

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 7.01

Г. А. Безуглая

ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНеМЕНТА УРОКУ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В НОТНЫХ ОБРАЗЦАХ

Известно, что в русском балетном искусстве XVIII – XIX вв. особое значение в практике уроков танца имела скрипка. По традиции, продержавшейся до самого конца девятнадцатого столетия, в балетном классе повсеместно звучал скрипичный аккомпанемент. Его обычно исполняли сами балетные педагоги, ведущие урок: «Аkkомпаниаторов в это время не полагалось» [1, с. 46] – вспоминал о годах своего обучения (1887 г.) в Санкт-Петербургском Театральном училище артист балета В. И. Пресняков. «Администрация театральных училищ Петербурга и Москвы выделяла средства на содержание аккомпаниаторов в каждом классе. Но педагоги танца, имея право присовокупить эти средства к своему основному заработку, охотно отказывались от услуг музыкантов...» [2, с. 101].

Сегодня трудно установить точно, где и когда впервые был применен фортепианный аккомпанемент на уроке классического танца. Опираясь на воспоминания воспитанников театральных училищ, мы можем предположить, что процесс привлечения пианистов к работе в балетном классе шел постепенно, и вероятнее всего это происходило на самом рубеже XIX – XX вв.: «Через год [в 1888 году, в Петербургском Театральном училище] я был переведен в класс Н. И. Волкова; с этого года к каждому классу был прикреплен специальный аккомпаниатор-скрипач, а вскоре и эти «скрипачи» были заменены пианистами» [1, с. 46]. «Из нововведений Горского как педагога [в 1900-х годах, в Большом театре] надо отметить, что раньше танцевали под скрипку, он же ввел рояль, был приглашен специальный пианист» [3, с. 199].

Причина столь длительного сохранения скрипичной традиции, препятствующей музыкальным переменам, вероятно, состояла отнюдь не только в чьем-то желании сэкономить на жаловании музыканта. Невозможность применить в уроке концертмейстера-пианиста была порождена рядом проблем, заключавшихся в сложностях, связанных с его подготовкой.

Известно, что в сфере бального танца к оплаченным услугам аккомпаниаторов-таперов танцмейстеры прибегали вполне охотно, поскольку никаких особенных умений для воспроизведения по нотам контрдансов, полек, галопов и другого танцевального репертуара пианисту не требовалось. Музыкальный репертуар для балов и танцевальных вечеров поставляли композиторы, специализирующиеся на сочинении танцевальных мелодий. Они ежегодно выпускали все новые и новые

сборники танцев, поступающие в распоряжение аккомпаниаторов. В помощь им публиковались и методические рекомендации [4]. Поэтому привлечение пианиста, играющего бальный репертуар по нотам, уже к середине девятнадцатого столетия было довольно обычным делом.

Балетный же экзерсис, как сугубо внутренняя сфера хореографической практики, сокрытая от посторонних глаз, был практически недоступен вниманию музыкантов. Отсутствие ясно очерченного репертуара и профессиональной методической литературы, раскрывающей его труднопознаваемую специфику, создавали непреодолимые преграды на пути к пианистической деятельности в этой сфере.

Поэтому критерии профессиональной работы здесь первоначально создавались только усилиями педагогов-хореографов. И специальный репертуар они формировали по своему разумению: применяя навыки инструментальной игры, фантазию, а также образцы известной им музыки.

Музыкальное приложение

к «Грамматике танцевального искусства и хореографии» Ф. А. Цорна

Одной из ранних известных нотных публикаций, предназначенных в помощь именно пианисту, играющему урок танца, следует назвать работу Фридриха Альберта Цорна, немецкого педагога и теоретика балетного искусства. Его труд «Грамматика танцевального искусства и хореографии», впервые был издан в Германии в 1887 г. и первоначально содержал музыкальные иллюстрации лишь в скрипичной аранжировке. Однако в последующих изданиях, начиная с 1905 г. [5], скрипичные иллюстрации были включены в основной текст книги, а в отдельном нотном приложении были представлены те же примеры, но уже в фортепианной транскрипции.

Это музыкальное приложение представляет собой довольно обширный сборник, состоящий из коротких фрагментов, предназначенных для озвучивания заданий, указанных в «Грамматике». Автором многих музыкальных иллюстраций является сам Цорн. Дополняет примеры множество отрывков популярных театральных и танцевальных мелодий, в том числе К. М. Вебера, В. Беллини, Дж. Мейербера, Д.-Ф. Обера и др.

Адресуя пособие преимущественно любительской аудитории, сам танцмейстер проявил достаточный музыкальный профессионализм, обнаруживающий себя не только в высоком качестве подобранной музыки, но и в уместности применения своих музыкальных иллюстраций.

Уделим особое внимание, конечно, собственным примерам Цорна, поскольку именно они максимально наглядно сообщают нам о принципах и методах, которыми руководствовался танцмейстер. Если попытаться охарактеризовать эти иллюстрации, сопоставив с каким-либо родом или видом музыки, то их прикладная целесообразность укажет на явное родство с жанром инструментальных (скрипичных, фортепианных) упражнений. Сугубо практическое назначение, — а примеры Цорна предназначены исключительно для иллюстрации базовых упражнений экзерсиса, а не для аккомпанемента танцевальным па, — проявляется в элементарности их содержания и выраженной прикладной «моторной» направленности.

Подобно самим танцевальным упражнениям, для которых они предназначены, музыкальные примеры ставят лишь простейшие выразительные задачи. При этом они обладают некоей кинетической характеристичностью, которая достигается за счет самых наглядных и очевидных приемов музыкально-хореографического уподобления.

«Грамматика» содержит некоторые разъяснения, касающиеся музыкальной стороны исполнения. Однако указание, данное для пианиста, уточняет лишь вопрос тактовой акцентуации. По мнению Цорна, аккомпаниатору следует «уметь сделать танцующим свою игру понятной, резко акцентируя первую долю такта» [6, с. 101].

При этом музыкальные иллюстрации, сами по себе, фокусируют внимание на возможностях сближения средств музыки и моторики на ритмо-интонационной основе. Подобие проявляется здесь в совпадении ритмического рисунка и приемов инструментального звукоизвлечения с характером, ритмом и построением движений. В упражнении на исполнение коротких, острых приседаний («*plié staccato*») можно заметить совпадение и в траектории движения мелодии и танцевального упражнения.

Пример 1. Цорн. *Plié staccato*.

EXERCICES PRÉPARATOIRS

Pliés

M.M. ♩ = 80 à 40

ZORN

Простота и наглядная характеристичность музыкальных примеров Цорна наводит на мысль о том, что возможно, многие балетные педагоги встарь схожим образом представляли и озвучивали балетные упражнения, воспроизводя с помощью скрипичного смычка и четырех струн простейшие, уподобленные движениям, ритмо-интонации.

В таком случае, может быть, собрание Цорна демонстрирует нам те свойства музыки для урока, что определялись балетной традицией в качестве важных критериев? Возможно, многие из них не потеряли свою актуальность, и ими можно руководствоваться при подготовке к уроку и сегодня?

Стоит обозначить отмеченные выше особенности в виде краткого резюме. Рассматриваемый музыкальный сборник отличает то, что он:

- создан педагогом-танцмейстером;
- является одним из первых опубликованных собраний образцов фортепианных иллюстраций, предназначенных для музыкального сопровождения урока танца;

- применяет различные формы наглядного музыкально-хореографического уподобления;
- представляет собой компиляцию из элементарных построений моторного импровизационного характера, однообразие и малая художественная ценность которых дополняется и компенсируется многообразием фрагментов театральной и балетной музыки.

Отметим сразу, что наряду с очевидными достоинствами сборнику Цорна была присуща и известная ограниченность, которая, во многом сводила на нет его положительные свойства. При всей своей содержательности и многообразной добросовестности, подобная компиляция не могла разрешить проблему музыкальной иллюстрации для урока танца, как таковую, поскольку музыкальный аккомпанемент, применяющий исключительно подобранную заранее музыку, основательно затруднял возможность свободного, спонтанного, импровизационного ведения урока.

Урок классического танца — и сегодня, и сто лет тому назад находил воплощение в бесконечном многообразии ежедневного варьирования множества танцевальных па, составляющих учебные комбинации. Вхождение в культуру балета традиционно осуществлялось как постепенное усвоение танцевальной комбинаторики, отражающей пластический взгляд на проблему синтеза виртуозного и выразительного. Возможно, лишь очень большое количество разнообразно скомпонованных и мобильно применяемых сборников могло бы дать сколь-нибудь адекватный ответ тому ритмическому, структурному, интонационному, образному и динамическому разнообразию, которое присуще профессиональному уроку классического танца, ежедневно создаемому и ежедневно меняющемуся.

Поэтому традиционно одним из самых естественных способов отражения такой хореографической вариантности выступала вариантность музыкальная, способная представить в иной модальности родственный тип импровизационной комбинаторики.

Но если двумя столетиями раньше, в эпоху барокко, музыка, разделяя интерес многих искусств к плодотворным возможностям варьирования, развивала схожие принципы в педагогике и исполнительстве (и они находили выражение в искусстве инструментального оstinatno варьирования и технике генерал-баса), то на рубеже XIX–XX столетий ситуация складывалась совершенно иная. Та способность к комбинаторике, которой, пусть и в скромных, элементарных пределах обладал музицирующий на скрипке педагог-танцмейстер, по разным причинам стала малодоступна профессиональному пианисту-аккомпаниатору. С воцарением эпохи виртуозов, умело и технично играющих этюды и пьесы трансцендентной сложности, но неспособных сымпровизировать ни сольную каденцию в концерте, ни аккомпанемент по цифрованному басу, — традиция импровизационного пианистического искусства стала истощаться и истаивать. Процесс восстановления ее творческого ресурса начался лишь в первые годы двадцатого века. И фортепианная импровизация в балетном классе получила актуальность и приобрела массовый характер лишь с обретением музыкальным искусством нового интереса к импровизационному творчеству.

Уроки Н. Легата

Для получения представления о новом этапе развития искусства аккомпанемента в балете XX в. мы можем ознакомиться с образцами музыкальных импровизаций, исполненных для аккомпанемента в балетном классе в конце 1920-х гг. Рассмотрение этих музыкальных документов стало возможно благодаря публикации художественного и педагогического наследия Николая Легата, осуществленного Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой [7].

Выдающийся русский педагог и балетмейстер Николай Густавович Легат (1869–1937), ученик Иогансона и Петипа, учитель Нижинского, Фокина, Преображенской, Кшесинской, Карсавиной и Вагановой, находился в центре балетной традиции и считался олицетворением ее педагогического опыта. Он был одинаково успешен в роли балетмейстера-постановщика и преподавателя-наставника, ведущего класс усовершенствования в Мариинском и Большом театрах. Как и многие балетные педагоги, Легат, обладал отличными музыкальными способностями и образованием, и в молодости, ведя уроки, сам играл на скрипке, аккомпанируя ученикам, — подобно тому, как это делали Иогансон и Чекетти. Однако позже, в начале двадцатых годов, Легат предпочел скрипке фортепиано: «Задавая нам упражнение, он одновременно слегка напевал музыкальную тему и затем ее же воспроизводил в соответствующей гармонизации на рояле» [8, с. 30], — вспоминал один из московских учеников Легата, выдающийся педагог, автор труда по методике классического танца Н. Тарасов.

В 1922 г. Николай Легат уехал из России, и, занимаясь в Лондоне частной педагогической практикой, не только сохранял и преумножал свой педагогический опыт, но фактически стал одним из основоположников, созидавших музыкальную культуру урока классического танца. Воспоминания учеников Легата свидетельствуют о том, что аккомпанемент его был весьма профессиональным с пианистической точки зрения: «Мы выполняли упражнения у станка, следуя указаниям маэстро, которые он сопровождал великолепной импровизацией на фортепиано» [7, с. 36].

Поскольку Легат применял импровизацию, его игра всегда идеально подходила задаваемым им упражнениям: «каждая тема точно соответствовала характеру и хореографическому строю учебного задания, будь то экзерсис, *adagio* или *allegro*» [8, с. 30].

Воздействие столь совершенного комплекса музыкального и педагогического мастерства производило ошеломляющий эффект на учеников: «Я всегда поражалась, как он может непрерывно играть, никогда не повторяться и в то же время не пропускать ни единой ошибки у кого-либо из учеников в классе» [7, с. 58].

Все 24 записи аккомпанемента, приведенные в издании (экзерсис у станка, на середине и *Allegro*), представляют собой фортепианные импровизации Николая Легата, записанные по памяти его другом, пианистом Владимиром Лауницем. Сегодня трудно установить, что именно могло быть привнесено в текст вследствие аранжировки, или погрешностей памяти. Очевидно также, что доку-

ментальная нотная запись весьма малопригодна для воссоздания наиболее выразительных качеств импровизации, проявляющихся в ее исполнительских особенностях и экспромтном характере. Общая картина, однако, вырисовывается настолько ясная, что не оставляет сомнений в единстве стиля и подлинности.

В соответствии с описаниями, а также и расположением примеров, порядок экзерсиса Легата был следующий: *plies, battements tendus, jetés, fondus, frappes, ronds de jambe par terre, ronds de jambe en l'air, développés, grands battements, petit battements*. По свидетельствам учеников, структура урока Легата всегда оставалась неизменной и следовала одной и той же логической схеме. При этом комбинации в предложенных рамках были бесконечны и очень разнообразны — маэстро никогда не повторял урока, ежедневно задавая новый. Урок, тем самым, всегда поражал редким сочетанием спонтанности и продуманности.

В числе отличительных особенностей творческого почерка Н. Легата авторы книги упоминают, прежде всего, ритмическое своеобразие. Воспоминания учеников изобилуют примерами необычайной ритмической чуткости Легата, сообщают о «тонкостях и нюансах» рисунка его заданий и разнообразии музыки, помогавшей их уяснить.

Почти все иллюстрации представляют собой короткие (8–16 тактов) миниатюры, демонстрирующие один характер, образ, остигнутую ритмическую фигуру, соответствующую ритму одного из базовых элементов экзерсиса. В большинстве, каждая из музыкальных записей демонстрирует один, вполне узнаваемый (и типовой в ритмическом отношении) артикуляционно-ритмический оборот, обрисовывающий облик основного движения (или связки нескольких движений), повторяемый многократно.

Обратим внимание на жанровые особенности музыкальных примеров. Для аккомпанемента спокойным и плавным движениям (*plies, développés*, удержание равновесия в позе *attitude*) Легат исполнял медленные лирические вальсы, или напевные четырехдольные миниатюры в духе ноктюрна. Марши и маршеобразная музыка были предназначены преимущественно для аккомпанемента *grands battements*, а в некоторых случаях для *battements tendus*. Двухдольные построения, напоминающие гавот, то есть танцевальные пьесы, обрисовывающие облик изящных шагов или других, столь же мерных и четких движений, тоже представлены как аккомпанемент к *battements tendus*, а также к движениям группы рондов (*ronds de jambe par terre, ronds de jambe en l'air*). Танцевальные пьесы, напоминающие контрданс, кадрили, экосез, — как более оживленные и характеристичные (акцентные или легкие, скерцозные) иллюстрируют *battements jetés, frappes, petit battements* и маленькие прыжки.

Большинство примеров обладают типичными свойствами, характерными для прикладной танцевальной музыки. Их жанровые, ритмические, интонационные, фактурные особенности ясно указывают на безусловное «моторное удобство», пластичность. Поэтому нет никакого сомнения в том, что эта музыка самым наглядным образом иллюстрировала задания педагога, избавляя его от длинных объяснений и показов.

Пример 2. Н. Легат. *Double frappes*.

Double frappé

Allegretto. M.M. ♩ = 64.

Приведенные в издании иллюстрации характеризуют игру Легата так, как ее слышали его ученики, вероятно, в начале тридцатых годов прошлого века. Очевидно при этом, что представления о том, какой должна быть музыка для его урока, Легат формировал на протяжении всей своей творческой жизни, — в том числе и в годы, предшествовавшие его отъезду из России. И конечно, музыкальное творчество этого мастера не могло не оказать серьезного воздействия на развитие отечественной культуры аккомпанемента.

Одной из самых привлекательных сторон музыкального творчества Легата, как нам видится, явилась сама природа его спонтанного и свободного изъяснения, обусловленная «двуязычием» его таланта. Как музыкант он был равноправен себе как хореографу. И устанавливал принципы и законы, опирающиеся на собственный опыт и чутье педагога-балетмейстера, в соответствии с которыми распоряжался любым доступным ему музыкально-выразительным средством.

Для каждой придуманной им ситуации он находил конкретное пианистическое воплощение, обретающее сколь угодно тривиальные или новаторские черты (даже нарушающее незыблемые структурно-ритмические законы прикладной музыки), лишь в силу собственного полномочного решения. Так, приведенные ниже примеры аккомпанемента «большим батманам» — *grand battement* показывают различия, обусловленные пластикой и ритмикой каждого из заданий. В одном случае (пример 3) мы видим акценты, подчеркивающие момент сильной доли, совпадающий с опусканием ноги, — что входит в некоторое противоречие с «типичной» ритмоформулой этого движения, построенной на подчеркивании затактовой доли, акцентирующей момент броска. Другой случай (пример 4) показывает «отступления» от столь же нормативной для прикладной формы музыки басо-аккордовой формулы аккомпанемента: наиболее выразительный момент комбинации подчеркнут здесь унисонами.

Пример 3. Н. Легат. Большие батманы с акцентом на сильную долю.

Grand battements jetés.

A la Marcia. M.M. $\text{♩} = 76$

f *sfz* *mp*

1. *f*

2. *ff* *ff* *mf* *ff*

8va

Пример 4. Н. Легат. Большие батманы.

Grands battements jetés

A la Marcia. $\text{♩} = 116$

f *sfz* *sfz* *sfz* *mf* *f*

1. *f*

2. *f* *sfz*

Все музыкальные иллюстрации просты и производят необычайно естественное впечатление. Поэтому, чтобы оценить их новаторские качества нам, воспринимающим их сквозь призму сегодняшней практики, требуется специальное осознание их абсолютной для того времени новизны, открывающей небывалые возможности.

Находя импровизационное воплощение каждому движению, Легат сформировал тот базовый фортепианный комплекс фактур и ритмов, что применялся в импровизационном аккомпанементе в последующие десятилетия. Большинство примеров, приведенных в издании, содержат эти формулы движений и обладают хорошо знакомым сегодня музыкальным обликом, благодаря которому мы их расцениваем уже качестве обособленных самостоятельных жанров — музыкальных жанров балетного эскерсиса.

Поэтому феномен художественной личности Николая Легата, воплотившей в полной гармонии и артистической законченности потенциал педагогического и музыкального дарований, продолжает оставаться уникальным, вызывая наше восхищение.

***Нотные иллюстрации С. Бродской в книге
А. Вагановой «Основы классического танца»***

Образцы нотных записей, по которым мы можем составить представление о музыкальном аккомпанементе середины двадцатого века, представлены в «Основах классического танца» А. Я. Вагановой — основополагающем труде, определившем направления методики обучения классическому танцу балетному миру.

Пример урока танца с музыкальными иллюстрациями появился впервые в книге Вагановой лишь в третьем, расширенном и дополненном ее издании 1948 г. Нотный материал для него подготовила С. С. Бродская.

Софья Самойловна Бродская (Вейнберг), пианистка, концертмейстер, работавшая совместно с Агриппиной Яковлевной Вагановой в ее классе в течение нескольких десятилетий, к моменту подготовки книги имела двенадцатилетний опыт концертмейстера. Увлеченное вхождение в академическую балетную культуру позволило ей обогатить свои импровизаторские умения, достигнув вершин профессионального мастерства. Совместная работа, сплотившая прославленного педагога и преданного концертмейстера, явила новый тип плодотворного творческого союза, скрепленного глубоким уважением и многолетней личной дружбой.

Музыкальные иллюстрации, представленные в методическом труде Вагановой, включают нотные записи импровизаций, а также и фрагменты популярной балетной музыки.

Обращение Вагановой к импровизационной форме аккомпанемента было, конечно же, неудивительно, сколь применение ее вошло в повседневную урочную практику еще в двадцатые годы. Однако внимательное рассмотрение примеров позволяет нам уточнить назначение импровизации именно в классе Вагановой.

Примеры Бродской полностью представляют экзерсис у палки. Иллюстрации к экзерсису на середине включают, наряду с импровизационными примерами, фрагмент вариации из «Раймонды» А. Глазунова — для аккомпанемента маленькому адажио. А представленные в разделе *Allegro* комбинации прыжков и движений на пальцах, сочетаемые с импровизационным аккомпанементом, дополняют этюды («свободно танцевальные формы»), проиллюстрированные музыкой Чайковского (фрагмент коды из «Щелкунчика», «Выход Драгоценных камней» из «Спящей красавицы») и Минкуса (Вариация Никии из «Баядерки»). Таким образом, область применения рабочих импровизаций явились те части урока, что обладали наиболее инструктивным, «тренажным» характером.

Рассмотрим восемь довольно коротких музыкальных построений, представляющих вагановский экзерсис у палки, сразу беря во внимание специальное указание о «рабочем» характере импровизаций, подчеркивающее их сугубо прикладное назначение. Отметим здесь также, что восприятие и оценка музыкальных записей Бродской будут более плодотворными при условии глубокого понимания их специфики, а также и осознания сложностей, связанных с их подготовкой к печати. Весьма маловероятно, что в 1948 г. пианистка располагала какой-либо звукозаписывающей техникой. Поэтому нотировать свои импровизации ей, видимо, приходилось методом досочинения материала, не поддающегося мгновенному запоминанию. Подобный труд, требующий значительных усилий и временных затрат, мы оцениваем сегодня с особым уважением и благодарностью.

Итак, какие же положительные качества рабочих импровизаций, по мнению Вагановой, компенсировали возможный недостаток композиторского мастерства? Конечно же, их обращенность к танцу. Более того, не просто абстрактная обращенность, а точная предназначенность вполне определенной хореографии.

Тесная связь музыкального и моторно-танцевального начала, обусловленная прикладными свойствами музыки, реализована здесь Бродской ненавязчиво и с большим мастерством. Внимательное изучение ее, как важной составляющей урока, убедительно указывает на то, что текст не содержит ни одной ноты, ни одного произвольного указания, не обусловленного сугубо хореографическими причинами. Даже просмотр записи без проигрывания не оставляет сомнений в том, какой именно фрагмент текста является звуковой иллюстрацией того или иного движения.

Многие ученицы Вагановой, вспоминая ее уроки, часто упоминали о том, что их наставница редко считала вслух. Вглядываясь сегодня в аккомпанемент Бродской, построенный на точнейшем, наглядном ритмическом и артикуляционном параллелизме, мы можем с уверенностью утверждать, — да, действительно, счет вслух здесь будет совершенно неуместным! Ведь его заменяет гораздо более тонкая и точная звуковая составляющая, воспроизводящая ритмическую и образную сторону вагановского урока.

Наглядность музыкально-хореографического родства проявляется у Бродской не только в счете, ритме и артикуляции. Динамические оттенки, как и динамика изменений фактуры, чередований гармонических напряжений и разрешений,

даже модуляций — столь же точно следуют изменению динамики хореографической, смене амплитуд и масштаба движений. Музыкальные записи в книге Вагановой, чутко регистрирующие и «договаривающие» словесные описания ее моторики и пластики, благодаря этому выступают в качестве ее «документальных» подтверждений.

Это чудесное свойство, в огромной степени повышающее информативность и историческую значимость публикации в целом, является и слабой стороной музыкальных примеров Бродской. Их невероятная точность, адресованная одному конкретному хореографическому тексту, становится причиной несоответствия большинству других. Поэтому примеры нечасто используются практикующими пианистами в прикладных репертуарных целях. Исключение, пожалуй, составляет иллюстрация к *petit battement*, напоминающая балетное пиццикато.

Пример 5. С. Бродская. *Petit battement*.

Petit battement

Allegretto. М.М. ♩ = 56 С. БРОДСКАЯ

Весьма характерной особенностью импровизации Бродской является ее ритмическое согласование с танцевальной составляющей, основанное преимущественно на аналогии «нота=движение». Это уподобление встречается многократно на протяжении экзерсиса, причем, не только при аккомпанементе коротким, острым движениям, подобным *petit battement* (это нередко практикуется и сегодня), но более долгим и протяженным, как например, большим рондам, большим батманам (например, двадцать четыре больших батмана представлены как двадцать четыре аккорда), и даже *fondue* («1-й такт — *battement fondu* — вперед — восьмая с точкой, *petit battement* — на одну шестнадцатую, *battement fondu* назад той же формы и тем же темпом. 2-й такт — повторить сначала» [9, с. 171]).

Пример 6. Бродская С. *Fondu u petit battement*.

FONDU

С. БРОДСКАЯ



Музыкальная иллюстрация для вагановского Большого адажио, благодаря этому, составляет всего четыре такта музыки!

Наверное, в XXI столетии принцип соответствия, демонстрирующий столь удивительную лаконичность, не может не поражать своей минималистской жесткостью, продиктованной велением педагога: «Вспоминая уроки Вагановой, ее ученицы всегда подчеркивают, насколько строго и придирчиво она относилась к музыкальному сопровождению урока, не допуская приблизительности в совпадении музыки и движений, добиваясь полной слитности и гармонии» [10, с. 73].

Рассматриваемые нами музыкальные записи предельно ясно иллюстрируют эти точные установки, подтверждая предположение о том, что в уроке Вагановой отразились одна из характерных тенденций эпохи. Не только музыка здесь очевидным образом занимала положение, обусловленное ее подчиненной, прикладной ролью, — но и сама фигура пианиста проступала в зыбких контурах, видимых лишь в пределах, очерченных волеизъявлением педагога-хореографа. Получив в свое распоряжение музыканта-концертмейстера, способного к музыкальному перевоплощению и созиданию импровизационного звучания, педагог двадцатого века стал формировать из него преданного помощника, способного выполнять его творческую волю подобно идеальному инструменту, несравненно более совершенному, в сравнении с оставленной им скрипкой.

Подобные музыкальные ожидания были абсолютно естественны, поскольку проистекали из тех традиционных музыкально-хореографических отношений, что развивались в балетном искусстве на протяжении, по меньшей мере, двух столетий. Вспомним в этой связи те слова Ж.-Ж. Новерра: «Показав музыканту разные подробности уже написанной мной картины, я просил у него музыки, которая отвечала бы каждой ситуации. Вместо того чтобы пристраивать танцы к уже имеющимся мелодиям, подобно тому, как подтекстовывают стихи к уже известным мотивам, я сочинял, если так можно выразиться, диалоги моего балета и только потом заказывал музыку, создаваемую применительно для каждой фразы и каждой мысли» [11, с. 90].

Подобно тому, как в сценической работе прошлого балетмейстер-постановщик, замысливая спектакль, оказывал самое решающее воздействие на процесс

создания музыки, — педагог, руководствуясь теми же неизменными побуждениями, ожидал от аккомпаниатора максимально точного и кропотливого («для каждой фразы и каждой мысли») воплощения его представлений, не допуская в сферу учебной работы новых веяний, привнесенных двадцатым веком, и повлекших пересмотр традиционной для классического балета модели музыкально-хореографических отношений.

Мария Пальцева и пособие Л. Яромлович «Классический танец»

История аккомпанемента в балете сохранила еще несколько образцов, фортепианных импровизаций для урока классического танца, опубликованных во второй половине двадцатого столетия. Большой интерес в этой связи представляют нотные иллюстрации М. Пальцевой, составляющие важный компонент методических публикаций ленинградского педагога, ученицы Вагановой, Л. И. Яромлович.

Любовь Ипполитовна Яромлович, преподававшая в ЛАХУ с 1934 по 1963 гг., живо интересовалась музыкальной стороной педагогического процесса, и посвятила рассмотрению ее вопросов свои методические работы «Элементы классического танца и их связь с музыкой» (1952) [12] и «Принципы музыкального оформления урока классического танца» (1968) [13].

Узнаваема и закономерна сама ситуация, в которой принципы музыкального оформления формулируются и декларируются хореографом, в то время как музыканту поручается задача их проиллюстрировать, дав им наиболее яркое и точное интонационное воплощение.

Будучи приверженцем импровизационного стиля оформления урока, Яромлович скептически относилась к возможности ежедневного применения заранее подобранного репертуара. По ее мнению, никакими «готовыми» фрагментами музыкальных произведений невозможно было озвучить бесконечное разнообразие сочиняемых ежедневно хореографических комбинаций так, «чтобы установилось полное соответствие между комбинацией движений и музыкой как в целом, так и в деталях» [12, с. 17].

Поэтому свою работу, посвященную рассмотрению принципов музыкального оформления урока танца, Яромлович проиллюстрировала примерами музыкальных импровизаций¹, автором которых была профессиональная пианистка, концертмейстер ЛАХУ М. И. Пальцева.

Фамилия концертмейстера Пальцевой впервые появилось на афишах выпускных спектаклей Ленинградского хореографического училища в 1946 г. «Мария Иосифовна Пальцева — вот еще одна легенда Школы. Все педагоги и концертмейстеры, знавшие ее, вспоминают о ней, как о человеке совершенно безотказном, свято преданным своему делу: она буквально дневала и ночевала в училище. Обладая исключительной памятью, М. И. Пальцева исполняла наизусть огромный репертуар... В библиотеке Академии хранятся рукописи некоторых танцевальных

¹ Примеры из книги «Принципы музыкального оформления урока классического танца» наряду с импровизацией содержат три фрагмента из произведений Глинки, Глазунова и Делиба.

фортепианных сочинений Марии Иосифовны, что свидетельствует об ее композиторских наклонностях» [10, с 71].

Импровизационные примеры Пальцевой хорошо известны, вероятно, очень многим артистам балета, — даже тем, кто пришел учиться спустя годы после ее смерти. Ознакомление с ними стало возможным, потому что учебное пособие Л. Ярмолович, «Классический танец», опубликованное в 1986 г., стало широко применяться начинающими аккомпаниаторами в качестве репертуарного сборника. Невзирая на ясно обозначенное автором этого издания намерение предоставить музыкальные примеры в качестве образцов, помогающих «уловить

Пример 7. Пальцева М. *Fondu, frappes*.

Battements fondus et frappés

М. ПАЛЬЦЕВА

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the tempo marking 'Andante' and the dynamic 'p'. The second system continues the 'Andante' tempo. The third system is marked 'Più mosso' and 'mf'. The fourth system concludes with the instruction 'Заклучит. аккорд' (Final chord). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

утверждаемый ими руководящий принцип и применить его свободно, в различной манере» [14, с. 8], — на протяжении трех десятилетий импровизации Пальцевой звучали в балетных классах и студиях, воспроизводимые поколениями молодых пианистов, пробуящих себя в новой специализации.

Здесь, конечно, произошла подмена — ведь постоянное исполнение одной и той же импровизационной музыки превратило ее в «готовую», то есть заранее подобранную, композиторскую! Тем не менее, очевидные ее достоинства, состоящие в «выразительности», «полном практическом соответствии учебному заданию», а также «стилистической близости к классическим образцам русских балетов» [14, с. 8], перевесили возможный недостаток их художественного своеобразия. А поскольку пособие, в котором они представлены, охватывает лишь элементарный в комбинационном отношении материал первых двух лет обучения, музыкальные иллюстрации, отображающие его, тоже довольно просты и построены на воспроизведении самых общеупотребительных формул движений. Благодаря этим своим свойствам они выступили в качестве образцов типизированных музыкальных жанров балетного экзерсиса.

Иллюстрации Пальцевой проявляют многие типичные импровизационные приемы, демонстрируя преемственность прикладного стиля. Они так же стремятся максимально точно и наглядно озвучить инструктивные задания экзерсиса, «рассказывать» о хореографии средствами музыки. Здесь главенствует метрическая ясность, квадратность и басо-аккордовая фактура, музыкальные вступления (*preparation*) точно «отмерены» по количеству нот, а фактура, штрихи, ритм воспроизводят ритмо-артикуляционные формулы движений.

Пальцева в этих нотных образцах воплощает образ идеального концертмейстера эпохи — послушного и преданного, широко и разнообразно применяющего пианистическое и даже композиторское мастерство точно в соответствии с ожиданиями. Своеобразие ее личности, пожалуй, здесь проявляется в пристрастии к более протяженным по времени ритмическим и интонационным музыкальным аналогиям движений: значительно чаще у пианистки встречаются объединяющие мотивы, длинные лиги, обрисовывающие линии нескольких движений. Преемственность стиля проявляется и в некоей «жанровой» ритмической остигатной однородности материала, близкой легатовской, позволяющей воспринимать примеры в качестве собрания разнохарактерных жанровых пьес.

* * *

Итак, отметим здесь то общее, что объединяет рассмотренные нами примеры музыкальных иллюстраций:

- методические пособия, содержащие музыкальные иллюстрации урока танца, в той или иной степени развивали идею компиляции, включающей наряду с фортепианной импровизацией, фрагменты инструментальной, театральной и балетной музыки. При этом прикладная импровизация, широко применяемая на всем протяжении урока, повсеместно звучала в экзерсисе, а «готовая», композиторская музыка — преимущественно в разделах Адажио

и Аллегро, подчеркивая тем самым моменты смысловых акцентов урока, воплощенных в более свободных хореографических формах;

- прикладное назначение импровизационной музыки на уроке классического танца проявлялось в разнообразных видах и формах музыкально-хореографического уподобления. Они корректировались и отбирались музыкантом в строгом соответствии с указаниями и представлениями педагога;
- импровизационные примеры, при всей скромности замыслов, находящих обоснование в их инструктивно-моторной функциональности, в результате публикации нередко приобретали черты прикладной композиторской музыки и применялись уже в этом качестве;
- прикладная импровизация для урока танца сформировала свои собственные инструктивно-танцевальные жанры, родственные распространенным жанрам танцевальной музыки XIX в., но также и обладающие рядом своеобразных отличий, благодаря которым обрели узнаваемый облик.

Рассмотрение образцов фортепианного импровизационного аккомпанемента убеждает нас в том, что развитие его музыкальных методов и принципов совершалось при самом активном, творческом и инициативном руководстве мастеров балетной педагогики. В то время как самостоятельные методические разработки музыкантов были сфокусированы преимущественно на проблеме подбора репертуара и издании тематических сборников и хрестоматий, балетные педагоги отдавали заметное предпочтение образцам импровизационного творчества своих коллег-концертмейстеров, активно применяя их в своих методических работах. Наглядно и аргументировано объясняя свой выбор, побуждая музыкантов к записи и публикации своих работ, педагоги не только способствовали их популяризации и изучению, но и самым активным образом участвовали в развитии и формировании методов и приемов музыкальной работы.

Музыкальный мир XXI столетия, предстающий в невероятном многообразии исполнительских стилей, жанров, приемов и техник, открывает для современного пианиста новые небывалые возможности. Интернет предоставляет для ознакомления и изучения многочисленные видео- и аудиоматериалы, созданные представителями различных школ и направлений. Исследования различных сторон концертмейстерской деятельности, осуществленные в последние годы в научных и методических работах [см.: 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 21], разворачивают широкое поле для осмысления и профессионального совершенствования.

Концертмейстер, работающий в балетном классе сегодня, приобретая свой опыт вхождения в балетную культуру в общении и совместной работе с педагогом-хореографом, познает ценные и многообразные знания. Он знакомится с пластической самобытностью творчества Николая Легата, с опытом скрупулезной точности Софьи Бродской и примером преданности и трудолюбия Марии Пальцевой. Он преобразует свои знания в соответствии с современным стилем урока, обогащенным достижениями родственных балету искусств, привносящих в строгую инструктивную форму хореографии свободное дыхание современной пластики.

И он возвращается к своему искусству, наполняясь глубоким пониманием значения и безграничных возможностей музыки.

Поэтому в современном творчестве выдающихся мастеров аккомпанемента мы можем услышать пробуждение новой профессиональной свободы, открывающей путь к самостоятельному и зрелому постижению слышимого и озвучению видимого. Нет никакого сомнения в том, что музыкально-пластические отношения педагога и музыканта в балетном классе, формирующиеся сегодня, являются отражением сложных и многосторонних тенденций, что изменили облик балетного искусства последнего столетия. И конечно, этот вопрос требует нового самостоятельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пресняков В. «Мой первый год в театральном училище» // Дунаева Н. Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2010. С. 41–52.
2. Ладыгин Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца: метод. Пособие. — М.: Московская гос. Консерватория, 1993. 143 с.
3. Некрасова О. Горский-педагог // Балетмейстер А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. Сост. Е. Суриц, Е. Белова. СПб: ГИИ, 2000. С. 198–203.
4. Шлезингер С. Об игре танцев // Пианист-методолог. Вып. 24. СПб., 1906. С. 9–24.
5. Zorn F. A. Musical score of the Grammar of the art of dancing, by. Ed. by Alfonso Josephs Sheafe. Boston [s.n.], 1905. 48 p.
6. Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. 2-е изд, испр. СПб: Планета музыки; Лань, 2011. 544 с.
7. Грегори Дж., Эглевский А. Николай Легат. Наследие балетмейстера / пер. М. Харитоновна. СПб: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014. 127 с.
8. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб.: Лань, 2005. 479 с.
9. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Изд. 5-е. Л: Искусство, 1980. 192 с.
10. Розенталь Ю. Концертмейстеры ЛАХУ им. А. Я. Вагановой советского периода. // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 69–77.
11. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / пер. А. Гвоздевой, вст. ст. И. Соллертинский. Л.: Academia, 1927. 384 с.
12. Ярмолович Л. И. Элементы классического танца и их связь с музыкой. Л.-М.: Музгиз, 1952. 137 с.
13. Ярмолович Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца / под ред. В. И. Богданова-Березовского. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1968, 143с.
14. Богданов-Березовский В. И. Музыка и вопросы хореографического образования // Ярмолович Л. И. Элементы классического танца и их связь с музыкой. Л.-М.: Музгиз, 1952. С 3–11.
15. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учебное пособие. — СПб: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005, 220 с.
16. Безуглая Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа. Учебное пособие. СПб: Лань-Планета музыки, 2015. 272 с.
17. Бойко А. А. Функции концертмейстера в работе над учебными танцевальными комбинациями // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке (Альманах). Вып. 20. М.: МГАХ, 2010. С. 53–59.

18. Кузнецов И. Л. Музыкально-пластическая эстетика П. А. Пестова: автореф. дисс. ... канд. иск. М.: ГИТИС, 2013. 19 с.
19. Лыцова Л. Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты. Дисс. ... канд. иск. Пермь, 2015. 242 с.
20. Ревская Н. Классический танец. Музыка на уроке. Экзерсис. Методика музыкального оформления урока классического танца. СПб.: Композитор, 2005. 64 с.
21. Ревская Н. Музыкальное оформление урока классического танца: Учебное пособие. СПб: Союз художников, 2010. 88 с.
22. Хазанова С. Концертмейстер на уроках хореографии. Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2013. 36 с.
23. Штемпель Н. М. Урок классического танца. Учебное пособие для концертмейстеров балетного класса. СПб.: Композитор, 2014. 172 с.