

MUSIC ARTS  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО  
МУЗЫКА ӨНЕРІ

МНРТИ 18.49.01

Е.Т. Ахметжанов<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)

## КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ХОРЕОГРАФИИ

### Аннотация

В статье автор рассматривает работу концертмейстера хореографических дисциплин. Обосновывает неразрывную взаимосвязь музыки и хореографии, приводя цитаты из книг великих мастеров сцены А. Арбо и Ж.Ж. Новерра. Музыкальное сопровождение танцев во все времена было важным. Движения танцующих всегда должны были быть в гармонии с музыкой и соответствовать ее характеру. Автор рассуждает о том, какими музыкальными инструментами сопровождалась военные марши и танцы XVI века, о том, что только в 20-х годах XX столетия присутствие концертмейстера стало обязательным на занятиях хореографии. Рассказывает о различии терминов «концертмейстер» и «аккомпаниатор». Приводит основные компетенции концертмейстера, без которых его работа не будет продуктивной и качественной. Профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие большого объема внимания и памяти, высокой работоспособности, выдержки и воли, педагогического такта и чутья, а также ответственности в повседневной творческой работе. Статья будет интересна широкому кругу читателей, а также студентам музыкальных и хореографических факультетов.

**Ключевые слова:** музыкальным сопровождение, танец, движение, ритмичность, педагог-хореограф, такты, концертмейстер, хореография.

Е.Т. Ахметжанов<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)

## ХОРЕОГРАФИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІ

### Аннотация

Мақалада автор хореографиялық пән концертмейстерінің қызметін қарастырады. Сахнаның ұлы шеберлері А.Арбо және Ж.Ж.Новерр еңбектерінен дәйексөздер келтіре отырып, музыка мен хореографияның ажырағысыз байланысы туралы айтады. Билерді музыкалық сүйемелдеу барлық кезеңде де өте маңызды болды. Бишілердің қимыл-қозғалысы музыкамен үйлесімде және оның характеріне

*сәйкес болуы қажет. Автор XVI ғасырда билер мен әскерилердің маршы музыкалық аспаптармен сүйемелденгендігін, тек XX ғасырдың 20-жылдарынан бастап қана хореография сабағына концертмейстердің қатысуы міндетті болғандығын айтады. «Концертмейстер» және «аккомпаниатор» терминдерінің ара жігін ажыратып береді. Концертмейстердің қызметін жемісті әрі сапалы ететін негізгі құзыреттерге тоқталады. Концертмейстердің кәсіби қызметі есте сақтау мен назар аударудың, көңіл-күйдің жоғары деңгейде болуын, жоғары еңбекке қабілеттілікті, төзімділікті пен жігерлілікті, педагогикалық шеберлік пен әдептілікті, сондай-ақ күнделікті шығармашылық жұмысты талап етеді. Мақала оқырман қауымға, сонымен қатар музыкалық және хореография факультеті студенттері үшін қызықты әрі маңызды.*

**Түйін сөздер:** музыкалық сүйемелдеу, би, қозғалыс, ритм, педагог-хореограф, тактілер, концертмейстер, хореография.

*E.T. Akhmetzhanov<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh national academy of choreography  
(Astana, Kazakhstan)*

## THE CONCERTMASTER OF CHOREOGRAPHY

### Annotation

*The author considers the work of a concertmaster of choreographic disciplines. He talks about the close relationship of music and choreography, quoting from the books of the great masters of the stage like A. Arbo and J.J. Noverr. In all times musical concertmastership is of great importance. The movements of dancers should be in harmony with to their characters. The author discusses about how musical instruments accompany military marches and dances of XVI century and that, the presence of concertmaster in choreographic disciplines is obliged in the twenties of XX century. He explains the differences between the terminologies «concertmaster» and «accompanist». The core competences of a concertmaster which makes his work more productive and qualitative are presented. The professional career of the concertmaster requires to have great attention and memory, high workability, patience and will, pedagogical tact as well as responsibility in a daily artistic work. The study will be interested to the wide audience, students of musical and choreographic faculties.*

**Keywords:** musical accompaniment, dance, movement, rhythm, teacher-choreographer, measures, accompanist, choreography.

С начала XX века и по сегодняшний день для музыкального сопровождения хореографических дисциплин используется рояль и фортепиано. К современному концертмейстеру хореографических дисциплин предъявляются огромные требования, так как в современном мире значительно выросла популярность танцевального искусства.

Если обратиться к истории XVI века, то музыкальным сопровождением танцев могли служить барабан с гобоями, тамбурины с флейтой и т.д., а также голоса поющих. Позже в XVIII-XIX веках сопровождающим музыкальным инструментом балетных экзерсисов и

репетиций как в России, так и в Европе стала скрипка, более того, на скрипке умели играть сами педагоги-хореографы. Что касается фортепианного сопровождения хореографических дисциплин, то оно имеет не столь длинную историю.

Не секрет, что музыка и танец неразрывно связаны. Движения без музыки останутся просто набором движений. Туано Арбо, которого по праву называют отцом хореографии, во время диалога со своим учеником Каприолем в книге «Оркезография. Трактат об искусстве танца во Франции XVI века» говорит о том, что танец зависит от музыки и модуляции. Что без добропорядочной ритмичности танец будет невразумительным и беспорядочным. Танцующим нужно делать жесты в соответствии с ритмом музыкальных инструментов. Нельзя, чтобы их ноги говорили одно, а музыкальные инструменты другое [1].

В той же книге Арбо отмечает, что инструментами для военных маршей служили букцидум (военная труба) и труба, флейта, охотничий рог и инструменты, подобные барабану. К примеру, при двухдольном размере, чтобы пройти одно лье (4 445 метров), требуется 2 500 барабанных ударов, если барабанный ритм покрывает семь шагов. А если он покрывает шесть шагов, то за один лье требуется примерно 1 666 ударов барабана. Такая же игра барабанов и флейты использовалась и на военных парадах.

Особое внимание автор в своей книге уделяет разнообразным ударам барабана, в них есть паузы для того, чтобы солдаты могли опускать левую ногу на первую ноту, а правую – на пятую. Благодаря паузам марширующим хорошо слышны первая и пятая нота. Барабанщик исполняет композицию из разных ударов с целью исправить шаг сбившихся с марша солдат. После того, как они услышат паузу или три паузы в барабанном бое, то могут легко сменить ногу, если по какой-то причине в строю произошел сбой в перестроении. При маневрах это очень важно. Благодаря заданному ритму марширующим не приходилось считать шаги и расстояния.

Барабану всегда аккомпанировали одна или две флейты, они украшали барабанный бой, что помогало поднять дух солдатам и разжечь в них гнев. Барабанщик и флейтист (флейтисты) шли вместо со всеми солдатами в строю.

Еще одна особенность: чем ближе солдаты подходили к врагу, тем легче и резче становились удары палочек барабанщика. Это был знак, чтобы ряды солдаты тесно смыкались в плотную стену, которую трудно пробить.

Казалось бы, разве можно барабанным боем в сопровождении флейт повлиять на боевые действия! Оказывается, можно. У врага

такое неожиданное наступление вызывало смятение и возникала неразбериха. Шансы победы над врагом резко увеличивались.

Что же касается танцев, описанных Туано Арбо, то и там мог использоваться барабан с гобоями, тамбуринами, с той же флейтой. К примеру, песни для бассдансов исполнялись в трехдольном размере. Музыканты составляли песню их из шестнадцати тактов, которые повторялись. В основном, вся мелодия длилась 80 тактов, если больше, то бассданс назывался неравномерным.

В каждом такте барабан, чтобы совпасть с флейтой делал удары, отбивая 80 тактов. В каждом такте танцующие делали движения в соответствии с правилами танца. Три двойных шага в бассдансе делались в соответствии с двенадцатью ударами тамбурина.

А, к примеру, павана могла сопровождаться ударами тамбурина, флейты в сопровождении голоса тенора, контртенора и баса. Павану можно было еще играть на скрипке, спинете, гобое, флейте, и других инструментах, а также с помощью голоса. Однако, лучше всего помогал отбивать ритм тамбурином.

О самих танцующих Туано Арбо отмечает: «...мелодия заучивается танцором, и он поет ее про себя вместе с играющими музыкантами, он хорошо танцует и не может ошибиться» [1, с.100], а через несколько страниц мы встречаем: «... исполнение танца красиво, когда движения ног совпадают с музыкальным ритмом» [1, с.115].

Таким образом, вышесказанное доказывает, что музыкальное сопровождение танцев во все времена было важным, мало того, движения танцующих всегда должны были быть в гармонии с музыкой и соответствовать ее характеру и наоборот.

В подтверждение уместно привести слова Жана- Жоржа Наверра, который говорил, что музыка для танца то же, что слова для музыки. Удачный выбор мотивов так же существен для танца, как подбор слов и оборотов для красноречия [2].

Со временем требования к сопровождению музыки стали еще выше. С начала XX века и по сегодняшний день для музыкального сопровождения хореографических дисциплин используется рояль и фортепиано. Помощником преподавателя хореографии является концертмейстер.

Концертмейстер – сложная профессия, освоить которую суждено не каждому, владеющему фортепианной игрой. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. От концертмейстера не требуется артистизм, разносторонние музыкально-исполнительские данные, применение многосторонних знаний и умений по гармонии, теории, истории музыки, анализ музыкальных произведений и педагогики.

Профессиональная деятельность концертмейстера требует наличие большого объема внимания и памяти, высокой работоспособности, выдержки и воли, педагогического такта и чутья, а также ответственности в повседневной творческой работе. Формальное отношение к своим обязанностям недопустимо. Перед начинающим концертмейстером хореографии стоят две задачи: освоение музыкального материала, связанного с преподаванием той или иной дисциплины; освоение хореографической специфики той или иной дисциплины.

Прежде чем стать профессионалом своего дела, концертмейстеру нужно будет с помощью педагога-хореографа осваивать навыки и постигать необходимые знания прямо в классе хореографии, испытывая поначалу растерянность и неуверенность. В Казахстане пока нет специальных учебных заведений, готовящих концертмейстеров хореографии.

Было время, когда танцмейстер отказывался от концертмейстера, так как сам владел скрипкой или игрой на фортепиано и за это ему платили дополнительную сумму. Конечно же это влияло на качество проводимых занятий и препятствовало формированию профессиональных концертмейстеров. Лишь в 20-е годы XX столетия в профессиональных хореографических заведениях и театрах присутствие концертмейстера на занятиях хореографией стало обязательным [3].

В хореографии, в основном, используется термин «концертмейстер», а не «аккомпаниатор». Эти термины часто применяются как синонимы, хотя они имеют различия.

Рассмотрим эти термины. Аккомпаниатор – (от франц. «*accompagner*» - сопровождать) – музыкант, сопровождающий на музыкальном инструменте партию солиста или солистов на сцене. Он поддерживает ритмическую и гармоническую опору. Таким образом, на аккомпаниатора возлагается огромная ответственность и нагрузка. Художественное единение всех компонентов исполняемого произведения наступает тогда, когда аккомпаниатор с блеском справляется с этой нагрузкой

Концертмейстер – (от нем. «*konzertmeister*», от франц. «*violin solo*») – мастер концерта, музыкант, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и музыкально сопровождающий их на репетициях и на концертах [4].

Из вышесказанного мы видим, что деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу. А понятие концертмейстер включает в себя разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики, причин возникновения трудностей в

исполнении и т.д.

Таким образом, мы видим, что в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические, психологические функции. Эти функции тесно взаимосвязаны и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Поэтому этот термин и употребляется в хореографии.

Как отдельный вид исполнительства концертмейстерство выделилось во второй половине XIX века, когда назрела необходимость особого умения аккомпанировать солисту. Это время, когда появилось большое количество романтической камерной, инструментальной, песенно-романсовой лирики.

Перечислим основные компетенции концертмейстера, без которых его работа не будет продуктивной и качественной:

- иметь прекрасные пианистические данные, а также хорошую технику и музыкальность недостаточно. Концертмейстер должен иметь огромный музыкальный репертуар, который включает в себя произведения казахских и зарубежных композиторов - классиков и современников;
- конкретные танцевальные движения имеют определенные фактурно-аккомпанементные, темпо-ритмические, мелодическо-интонационные формулы. Поэтому молодому концертмейстеру предстоит прослушать и переиграть множество балетных произведений и не только, что поможет ему почувствовать форму, стиль, характерные особенности и принципы, гармонию и т.д.

На сегодняшний день благодаря интернету, нотные сборники, пособия стали доступнее, поэтому нотный материал стало искать легче: концертмейстер должен не только использовать определенные музыкальные сочинения, а и уметь импровизировать и сочинять. Импровизация должна соответствовать квадратности структуры 8 - 16 - 32 - 64 такта, быть благозвучной, с ярко выраженной мелодией и гармонией.

Импровизация связана еще и с тем, что постоянное использование одних и тех же музыкальных произведений приводит к механическому исполнению учащимися хореографических движений, а также потере свежести и интереса музыкального восприятия;

- концертмейстер должен уметь выбрать темп к той или иной комбинации. Выбор темпа зависит от многих составляющих: физических и творческих возможностей учащихся, их индивидуального исполнения, насыщенности танцевальной композиции, от стадии освоения движения.

К примеру, на ранних стадиях движения изучаются и исполня-

ются медленнее. Также темп зависит от характера самого движения. Плавные требуют в медленного темпа, активные и резкие – более подвижного.

Для энергичных, акцентированных движений экзерсиса у станка и на середине зала, таких как *battement tendu*, *battement jete*, *frappe*, *petit battement* и т.д., применяются двудольные размеры 2/4, 4/4, а для мягких и плавных, широких комбинаций, таких как *ronde jambes par terre*, *plie*, *adagio* и др., применяются трехдольные, вальсовые размеры.

К примеру, маленькие прыжки требуют, в основном, двухдольного размера. А средние и большие прыжки сопровождаются вальсовой, трехдольной музыкой, так как такое музыкальное сопровождение подчеркивает полетность и широту движения и всей комбинации в целом [5].

Бывают комбинации, которые могут объединять в себе несколько разных по характеру элементов и требуют темповых отклонений музыкального сопровождения. Концертмейстер должен увидеть их при показе педагогом хореографом такой комбинации и музыкально подтвердить своей игрой;

- важен зрительный контакт пианиста и учащихся. Хорошее знание нотного материала, обладание навыком видения всего балетного зала и учащихся в нем, нотного текста, клавиатуры – залог благополучного существования в единстве музыки и танца всего хореографического класса;
- необходимо также творческое сотрудничество и психологический контакт с педагогом-хореографом. Такой союз ведет к развитию музыкальности учащихся, привитию им навыков согласованности движений с музыкой, воспитанию художественного мышления;
- концертмейстер обязан знать терминологию каждого движения и характер его исполнения, схематично понимать танцевальные движения и позиции, положение корпуса, рук, ног, головы.

Хореографические термины имеют французского происхождения, музыкальные – итальянское. Поэтому концертмейстер должен понимать, о каком движении говорит педагог-хореограф, чтобы подобрать необходимое музыкальное сопровождение к тому или иному упражнению;

- также концертмейстеру необходимо знать структуру урока и порядок комбинаций экзерсиса у станка, на середине зала, прыжков и упражнений на пуантах;
- концертмейстер должен уметь четко представлять себе

структуру упражнения для того, чтобы, накладывая на него музыкальное произведение, правильно делать акцент, динамическими оттенками помогать учащимся исполнять движения.

Одним словом, соотносить упражнения с музыкальным материалом;

- в отсутствие педагога, а такое иногда случается, концертмейстер может провести занятие, так как на концертмейстера возложены еще и педагогические функции;
- концертмейстер должен помнить, что не является самостоятельным исполнителем на занятиях хореографии, своей игрой он должен помочь учащимся глубже проникнуть в эмоциональную структуру и характер исполняемых движений;
- помнить, что во всех возрастных группах и классах музыкальное сопровождение и исполнение всегда должно быть ярким и эмоциональным.

<i>Концертмейстер должен</i>	<i>иметь</i>	творческое сотрудничество и психологический контакт с преподавателем хореографии
		зрительный контакт с учащимися
		большой музыкальный материал
	<i>уметь</i>	прослушать и проиграть множество балетных произведений
		выбирать темп по характеру движений
		при необходимости самостоятельно провести занятие
		представлять себе структуру упражнения
		ярко и эмоционально исполнять
		импровизировать и сочинять музыку
	<i>знать</i>	своей игрой помочь учащимся проникнуть в эмоциональную структуру и характер исполняемых движений
		структуру урока и порядок комбинаций
		терминологию каждого движения

**Таблица 1.** Основные компетенции концертмейстера

Таким образом, можно заметить, что концертмейстеру все нюансы музыкального сопровождения урока приходится постигать только через практику.

Ему необходим постоянный поиск новых музыкальных композиций, а также установление творческого взаимного контакта с педагогом – хореографом и учащимися. В этом ему помогает заинте-



ресованность в своей профессии и преданность хореографическому искусству.

### Список использованной литературы

1. Туано А. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2013.
2. Ладыгин Л.А. О музыкальном содержании учебных форм танца. – Москва: Московская Государственная Консерватория им. П.И.Чайковского, 1993. – 143 с.
3. Егорова С.В. Специфика работы концертмейстера в хореографическом классе. – Киров: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2014. – С. 436-437.
4. Исупова Л. Записки концертмейстера. – Москва: Астрель, 2013. – 415 с.
5. Подборский А. Взгляд из-за рояля. – Санкт-Петербург: Композитов, 2014. – 256 с.

### References:

1. Tuano A. *Orkezografija. Traktat ob iskusstve tanca Francii XVI veka.* – Sankt-Peterburg: Planeta muzyki, **2013.** (*In Russ.*).
2. Ladygin L.A. *O muzykal'nom sodержanii uchebnyh form tanca.* – Moskva: Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. P.I.Chajkovskogo, **1993.** – 143 s. (*In Russ.*).
3. Egorova S.V. *Specifika raboty koncertmejstera v horeograficheskom klasse.* – Kirov: Mezhregional'nyj centr innovacionnyh tehnologij v obrazovanii, **2014.** – S. 436-437 (*In Russ.*).
4. Isupova L. *Zapiski koncertmejstera.* – Moskva: Astrel', **2013.** – 415 s. (*In Russ.*).
5. Podborskij A. *Vzgljad iz-za rojalja.* – Sankt-Peterburg: Kompozitov, **2014.** – 256 s. (*In Russ.*).