

Муниципальное бюджетное образовательное
учреждение дополнительного образования
«Высоковская детская школа искусств»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

по теме:

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ:
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
НА УРОКЕ ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА**

концертмейстера
МБОУ ДО ВДШИ
Журавлёвой О.В.

г. Высоковск

09.10.2019 г.

Оглавление

- 1. Введение**
- 2. Подбор музыкального материала**
- 3. Особенности предмета историко-бытовой танец**
- 4. Заключение**
- 5. Список использованной литературы**

Введение

Танец – вид искусства, в котором художественный образ воплощается через музыкально организованное движение. Художественная сущность танца состоит в раскрытии содержания музыкального произведения средствами танцевальной выразительности человеческого тела. Главной задачей предмета «Историко-бытовой танец» в учебном заведении является воспитание средствами хореографического искусства «музыкального тела», то есть тела, способного выразить в хореографической пластике всю сложность, свойственную нюансам, акцентам и агогике того музыкального произведения, на содержание которого создается танец.

Музыка, звучащая на уроках танца, способствует развитию музыкальной восприимчивости и отзывчивости. Благодаря сознательному восприятию музыки у учеников развивается фантазия, умение быстро реагировать на музыкальный материал. Музыкальное сопровождение танцевального урока достаточно специфично и без помощи музыканта, знающего все тонкости хореографического аккомпанемента, обойтись невозможно. В музыкальных училищах и консерваториях студентов в концертмейстерских классах обучают работе с вокалистами, инструменталистами. Концертмейстеров для хореографии нигде не готовят, хотя необходимость в этом есть.

Быть хорошим пианистом, отлично владеющим инструментом, недостаточно. Музыкальное сопровождение упражнений предполагает необходимость определенных методических знаний.

В данной работе рассматривается специфика хореографического аккомпанемента на уроках историко-бытового танца, формулируются критерии отбора музыкального материала. Даются общие рекомендации, предваряющие непосредственную работу над музыкальным материалом на уроках танца, и для осуществления музыкального сопровождения учебных занятий.

Подбор музыкального материала

Работа концертмейстера является неотъемлемой частью единого процесса обучения хореографии, а содержание музыкального репертуара и его исполнение – основой развития творческого и эмоционального начала учащихся, их эстетического воспитания.

В основе творческих взаимоотношений концертмейстера с педагогом-хореографом лежит тесное сотрудничество. Необходимой предпосылкой их плодотворной работы над музыкальным материалом для урока является понимание взаимосвязей музыки и танца. Концертмейстер, приступая к подготовке музыкального материала для уроков танца, знакомится с основами хореографической лексики, со смыслом и характером хореографических движений, а хореограф – с мелодической, ритмической, гармонической, полифонической логикой музыкальных произведений, их жанровыми и стилистическими особенностями. Далее проходит совместная работа над созданием плана целостной композиции танцевального урока, определение его структуры, конкретных целей и задач.

Очень важным в совместной работе является вопрос выбора музыкального материала для уроков танца. На учебных занятиях можно использовать как импровизационный музыкальный материал, так и применить подобранную музыку.

При обращении к импровизации на уроках хореографии выдвигаются определенные требования. Музыкальный материал должен точно соответствовать хореографическому заданию: отражать характер танцевальных элементов, их темпо-ритмические и структурные особенности.

Мелодическая линия должна быть ясной, простой. Для музыкальной фразы характерна «квадратность» построения. Возможно гармоническое и фактурное разнообразие. В качестве основы для музыкальной импровизации можно использовать тематический материал из произведений балетной, симфонической, камерной и фортепианной музыки композиторов-классиков.

Музыкальное сопровождение уроков танца можно осуществлять с помощью предварительного отбора музыкальных фрагментов или целого произведения. В качестве материала для музыкального сопровождения используются образцы классического наследия и современного музыкального творчества, способствующие формированию художественного вкуса учащихся.

Для оформления отдельных движений и комбинаций движений историко-бытового танца необходим строгий отбор материала и наличие многочисленных вариантных примеров. В учебном процессе можно воспользоваться и импровизацией, и предварительным отбором музыкальных произведений. Главное, чтобы это способствовало успешному достижению намеченных целей.

Особенности предмета историко-бытовой танец

Историко-бытовой танец отражает танцевальные стили различных исторических эпох, сохраняет в современном искусстве картины и образцы танцевальной культуры прошлого.

Историко-бытовой танец помогает созданию характерности действующих лиц в исторических пьесах. «Занятия историко-бытовым танцем должны воспитывать в учащихся чувство эпохи и стиля, понимать и органически ощущать особенности костюма той или иной эпохи и его влияние на характер движения, должны научить правильно вести себя по отношению к партнеру и к окружающим», - отмечал выдающийся специалист в области бытового танца Н.П.Ивановский.

При изучении историко-бытовых танцев необходимо использовать подлинные образцы танцевальной музыки. Такие музыкальные произведения являются средством характеристики стилистических особенностей эпохи, характера времени, образов людей прошедшей эпохи. Они наиболее полно и образно раскрывают характер и стиль танца. Широкое применение образцов

танцевальной музыки, создаваемой специально для бытовой хореографии, а также произведений русской, зарубежной и советской классики, имеющих в своей основе структурные особенности историко-бытовых танцев, ведет к развитию музыкальности танцора. Известный французский балетмейстер, теоретик и реформатор хореографического искусства Жан Новер говорил: «Удачный выбор музыки – столь существенная часть танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия».

Основная цель уроков исторического танца – научить манере исполнения танцев отдельных эпох.

При подборе концертмейстером музыкального материала для уроков историко-бытового танца необходимо знать, что музыка определяет не только ритмическую сторону танца, но и подсказывает характер исполнения. Поэтому можно обратиться к подлинным народным мелодиям, к музыке прошлых эпох в её лучших образцах. Много интересных старинных танцев есть и у композиторов нашего времени – Б.Асафьева, Р.Глиэра, С.Прокофьева. В танцах, пришедших к нам из глубины веков, таких, как менуэт, гавот, особенно важно соблюдать манеру и стиль исполнения, диктуемые музыкой.

Рассмотрим характерные черты некоторых из них.

Бранль – французский народный танец. Родился в эпоху раннего средневековья. Свое название получил от французского слова *branler*, что означает – двигаться, шевелиться, колебаться.

В середине века бранль был самым распространенным танцем. Во Франции его танцевали повсеместно – в городах и деревнях, на праздниках и ярмарках, во время жатвы и сбора винограда.

Бранль – хороводный танец. Основу его составляет круг, который может разбиваться на линии или превращаться в зигзагообразные ходы. Первоначально бранль исполнялся под пение танцующих. Мелодия и текст песен определяли характер танца. Танцевали бранль также под аккомпанемент волынки.

Танец простой и жизнерадостный, бранль в различных частях Франции исполнялся по-разному и даже носил различные названия: в Бретани паспье, в Оверне – бурре, в Провансе – гавот. В провинции Пуату из бранля постепенно возник менуэт.

Бранблей было очень много. Их делят на простые, двойные, веселые, подражательные. Самые старинные бранли – простой, двойной и веселый, Уже сами названия танцев говорят об их происхождении, о связи с жизнью и бытом простых людей.

В бранлях исполнители воспроизводили движения трудовых процессов. Характерен в этом отношении бранль прачек, в котором удары и хлопанье рук похожи на движения валька. В некоторых бранлях подражали повадке животных или птиц (например, в бранле гусей).

Часто во время исполнения танцующие энергично притопывали ногами, Притопы бывали сложными по ритмическому рисунку. Особенно большое значение имели притопы в «конском» бранле, где их делали во время кружения на месте. Излюбленным танцем молодежи был бургундский, или веселый бранль. Люди пожилого возраста чаще всего танцевали простой и двойной бранли.

Бранли могли танцевать все, его шаги осваивались очень легко. В последующие эпохи французская народная танцевальная культура обогатилась разнообразными танцами, но на сельских праздниках бранлю по-прежнему отдавали предпочтение. Исполняя его, народ пел любимые песни, перебрасывался различными шутками.

Вскоре после своего появления жизнерадостный бранль привлек внимание аристократии и стал бальным танцем. Им открывался и заканчивался бал. Но придворная знать резко изменила танец. Он приобретает торжественно-церемониальный, манерный характер, в нем появляются частые реверансы дам и поклоны кавалеров. Изменился и сам стиль движений: темпераментные прыжки, выбрасывание ног, непринужден-

ные повороты корпуса уступили место медленным, важным, глиссирующим шагам. Пышная придворная одежда придала танцу чопорность. Особое распространение получили бранль с факелами и бранль с подсвечниками. В своем труде «Орхесография» Туано Арбо пишет, что они были построены на движении алеманды. Танцующие обходили вокруг зала, выбирали того, кому они хотели бы передать факел, вели короткий разговор, после которого кавалер передавал факел даме, а она в свою очередь передавала его вновь выбранному ею кавалеру.

Бранль – первоисточник всех позднее появившихся бальных танцев. Он сыграл большую роль в развитии бальной хореографии. Во Франции народ до сих пор с увлечением танцует незатейливые и простые бранли.

Фарандола - старинный французский танец, родиной которого считается Нижний Прованс. Но многие литературные источники указывают на античное происхождение этого танца, находя в его рисунке сходство со сложными поворотами в лабиринте Минотавра. Танцы, напоминающие фарандолу, в свое время были широко распространены по всей Европе. Они то появлялись, то снова исчезали или входили в состав других, более сложных народных плясок.

Мелюзин Вуд – автор большого труда по историческому танцу, вышедшему в 1952 году в Лондоне, – пишет, что фарандола была одной из форм кароля, в котором танцующие образовывали цепь, двигаясь во время всего танца одной линией.

Большинство исследователей относят фарандолу к танцам типа открытого круга и связывают ее происхождение с бранлем. Незамысловатые движения фарандолы, в основном состоящие из обычного шага, бега, доступны каждому. Ни и один народный праздник, ни одна свадьба не обходились без фарандолы, которой заканчивалось гуляние. В очень отдаленные времена фарандола не имела сложных ходов. В ней могло

участвовать любое количество исполнителей, которые выстраивались цепочкой и неслись вверх и вниз по деревенской улице или площади. Цепь возглавлял мужчина, исполнявший роль ведущего. От его умения и находчивости зависели ходы, ритм и характер исполнения танца. Ведущим выбирался тот, кто не только хорошо знал танец, но и умел шутить, импровизировать движения. Все участники должны были подчиняться ведущему и следовать его указаниям. Цепь фарандолы заканчивал мужчина, так как он при повороте мог тоже оказаться ведущим. У ведущего и замыкающего свободная рука лежала на бедре. Исполнители держались за руки или за платки, которые были у них в руках. Соединяться платками было особенно принято на юге Франции, где этот танец был очень распространен и сохранился до сих пор.

Ригодон - старинный народный танец, популярный на юго-востоке Франции – в Дофине, Провансе, Лангедоке. Некоторые историки считают, что свое название он получил по имени учителя танцев Риго, будто бы сочинившего этот танец. Известный немецкий исследователь Курт Закс берет под сомнение такую версию. Он утверждает, что в основе названия – итальянские слова *rigodone*, *rigalone*, *rigoletto*, что значит – хороводный танец. Существуют мнения, будто название «ригодон» происходит от старонемецкого слова *riegon* или французского *rigoler* – танцевать. Вернее всего ригодон причислять к старинным французским контрдансам.

Как и подавляющее большинство танцев, ригодон происходит от бранля. Вот почему, развившись в самостоятельную форму, он сохраняет черты, свойственные другим танцам. Живой характер ригодона роднит его с бурре и монтаньяром.

Менуэт – один из самых популярных танцев XVI–XVII веков. Пережив на несколько столетий одновременно возникшие с ним хореографические формы, он сыграл большую роль в развитии не только бального,

но и сценического танца. Как и большинство танцев, он возник из французского крестьянского бранля. Родиной его считают Бретань, провинцию Пуату, где его исполняли непосредственно и просто. Свое название он получил от *pas menus*, маленьких шагов, характерных для менуэта.

Как и многие другие танцы, возникшие в народе, менуэт в своей первоначальной форме был связан с песнями и бытовым укладом данной местности. Исполнение менуэта отличалось изяществом и грацией, что немало способствовало его быстрому распространению и популярности в придворном обществе.

Любимым танцем королевского двора менуэт становится при Людовике XIV. Здесь он теряет народный характер, свою непосредственность и простоту, становится величественным и торжественным. Придворный этикет наложил свой отпечаток на фигуры и позы танца. В менуэте стремились показать красоту манер, изысканность и грациозность движений.

Аристократическое общество тщательно изучало поклоны и реверансы, часто встречающиеся по ходу танца. Пышная одежда исполнителей обязывала к медленным движениям.

Менуэт все больше и больше обретал черты танцевального диалога. Движения кавалера носили галантно-почтительный характер и выражали преклонение перед дамой.

Исполнители менуэта двигались по определенной схеме, придерживаясь строгого композиционного рисунка. Схем существовало много, хотя между ними нетрудно найти общие черты.

Медленный менуэт в XVIII веке сменил скорый. Если при исполнении медленного менуэта главным было точное выполнение заранее предусмотренной схемы, то для скорого свойственно ускорение темпа, вве-

дение ряда сложных движений; руки разрешалось поднимать высоко в различных позах.

В менуэте XIX века изменяются не только движения рук. Музыкальный размер, определяющий характер основного па менуэта, который в XVII веке занимал два полных такта по $3/4$, стал занимать один такт. С такой формой шага мы встречаемся в менуэте, сочиненном Мариусом Петипа на музыку из «Дон-Жуана» Моцарта.

На сценические подмостки менуэт попал давно, но когда – установить пока не удалось. *Менуэт* – «танец королей и король танцев». Его можно считать образцом и основой бального танцевания XVII-XVIII столетий. Менуэт – танец французского происхождения, популярный в Европе. Исполнялся мелкими шагами (название происходит от французского menu – мелкий), в умеренном темпе, плавно, церемонно, с поклонами и приседаниями; размер $3/4$. Мягкость, пластичность, красивые изгибы рук, элегантность и грациозность – вот характерные особенности этого танца. Менуэт из балета П.И.Чайковского «Спящая красавица», из балета С.С.Прокофьева «Ромео и Джульетта», Менуэт из оперы «Дон Жуан» В.Моцарта, Менуэт Ж.Ф.Рамо.

Гавот – крестьянский хороводный танец, возникновение которого почти все источники относят к самому началу XVI столетия. Это, по сути дела, видоизмененный бранль. Недаром Туано Арбо называет гавот «сюитой бранлей». Французские крестьяне исполняли его легко, плавно, грациозно, под народные песни и волынку. Схема танца – открытый или закрытый круг, участники которого проделывали одни и те же движения. Каждый круг имел ведущую пару из числа лучших танцоров. Кавалер этой пары по своему вкусу варьировал движения, которые затем исполнялись остальными. В конце танца из круга выходила пара, которая продолжала танец. И когда это соло заканчивалось, молодой человек дарил своей партнерше букет цветов.

Но гавот XVI века не получил широкого распространения и вскоре был забыт. Однако на рубеже XVII–XVIII веков гавот возрождается и быстро заво-

евывает одно из самых видных мест среди бытовых танцев. Его пропагандируют не только учителя танцев, но и самые известные художники: пары, исполняющие гавот, переходят на полотна Ланкре, Ватто, изящные позы танца запечатлеваются в фарфоровых статуэтках.

Танец исполнялся в умеренном темпе, изящно, несколько жеманно. Размер 2-дольный с затактом в 2/4. Гавот часто встречался в операх и балетах Ж.Ф.Рамо, К.В.Глюка, а также в творчестве С.Туликова, А.Аренского, А.Глазунова.

Полонез.

Нашим современникам полонез знаком главным образом по оперно-балетным спектаклям, где он украшает сцены балов, празднеств, церемониальных шествий.

Как бальный танец полонез стал широко известен в начале XVIII столетия. Его исполнение не требовало особого труда. В отличие от менуэта и гавота движения полонеза не нужно было старательно разучивать и запоминать в их строгой последовательности.

Основу полонеза составляет ритмический, плавный и мягкий неизменяющийся шаг, несмотря на причудливость и сложность композиционного рисунка. Изящный и легкий шаг полонеза сопровождался неглубоким и плавным приседанием на третьей четверти каждого такта. В танец входили также реверансы и поклоны. В полонезе нет сложных хореографических украшений, замысловатых движений и поз. Но вместе с тем ни один танец не требует такой строгости осанки, горделивости и собранности, как полонез.

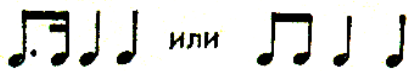
Полонез – в старину он назывался «великим», или «пешим» танцем. Это танец польского происхождения (по-французски *polonaise* – польский танец). Полонез носит характер торжественного блестящего шествия; размер $\frac{3}{4}$, основная ритмическая фигура в аккомпанементе:



Танцующие движутся плавно, величаво, слегка приседая на 3-й четверти каждого такта. Основу движения составлял плавный ход с акцентированием третьей четверти такта. Полонез был весьма распространен в XIX в. как бальный танец. Постепенно он теряет свою простоту и становится танцем привилегированным. Его своеобразный ритм, величественность привлекали внимание композиторов. Особенно яркие, блестящие полонезы принадлежат перу великого польского композитора Ф.Шопена, а также популярны Полонез из оперы «Евгений Онегин» П.Чайковского, Полонез-мазурка из балета «Пахита» Л.Минкуса.

Вальс – один из популярнейших бальных танцев XIX-XX вв. Название происходит предположительно от немецкого слова walzen - раскатывать. Вальс танцуют плавно кружащиеся пары; темп его бывает различным – от медленного до очень быстрого. Размер 3-дольный, в аккомпанементе характерен опорный акцент в басу на сильной доле и два аккорда на слабых (Вальс-гавот А.Ашкенази, Вальсы Ф.Шопена, П.Чайковского, Ф.Шуберта, И.Штрауса).

Мазурка – польский народный танец (название происходит от слова «мазуры» - так называют жителей Мазовии). Темп мазурки бывает различным – от умеренного до очень быстрого; размер $\frac{3}{4}$, ритм острый и четкий, характерные ритмические фигуры:



В мазурке сочетаются легкое изящество, блестящая удаля, порой мечтательность. Характерны эффектные пристукивания каблуками и шпорами в пунктирных ритмических фигурах. Мазурка распространилась как бальный танец и получила отражение в музыкальной литературе: особенно знамениты блистательные, величественные, поэтичные мазурки Ф.Шопена, Г.Венявского, М.Глинки (в опере «Иван Сусанин»), П.Чайковского (в опере «Евгений Онегин»).

Полька - чешский народный танец. С середины XIX в. распространился по всему миру как популярный бальный танец. Название происходит предположительно от чешского слова *polka* – половина, что указывает на четный, 2-дольный размер танца (2/4). Польку танцуют парами по кругу весело, непринужденно, в довольно быстром темпе. В музыкальной литературе известно много пьес в жанре польки – Б.Сметаны, С.Рахманинова, П.Чайковского, И.Дунаевского, «Полька-шарманка» Д.Шостаковича, «Детская полька» М.Глинки и других композиторов.

Познакомиться с танцами и их отличительными особенностями можно в «Кратком музыкальном словаре для учащихся», а также в учебном пособии М.В.Васильевой-Рождественской «Историко-бытовой танец».

Таким образом, подбор музыкального материала для уроков историко-бытового танца основан на использовании подлинных образцов танцевальной музыки. При подготовке музыкального сопровождения для занятий концертмейстер должен хорошо знать характерные особенности каждого изучаемого танца, художественно исполнять музыкальные произведения, соблюдая стиль танца.

Задача педагога-хореографа и концертмейстера - научить и увлечь учащихся в познании этой дисциплины, чтобы сохранить связь духовной культуры и эстетики прошлого с сегодняшним днем, воспитать уважение к истории развития народно-бытового творчества.

Пианист должен знать ряд правил, придерживаться которых на любом из уроков танца очень важно. Концертмейстер должен знать, что на уроке недопустимо играть слишком громко, форсированным звуком. Точно выверенный, филигранный звук учащиеся будут слушать лучше.

Весь урок должен быть построен на музыкальном материале. Переходы от упражнения у станка к упражнениям на середине зала и обратно, а также поклоны при входе в класс и после окончания урока должны быть музыкально оформлены, чтобы студенты привыкали организовывать свои движения согласованно с музыкой. При музыкальном сопровождении педагогу-

хореографу не следует считать вслух на уроке, так как это притупляет музыкальное восприятие учеников. Зная, в каком размере и темпе исполняется данное упражнение, они должны вслушиваться в музыку. Считать вслух допустимо только в начале изучения нового упражнения.

Не стоит увлекаться концертмейстеру чрезмерной усложненностью музыкального материала в ущерб решению непосредственных учебно-технологических задач. При сохранении таких качеств, как образность, яркость, национальное и жанровое своеобразие, музыкальный материал должен в то же время максимально точно соответствовать хореографическому заданию, отражая особенности ритмического рисунка, динамики, логики, фразировки, присущих тем или иным движениям и элементам, формирующим лексику танца.

Принципиально важно качество музыкального исполнения. Любое произведение должно быть исполнено с профессиональным мастерством, в необходимых живых темпах, с мелодическим дыханием, с определенностью и яркой характерностью. Важно соизмерять силу звука с характером того или иного раздела урока или отдельных движений. Все вступления (*preparations*) следует исполнять точно в соответствии с темпом и характером отобранной музыки. Нельзя злоупотреблять педализацией. Концертмейстер должен знать, что на уроках музыка должна преподноситься при помощи особых исполнительских приемов. Если воспроизведение музыки полностью лишено танцевальности, то у обучающихся возникают ощущения неудобства при выполнении тех или иных движений. Музыкальное сопровождение всегда должно помогать танцевать, все акценты в аккомпанементе должны быть «наполнены полетностью». Подобными исполнительскими навыками в совершенстве должен владеть музыкант, оформляющий уроки танца.

Уроки танца требуют от пианиста большого внимания, сосредоточенности, полной готовности к участию в работе. Он должен уметь тонко чувствовать характер каждого движения, уметь «дышать» вместе с учащимися, жить их заботами и интересами.

Таковы общие рекомендации, предваряющие непосредственную работу концертмейстера над музыкальным материалом для уроков танца.

Заключение

По утверждению К.С.Станиславского, несовершенство техники сценического воплощения может обеднить и даже исказить до неузнаваемости самый прекрасный и глубокий замысел актёра. «Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя».

Для успешного ведения уроков танца необходима согласованная работа преподавателя-хореографа и концертмейстера, их совместная творчески взаимообогащающая подготовка к занятиям, в частности это касается и вопроса выбора музыкального материала.

Музыкальное сопровождение должно быть высокохудожественным, включающим произведения классической и современной советской и зарубежной музыки. Правильно подобранное сопровождение обогащает духовный мир обучающихся, способствует выработке культуры и красоты движений, а также развитию понимания и уважительного отношения к партнеру.

Таким образом, творческая подготовка уроков, способность музыканта мгновенно воспроизвести музыкальное построение, по всем параметрам отвечающее определенному, в данный момент предложенному заданию педагога, эмоциональное, танцевальное исполнение, тесное сотрудничество с педагогом-хореографом, взаимопонимание танцовщиков и концертмейстера является залогом успешной плодотворности уроков танца.

Список использованной литературы

1. Бачинская Н., Русские хороводы и хороводные песни, М., Музгиз, 1951.
2. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся.- Л.: Музыка, 1984.
3. Васильева Е.Д. Танец.- М.: Искусство, 1968.- с.14.
4. Васильева-Рождественская М.В. Учебное пособие «Историко-бытовой танец» М.1987г.
5. Воронина И.А. «Учебное пособие» «Историко-бытовой танец» М.:2004 г.
6. Данисевич Н., Каменец-Подольский П., Шевченко Д.. Популярная энциклопедия искусств. Музыка, танцы, балет, кинематограф – Москва – Санкт-Петербург: «ДИЛЯ», 2001
7. Ивановский Н.П. Бальный танец XVI-XVII веков.- М.: Искусство, 1948.- с.7
8. Красовская В., Русский балетный театр, М., – Л., «Искусство», 1958.