профессиональных концертмейстеров не так уж и много. Объясняется это тем, что существует некое предубеждение в среде исполнителей, что труд концертмейстера – скучен, однообразен, рутинен, не дает простора для творчества. На самом деле, это интересная и увлекательная творческая работа, требующая от ее исполнителя так же и обеспечение функциональных требований, поэтому несет в себе созидающий элемент.

Требования, предъявляемые к концертмейстеру хореографии, очень высоки. Прежде всего, это владение в совершенстве техниками исполнительского мастерства; умение читать с листа любой нотный материал, преобразовывая его в доступный для восприятия и понимания, уметь разучивать программу в короткие сроки; иметь огромный репертуар, включающий произведения различных стилей и эпох, разных жанров и направлений, различных по темпам и штрихам.

Кроме того, концертмейстер должен овладеть специальными профессиональными знаниями и навыками, связанными с хореографическим искусством, а также свободно владеть хореографической терминологией, знать строение урока и основные методические принципы.

Свою роль «музыкального наставника» концертмейстер должен выполнять тактично и кротко, потому что именно он является «проводником» идей хореографа. С педагогом - хореографом у него должен быть полноценный творческий контакт для достижения общей цели - воспитание и обучение танцовщиков. Без единства этого союза не может быть достигнут главный результат – профессиональная подготовка танцовщиков к выступлениям на сцене. Поэтому и мера ответственности распределяется между двумя преподавателями в равной степени. А в определенных ситуациях, как например, на экзаменах, зачетных уроках, когда аккомпаниатор остается один на один с учащимися, помогая им справиться со сложными исполнительскими задачами, огромная ответственность возлагается именно на него.

Таким образом, обозначим основные задачи концертмейстера на уроках хореографии:

* понимать специфику хореографического аккомпанемента, осознавать равноправную роль музыки в различных видах хореографического искусства;
* иметь ясное представление обо всех основных движениях классического танца;
* владеть импровизационным видом аккомпанирования;
* помогать созданию образов движения выразительными средствами музыки; - иметь представление о методике преподавания хореографических дисциплин; - владеть обширным репертуаром, включающим музыку балетов, фортепианных, вокальных, оркестровых произведений, исполнительских редакций произведений балетного репертуара;
* уметь разучивать программу в короткие сроки, аккомпанировать с листа, одновременно следить за движениями танцовщиков – исполнителей;
* уметь в отсутствие преподавателя хореографии в случае необходимости (в связи с концертом, посещением занятий и экзаменов другого преподавателя - хореографа) взять на себя часть его функций по ведению урока;
* быть активным сотрудником, союзником, помощником преподавателя, стремиться к созданию плодотворной творческой атмосфере занятий;
* содействовать развитию музыкальных представлений преподавателя и учащихся, воспитанию хорошего музыкального вкуса;
* постоянно повышать свой профессиональный уровень, совершенствуя мастерство пианиста - исполнителя и аккомпаниатора, расширять свои знания, пополнять репертуар, слушать и контролировать себя, перенимать опыт у коллег, использовать свой собственный накопленный опыт.

***История аккомпанемента.***

Фортепианное сопровождение к уроку классического танца появилось не так уж давно. В 18-19 веках для аккомпанемента балетным экзерсисам в России и Европе использовалась скрипка, так как это позволяло балетмейстеру самому одновременно вести урок и исполнять аккомпанемент, что позволяло так же сэкономить на средствах. Еще одна из причин выбора именно этого инструмента – богатство ее штриховых возможностей. И только к началу ХХ века это положение занял рояль с его богатыми фактурно – гармоническими и ритмическими возможностями. Уже тогда от аккомпаниатора требовалось умение импровизировать. В это время была создана балетная школа Агриппины Вагановой, и профессия концертмейстера была очень востребована в Санкт-Петербурге.

***Роль музыки в историко-бытовом танце.***

Начиная с античных времен и до конца 17 начала 18 века главными особенностями танцевальной музыки были импровизационность и тесная связь с танцевальными движениями, это проявлялось в параллелизме использования средств музыкальной выразительности. Роль симметрии повторности, ритмичной периодичности была обусловлена моторикой танца. Запись танца и музыки была схематичной, без определенной высоты, в виде черных квадратных бревисов, что предполагало импровизационный момент в сопровождении, что уже тогда требовало от аккомпаниатора мастерства высочайшего класса.

Распространенными бальными танцами были вальс, мазурка, полонез, бранль, гавот, контрдансы, англез, тампет, фанданго, па-де-шаль, экосез, французская кадриль, котильон, лансье, алеман, полька.

Наконец 19 века приходится расцвет русской классической балетной школы, но аккомпанемент занятий по-прежнему проходил под скрипку под отстукивание сильной доли таперами. И только в начале ХХ века начали развиваться более художественные формы профессионального хореографического аккомпанемента.

***Развитие прикладных жанров фортепианной импровизации в начале ХХ века.***

В начале ХХ века появляется жанр немого кино, что в немалой степени способствует развитию импровизационной техники аккомпаниаторского искусства. В это же время в музыкальную культуру России проникает американский джаз, оказывая свое влияние на систему ритмического воспитания русских музыкантов-исполнителей. Специфика работы пианистов в немом кинематографе заключалась в умении импровизировать на заданную киносюжетом смену характеров и состояний, не отрывая взгляда от нотного текста. Встал вопрос о профессиональном обучении и подготовке специалистов для работы в кинематографе, хореографии, в театральных студиях.

В это же время были популярны занятия ритмикой, которые предполагали наличие фортепианного импровизационного аккомпанемента. Основоположником музыкально-ритмического воспитания был Жак-Далькроз, идеи которого оказали огромное влияние на развитие искусства хореографии. Начался новый этап в понимании роли балетной музыки и развитии классического балета, который ознаменован сотворчеством Чайковского, Глазунова, Стравинского и других композиторов и крупнейших балетмейстеров того времени - Петипа, Иванова, Фокина, Баланчина.

Таким образом, основой взаимодействия музыки и хореографии как временных видов искусства, являются метр и ритм.

***Метроритмические особенности музыкально-хореографического материала.***

***Взаимоотношения временных музыкальных и хореографических долей.***

Основной материал, изучаемый в классе хореографии, из простых повторяющихся элементов связывается в монолитные построения, называемые комбинации, этюды или композиции. Они, как правило, невелики по размерам (16-64 такта). Во время их показа преподаватель проговаривает названия движений и считает. Концертмейстер наравне с учащимися тоже запоминает материал с учетом его ритмических особенностей и отношения к долям отсчета, затем воспроизводит это в аккомпанементе.

Хореографическая «четверть»– это условная доля музыкального времени, удобная для танцевального счета. Долгота такой четверти устанавливается в зависимости от темпа, метрического размера и характера музыкального аккомпанемента.

***Выбор музыкального размера для аккомпанемента.***

При музыкальном сопровождении акцентных движений, каких как батман тондю, жете, гранд батман тондю жете, чаще применяются двухдольные метры для передачи большей четкости, упругости. Так же он применяется для быстрых движений, исполняемых подряд, таких как фуэте, туры по кругу или по диагонали, так как для них необходима мелкая двухдольная пульсация.

Трехдольные метры воспринимаются как более пластичные, мягкие, размеренные. Поэтому их нужно выбирать для сопровождения плавных движений. Таких как балянсе. Вальсовая трехдольность так же используется для сопровождения активных движений большой силы и размаха – больших туров и прыжков.

***Выбор темпа.***

Музыкальный темп аккомпанемента, как правило, передает характер движений. Но все быстрые виртуозные па проучиваются сначала в спокойном медленном или умеренном темпе. Аккомпанируя младшим классам, концертмейстер может создать иллюзию оживленного темпа, используя группировки мелких длительностей, характерных для этюда, токкаты.

Важным профессиональным качеством балетного аккомпаниатора является способность помнить темпы отдельных движений или комбинаций, называемая темповой памятью. Иногда возникает необходимость смены темпа при переходе от одной комбинации к другой.

В комбинациях адажио на середине зала часто встречается сочетание пор де бра с пируэтом, поэтому здесь логично будет небольшое замедление перед началом вращения.

Простое аритмичное сопровождение, формально соответствующее хореографическому исполнению, но неестественное с музыкальной точки зрения, неприемлемо ни на уроке, ни на репетиции, так как переводит музыкальное и танцевальное искусство из художественной сферы в чисто техническую.

Таким образом, важнейшими задачами концертмейстера является музыкальное обоснование происходящего на уроке хореографии, лепка своеобразных «портретов» движений. Выполнение этих задач в большинстве своем обусловлено импровизаторскими способностями музыканта

***Средства музыкальной выразительности и их роль в передаче музыкально-сценического образа или действия.***

* гавот используется для имитации различных видов походки, хотьбы

(«Гавот»Госсека, Прогулка из «Картинок с выставки» Мусоргского, «Кормилица» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева и др.)

* скачкообразное движение используется для прыжков(«Паяц» из «Щелкунчика» Чайковского, «Танец китайского акробата» из «Красного мака» Глиэра)
* устремлено-порывистые взлеты передают прыжки или стремительные движения( средняя часть Адажио из «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» Чайковского, вальс из «Войны и мира» Прокофьева»)
* кадансирующие обороты имитируют поклон( менуэты Рамо, Куперена, Гайдна, Моцарта, Бетховена)
* растворение мелодии и ее сопровождения в верхнем регистре создает впечатление «ухода ввысь»
* нисходящее движение мелодии создает ощущение вялости, пассивности
* выдержанные длинные ноты передают статичность, неподвижность

( «Руслан и Людмила»Глинки, «Карнавал» Шумана)

* вращательное движение мелодической линии производит ощущение кружения, перемещения
* трель, мартеллато передают трепет, дрожь

Таким образом, различные средства музыкального языка помогают в создании музыкального портрета образа.

***Артикуляция.***

Артикуляция - это один из элементов музыкального языка, обеспечивающих слаженность, синхронность действий аккомпаниатора и танцовщика; способ слитного или раздельного исполнения, которые можно сравнить с легато и нон легато.

Артикуляционные характеристики элементов классического танца, по большому счету, определяются по движениям ног, так как движения рук всегда плавные.

Все движения классического танца можно представить двумя большими группами:

1. Движения, исполняемы плавно, слитно, перетекающие одно в другое( в основном это группа адажио)
2. Движения, исполняемые четко, раздельно, остро, акцентировано

(всевозможные батманы, кроме батман фондю, небольшие прыжки, повороты, движения на пальцах)

К затактовой нон-легатной или стаккатной группе танцевальных движений относятся батман тандю жете, дубль фраппе, пти батман, гранд батман. К легатной группе относятся плие, батман фондю, девлёпе, пор де бра, медленные повороты.

Таким образом, знания в области артикуляции позволяют концертмейстеру хорошо ориентироваться в подборе музыкального материала.

***Аккомпанемент экзерсису.***

***Понятие экзерсиса.***

**Экзерси́с** (фр. exercice — «упражнение», от лат. exercitium) — комплекс всевозможных тренировочных упражнений, составляющих основу урока классического танца, способствующий развитию силы мышц, эластичности связок, воспитанию выворотности, устойчивости и правильной координации движений у учащихся либо артистов балета. В классе хореографии экзерсис заменяют термином станок.

***Характеристика основных элементов экзерсиса.***

Порядок исполнения движений в классе почти всегда один и тот же. Каждому движению должно предшествовать короткое вступление - препарасьон. Это может быть несколько затактовых нот, либо 2 или 4 такта, по согласованию с преподавателем. А также в завершении музыкального отрывка необходимо исполнить два заключительных аккорда – D7-T5\3, для того. Чтобы учащиеся могли снять руки со станка.

Урок начинается с поклона на середине, которое так же начинается с короткого препарасьона. Чаще всего для поклона используют трехдольный вальсовый размер и период из восьми последних тактов произведения.

***1.Plie -*** плавное медленное приседание. Используемый размер – 3\4 или 4\4

***2.Battement tendu*** – шагообразное скольжение ноги вперед, в сторону или назад. Первая фраза исполняется из-за такта, вторая на сильную долю. Размер 2\4. Жанр марш, гавот, контрданс.

***3.Battement tendu jete*** - бросок ноги на 25 или 45 градусов с акцентом. Первая фраза затактовая, вторая – на сильную долю, исполняется стаккато.

***4.Rond de jambe parterre*** – плавное круговое движение ноги , вычерчивающей круг на полу. Исполняется «слитно» из-за такта. Размер 3\4, 4\4.

***5.Battement fondu***– «тающий» батман, плавное движение, приседание с отведением ноги в сторону, вперед или назад из положения на щиколотке. Музыкальный размер 4\4.

***6.Battement frappe*** (от французского ударять) – нога ударяет другую и возвращается в исходное положение. Активное движение, затакт приходится на удар. Музыкальный размер 2\4. Разновидность этого движения - ***Doublefrappe***– двойной удар.

***7.Rond de jambe enlair*** – круговое движение ноги в воздухе, исполняется из-за такта. Окончание ронда акцентируется и совпадает с сильной долей. Музыкальный размер 4\4, 3\4.

***8.Petit battement*** («маленький батман») - отчетливые и равномерные мелкие движения одинаковой амплитуды (сгибание и разгибание ноги) возле щиколотки. Начинается из-за такта, используется верхний регистр, размер 2\4.

***9.Agagio(медленно) -*** группа разнообразных медленных и плавных элементов, исполняемых с сильной доли. В мелодии используются более крупные длительности, а в аккомпанементе – более мелкие.

***10. Grand battement jete***- бросок ноги на 90 градусов и медленное ее возвращение обратно. Бросок исполняется на сильную долю, а вторая фаза движения – на сильную долю. Исполняется в размере 4\4 с активным усилием и плотной массой звучания.

***Вращения*** чаще всего используются в комбинациях активных, динамичных. Начало пируэта приходится на сильную долю. Рекомендуемый музыкальный размер – двух или трехдольный.

Таким образом, в музыкальном сопровождении экзерсиса преимущественное внимание следует уделять динамичным движениям большой силы и размаха. Опытные талантливые концертмейстеры всегда найдут разнообразные выразительные приемы отображения танцевальных заданий.

Движения экзерсиса всегда одни и те же, но талантливый преподаватель всегда вносит в стандартные движения отпечаток своей творческой личности. Задача концертмейстера – умело помочь ему в решении этой задачи.

***Аккомпанемент прыжкам и движениям на пуантах*** ***Allegro (быстрая часть, прыжковая).***

Аккомпанемент для движений этой группы и танцевальных движений на пуантах чаще бывает неимпровизационным. Такова устоявшаяся традиция классического танца. Причиной служит то обстоятельство, что эти движения являются элементами сценического танца. Наиболее подходящим аккомпанементом к ним служат фрагменты балетной музыки. Поэтому в арсенале концертмейстера должно быть необходимое количество данных отрывков.

Таким образом, основной задачей концертмейстера является разучивание и накопление репертуара - фрагментов балетной и танцевальной музыки.

***Заключение***

Профессия пианиста непростая, но профессия пианиста-концертмейстера вдвойне сложная, но интересная и увлекательная. И очень важно, чтобы эта профессия осваивалась, чтобы интерес к ней не ослабевал. Поэтому задача обучения концертмейстеров невозможна без соответствующей поддержки и внимания со стороны профессиональных и опытных музыкантов и педагогов. Поэтому очень важно привлекать интерес к этой профессии у молодых специалистов, «заражать» своей любовью к этому ремеслу.

Повышение уровня мастерства концертмейстера, творческий подход к работе позволит улучшить профессионализм представителей данной гильдии музыкантов, работающих в хореографии.

**Библиография.**

1. Концертмейстерский класс: Метод. Разработка по курсу/ Моск.ин-т культуры. Сост. Курасова Т.И., Норинская Л.Д.- М.,1993. – 44 с.
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: учебное пособие. – М., 2002. – 192 с.
3. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. - 2001.- №5
4. Лебедев С., Трубинов П. Русская книга о Finale. СПб «Композитор» Санкт-Петербург. - 2003.- 208 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь/ под ред. Г.В.Келдыш.- 2-е изд. – М., 1998.
6. Тараева Г. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Книга 1: Стратегии и методики. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2007. – 128 с., ил., компакт-диск.
7. Тараева Г. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Книга 2: Технология презентации. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2007. – 120 с., ил.
8. Тараева Г. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Книга 3: Интерактивное тестирование. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2007. – 128 с., ил.