

Методический доклад на тему:
«КОНЦЕРТМЕЙСТЕР В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ»

Составитель:
Концертмейстер О.А. Куц

Методический доклад на тему:
«КОНЦЕРТМЕЙСТЕР В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ»

Такая интересная сфера деятельности пианиста-исполнителя как концертмейстер в классе хореографии стоит особняком от прочей концертмейстерской деятельности, в связи с чем кажется несколько нераскрытой с методической и исполнительской стороны и даже забытой.

В процессе обучения юных пианистов от школьной скамьи и до высшего звена немало уделяется внимания воспитанию навыков аккомпанирования вокалу, струнно-смычковым и струнно-щипковым, духовым инструментам. Каждый на уроках концертмейстерского класса пробует работать с солистами вышеперечисленных музыкальных специальностей, учится понимать их специфику, приобретает необходимые навыки для работы и получает представление так же о том, как можно работать с ансамблями и хорами. Каждый пианист может создать творческий союз с гитаристами, баянистами, ударниками, понимая аспект работы с ними как совмещение навыков, полученных на уроках специальности и концертмейстерского класса. О том, каких знаний, умений и навыков потребует аккомпанирование хореографам, никто не знает, пока не столкнётся с этим непосредственно на работе. Единого рецепта, как быстрее запомнить все нюансы неизвестного предмета и как лучше приспособиться к нему, какие именно произведения на какие движения играть, не существует. Можно дать только общие рекомендации по восприятию хореографической техники и её выразительности для поиска схожих музыкальных образов. Можно направить к уже имеющемуся методическому и нотному наследию, составленному концертмейстерами балета крупнейших хореографических училищ. Я постараюсь максимально осветить именно эти вопросы в дальнейшем повествовании.

Каждый концертмейстер знает, что для наиболее успешного союза с солистом необходимо знать его инструмент: особенности, репертуар, состав, историю. Давайте же ознакомимся с искусством хореографии более подробно по этим пунктам.

Исторический экскурс: Танец, конечно же, древнейшее из искусств. Известно, что в древнем и античном мире танцевальные действия существовали как неотъемлемый элемент любого периода жизни, и особенно праздников. Танец не может просто состоять из хаотичных движений тела, он включает в себя два элемента: движение и ритм. Потому и сопровождение изначально было только ритмическим, а позднее добавлением простейших духовых (дудочек, свирелей, свистулук). В дальнейшем, с ростом Римской империи, влияние Греции и Востока привело к развитию в древнеримском обществе танцевальной культуры и даже к появлению школ танцев. Танцевальное искусство присутствует в той или иной степени, форме в культуре каждого этноса, этнической группы.

Танец менялся, развивался, отражая изменения социального строя, условий жизни и труда. На протяжении долгого времени развития человеческой

истории народная хореография занимала одно из главных мест в жизни общества. После некоторого культурного застоя средневековья в эпоху ренессанса появилось множество различных танцевальных жанров, исполняемых как на сцене (в пьесах), так и в повседневной жизни (на праздниках, на отдыхе). Одни танцы быстро выходили из моды, другие, появившись в одном столетии, сохраняли свое значение и в следующем, некоторые с течением времени изменяли характер и стиль хореографии.

Во Франции и других странах Европы черты нового танцевального искусства проявились в конце XVI-XVII веков, тогда как в Италии расцвет начинается еще в конце XIV - начале XV века. Поэтому в течение XV-XVI веков именно Италия была законодательницей танцевальной моды. Многие танцевальные жанры итальянского происхождения господствовали как в балльных залах, так и в театральных представлениях и в композиторском творчестве. Позднее, с XVII столетия, танцевальная мода два века подряд диктовалась французами. Это время – время становления того, что сейчас называется «классический танец» и «балет», как вида сценического драматического искусства.

Балетный танец основан на народном танце, который в свое время проник в салоны высшей знати. Развитие танцевальной техники в салонах пошло по иному направлению, чем это происходило в народе: ведь народ танцевал на лужайке или на земляном полу хижин, а знатные дамы и кавалеры скользили по гладкому полу, изящно вытягивая носки, плавно и важно приседая по правилам, специально выработанным придворными танцмейстерами. Сам термин балет (франц. ballet, от итал. balletto - танец) появился в ренессансной Италии и обозначал танцевальный эпизод в спектакле. Постепенно такие сценки стали превращаться в самостоятельное сценическое действие, и с XVIII века балет стал таким, каким мы видим его и по сей день (за исключением подъема на пуанты, это нововведение появилось только в 1830 году). В это же время появилась и балетная терминология. Кстати, термин «хореография» (от греческого «choreia» – пляска и «grapho»- пишу) был введен в 1700 и обозначал систему условной записи танцев, лишь с конца IX века – это танцевальное искусство в целом, во всех его разновидностях. В России балет распространился в XVIII веке. При Анне Иоанновне в Петербурге появилось несколько иностранных балетмейстеров, принесших на русскую почву достижения балетного искусства, значительно успешного в Европе, особенно в Париже. Термин «классический балет» появился в нашей стране в XIX столетии, а на рубеже XIX - XX веков в искусстве балета уже ни одна страна не могла сравниться с Россией.

История становления танцевального искусства в России вкратце. Преподавание танца, как, впрочем, и других видов искусств, сначала было разделено на общехудожественное (воспитание дворян) и профессионально ориентированное (обеспечивающее государственные культурные институты, помещичьи усадьбы развлекательными элементами – музыкантами актёрами, артистами балета). Профессиональное обучение чаще давали при дворах, куда потом и должны были отправляться подготовленные кадры.

Преподавание осуществлялось безо всяких попыток распространения учительского опыта (секретов мастерства), сугубо «из рук в руки, из ног в ноги». Процветал консерватизм, грозящий культурным застоём. Однако к концу XVIII века образование различным направлениям искусства стало появляться и в других учебных заведениях (духовные семинарии, общество благородных девиц, академия искусств). В эти же годы появились театральные школы, созданные общественными организациями и частными лицами, т. е. образование стало осуществляться в трёх типах учебных заведений: сословно-профессиональных, общеобразовательных и специальных. Преподавателям следовало расширять свой кругозор, находить новые способы и стили работы. Тогда началось становление методической работы. С того времени предметное наполнение цикла общего образования балетных школ реализовывалось с добавлением музыки – практического освоения элементарной игры на фортепиано или скрипке. Таким образом, в недрах общего образования начал вырисовываться общепрофессиональный профиль (наряду с упомянутыми развивающим и профессиональным), изучающий историю смежных искусств. Вот здесь хочется сделать небольшое отступление, акцентировать внимание на появившуюся необходимость обучать концертмейстеров.

Г. А. Безуглая в статье «История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца» пишет: «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: «Аккомпаниаторов в это время не полагалось» — 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...»; 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»; «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». «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. 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.» (Безуглая Г. История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах).

Дальнейшее изучение истории хореографии в России приводит нас к имени В. И. Степанова (танцовщик 1880 - е). Он разработал метод записи хореографических движений и составил «Программу занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их», впервые зафиксировав последовательность исполнения движений в уроке классического танца. Его смерть прервала дальнейшие разработки.

В то же время к вопросу методических пособий, в том числе и нотных, обратился Фридрих Альберт Цорн, немецкий педагог и теоретик балетного искусства. Его труд «Грамматика танцевального искусства и хореографии», впервые был издан в Германии в 1887 г. Первоначально содержал музыкальные иллюстрации лишь в скрипичной аранжировке. Однако в последующих изданиях, начиная с 1905 г., скрипичные иллюстрации были включены в основной текст книги, а в отдельном нотном приложении были представлены те же примеры, но уже в фортепианной транскрипции.

Новая волна изменений русской культуры прошла с революцией. Особый интерес к образованию дал толчок к появлению студий, балетных школ, хореографических техникумов, институтов, вечерних курсов. И опять поиск новых форм обучения. Тогда же проявился и интерес к народному танцу, благодаря обилию национальностей в составе СССР.

В период начала-середины XX века появляется множество методических работ по искусству хореографии, а также посвящённых вопросам

фортепианного аккомпанемента балету. Ниже, в разделе используемой литературы приведены названия некоторых из них. Наряду с отдельным освещением специфики преподавания и специфики аккомпанирования издавались также пособия, объединяющие эти материалы.

А. Ваганова в предисловии к своей книге «Основы классического танца» пишет: «В выпускаемое третье издание моей книги ... вносятся некоторые дополнения, исправления, а также добавляется пример урока с музыкальным оформлением». Та же академия русского балета имени А. Я. Вагановой опубликовала художественное и педагогическое наследие Николая Легата. Выдающийся русский педагог и балетмейстер Николай Густавович Легат (1869–1937) обладал отличными музыкальными способностями и образованием, и в молодости, ведя уроки, сам играл на скрипке, аккомпанируя ученикам. Позже, в начале двадцатых годов, Легат предпочел скрипке фортепиано.

По воспоминаниям его учеников, задавая упражнения, он сопровождал их великолепной импровизацией на фортепиано. В наше время сейчас искусству танца обучают в государственных и частных учебных заведениях. Существует разделение на классический танец и балет, народный танец (фольклорный), бальные танцы (форма общественного или парного танца, исполнявшаяся в салонах или на балах), спортивные бальные танцы (парные танцы, включающие в свой репертуар европейские салонные, а также латиноамериканские танцы), эстрадные танцы (их большое количество разновидностей). В частных школах вольны изучать лишь некоторые направления. Например, есть школы СБТ (спортивный бальный танец), есть студии современного танца, есть признанные коллективы, занимающиеся исключительно народными танцами, в частности, исключительно русскими народными танцами.

В ДШИ программа обучения хореографическому искусству предусматривает изучение в комплексе классического танца, народного танца, основ спортивных бальных танцев. И если в студиях и кружках пользуются чаще музыкальными записями, то в ДШИ, следуя сложившейся традиции, классическому и народному танцу аккомпанирует музыкант. СБТ среди этих уроков стоит особняком, по ряду причин, о которых лучше расскажут сами хореографы. Музыкальное оформление СБТ проще искать среди студийных записей, среди известной танцевальной музыки. Слишком много различных направлений, слишком разнообразна стилистика и аранжировки (особенно латиноамериканской музыки), потому вряд ли концертмейстер пианист, даже собрав всё своё мастерство владения инструментом, сможет дать лучшее представление о стиле и характере чем оригинальные записи. А вот построение урока классического и народного танца во многом схоже.

На уроках народного танца обычно аккомпанируют баянисты и аккордеонисты, хотя и фортепианный аккомпанемент тоже приемлем. На уроках классического танца требуются именно концертмейстеры пианисты. Поэтому следующую, основную часть своего доклада я посвящу

рассмотрению классического танца и аккомпанемента к нему. Из чего состоит урок классического танца?

Подробное описание стандартного построения урока можно сейчас найти, как говорится, «в один клик» на просторах интернета, так же как и рекомендации по музыкальному материалу. Количество танцевальных упражнений, изучаемых на уроках с первого по выпускной класс, довольно велико, и сразу запомнить все их не представляется возможным. Кроме того, часто используются вариативные формы упражнений, комбинации, включающие в себя элементы нескольких упражнений. Кроме того, хореограф по своему усмотрению может построить урок не по стандарту, а переставлять его части, (как и мы это, бывает, делаем, начиная вдруг урок не с гамм и этюда, а сразу с проработки трудной пьесы).

Приступающий к работе концертмейстер должен будет сам на длительное время окунуться в разнообразие материала, предоставленного библиотеками и интернетом, погулять по хореографическим классам, послушать аккомпанементы, сделать несколько проб и ошибок, и только таким образом наработать свой репертуар и выявить свои методы работы. Поэтому, приводя сейчас стандартное построение урока классического танца, я хочу сделать акцент на то, что относительно разных классов и педагогов оно может отличаться.

Состав урока классического танца:

Поклон

Разминка

Экзерс у станка

Экзерс на середине зала

Адажио (Adagio)

Аллегро (Allegro)

Пальцевая техника

Port de bras – работа рук, корпуса и головы

Поклон.

Описание упражнений каждого из этих разделов без труда можно найти в методической литературе, предназначенной хореографам. Концертмейстеру же для подбора правильной музыки нужно прежде всего уловить их характер. Поэтому ниже я хочу понятным для музыканта языком объяснить не только методическую ценность каждого комплекса и его составляющих, но также эмоциональную подачу представляемых ими образов, пусть даже и учебных, этюдных.

Поклон. Это приветствие учеников, адресованное преподавателю (или комиссии, или жюри, или публике в зале, если речь идёт о выступлении). В младших классах состоит из упражнений Plie и Battement tendu, в старших дополняется более сложными элементами. Как правило, музыкальное сопровождение поклона выдерживается в плавном темпе и характере.

Для старших классов часто играют небыстрые вальсы. Поклон – один из самых коротких во временно м отношении элементов, поэтому целой пьесы для его оформления будет много. Обычно берут фрагмент, одну или две

музыкальные фразы, причём необязательно начальных, можно из середины или конца пьесы.

Разминка. Движение по кругу разными видами шага или бега. Для сопровождения требуются чёткие, акцентированные на главную долю, произведения, такие как марши, польки, польки-галопы. С каждым последующим упражнением будет меняться иногда характер движения, а иногда только темп (из-за сложностей правильной техники выполнения). Если меняется характер – после марша следует шаг на носочках, например, – то следует поменять и музыку, скажем, с марша на полечку. А если меняется только темп – когда к каждому шагу на носочках добавляется ещё и высокое поднятие колена, есть смысл оставить ту же полечку, но играть сдержаннее, поглядывая на класс, давая возможность вместить все элементы шага в метрическую сетку.

Экзерс у станка Экзерс с (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. Исполняется у станка (палки), лицом к нему, держась двумя руками или боком, держась одной рукой. Включает в себя упражнения:

1. *Plie* (приседания)
2. *Battement tendu* (отведение ноги в сторону и обратно)
3. *Battement tendu jete* (невысокий бросок ноги, выходящий из предыдущего упр.)
4. *Ronde de jambe par terre* (круг ногой по полу)
5. *Battement fondu* или *battement soutenu* (движение ногой тающее или сдержанное)
6. *Battement frappe, battement double frappe* (удар (двойной удар) стопой по опорной ноге)
7. *Ronde de jambe en l'aire* (круг ногой по воздуху)
8. *Petties battement* (маленькие удары стопой по опорной ноге)
9. *Battement developpe или relevent* (медленный подъем ноги выше 90*)
10. *Grande battement jete* (большой, высокий бросок ноги).

Упражнения выстроены по принципу нарастания сложности. В младших классах начинают изучать только первые три-четыре движения, остальные добавляются по мере физического развития обучающихся. Соответственно, первые шаги по изучению каждого нового элемента стоит озвучивать наиболее простой, небыстрой музыкой. Простой из-за того, что младшим обучающимся, ещё не имеющим обширного слухового опыта, тяжело бывает осмыслить обогащённую замысловатой фактурой мелодию, небыстрой, для того, чтобы все в классе успели обдуманно, не торопясь проучить новые движения. Для этих целей хорошо подходят лёгкие этюды, несложный репертуар из школьных хрестоматий (причём именно начальных классов). По мере выучивания упражнений можно менять музыку на более эмоциональную и развёрнутую, более быструю. По мере добавления новых

элементов, которые сами уже сложнее предшествующих им, стоит сразу уже подбирать и музыку посложнее.

Эти рекомендации очень обобщённые. Каждое из десяти представленных упражнений имеет особый характер и неповторимое сценическое обаяние, которых зачастую не видно в ученических классах за напряжённым изучением техники. Потому мы, концертмейстеры, призваны помочь юным танцорам посредством правильно подобранной музыки разглядеть, ощутить и исполнить эти движения во всей их красоте. А для правильного подбора музыкального материала стоит ближе ознакомиться со всем экзерсисом. Ещё раз повторюсь, что технику и учебную ценность упражнений я разбирать не буду, это дело хореографов. Я постараюсь описать внешний вид упражнений и их эмоциональную подачу, исходя из чего уже можно будет представить, какая им соответствует музыка.

Plie (приседания). Главная особенность *Plie* – плавное, растянутое исполнение. Танцор не должен присесть в одну секунду, а должен за некоторое количество времени дойти до нижней точки приседаний, то есть растянуть движение. Маленькое приседание должно длиться два медленных счёта, а большое – четыре. Музыка нужна такая, чтобы считать приходилось медленно и не резко. Лучше всего для этого подходят вальсы, причём, на начальном этапе именно медленные вальсы. Этюды, пьесы имеющие трёхдольный размер, имеется в виду не только $3/4$, но и $3/8$, $6/8$, при условии небыстрого их исполнения. Многие музыканты на этом этапе встречаются с проблемой счёта трёхдольных размеров. Причём именно музыканты, что удивительно. Проблема такая: если вальс имеет три четверти в такте, то считать его нужно на «раз-два-три» и никак иначе, как это хореографы считают вальс до четырёх? Давайте вспомним, как мы считаем пьесу, имеющую размер $6/8$, а лучше того $12/8$. До восьми и до двенадцати? Нет, мы считаем, ориентируясь на сильные доли триолей, в размере $6/8$ мы имеем две сильные доли на такт, в размере $12/8$ – четыре. В размере $3/4$ – одна сильная доля в такте, просчитав сильными долями 4 или 8 тактов, мы получаем законченную фразу, совместимую с хореографическим счётом «восьмёрками». Вообще «восьмёрки» на уроках танца имеют большое значение, ещё их называют «квадратами», что уже ближе к пониманию музыканта. Когда мы изучаем формы музыкальных произведений, даже на начальном этапе, обращаем внимание на стандартное квадратное, то есть кратное 4 (четырёх), построение периодов. Говорим о том, что фраза состоит из 4-х или 8-ми тактов, объединяется со следующей, или повторяется, отчего получаются длинные 16-титактовые периоды и так далее. Когда хореограф спрашивает, сколько восьмёрок в сыгранной пьесе, посчитайте фразы и периоды. Самое главное – структура музыкального произведения должна быть квадратной, а если она не соответствует кратности четырём (шеститактовые, десятитактовые и пр. периоды), выберите другую пьесу или симпровизируйте окончания по восьмёркам.

Battement tendu (скольжение ноги по полу в стороны и обратно). Главная особенность *Battement tendu* – чёткость исполнения. Носок танцора должен

быть максимально вытянут, колени максимально напряжены, скольжение ноги по полу должно по характеру быть похоже на чирканье спички по коробку. Поэтому и музыка чёткая, резкая, с ясно выраженными акцентами на сильные доли. Вот ещё проблема, возникающая на уроках из-за непонимания между специалистами: где в такте сильная доля? У музыкантов есть понятие «сильная доля» и «условно сильная доля». Хореографам, тем более обучающимся детям эта информация излишняя. Главное для танцевального класса – выдержанный метр. Не ритм – то как сменяются последовательности длительностей – а именно метр. Ученики должны слышать ровно чередующиеся доли так, будто рядом с вами стоит метроном и подсказывает им, где считать.

В репертуар аккомпанемента батманов может входить марш – тогда выберите такой, чтобы левая рука следовала ровно по четвертям, именно эти четверти и станут сильными долями для хореографов, и они уверенно будут укладывать своё движение под счёт; полька – тогда вы можете акцентировать первую восьмую из двух в левой руке, а можете только первую долю в такте, в зависимости от этого класс уложит движение либо быстрее (на каждую долю), либо медленнее (на каждый такт). Есть ещё один нюанс. В первое время, когда движение только учат, преподаватель может попросить играть что-нибудь медленное, чтобы дети исполняли при этом скольжение так же плавно и растянуто, как приседания до этого, ради усвоения правильной техники. Тогда можно брать любой пример из *Plie*, или любое музыкальное адажио, потому как резкость и четкость здесь уже будет не нужна. Исполнение в старших классах бывает не в долю (когда начало движения совпадает с началом первой доли в такте), а с затакта (соответственно, начало движения приходится на затакт). В таком случае это нужно будет учесть и подготовить сопровождение с затактовым построением фраз. В начальных классах мелодии, начинающиеся с затакта следует вообще не брать.

Battement tendu jete (невысокий бросок ноги, выходящий из предыдущего упр.). Это движение такое же резкое и чёткое как и предыдущее, но особое внимание здесь нужно уделить моменту броска. При разучивании этого движения у музыканта и хореографа вполне может совпасть понятие сильной доли, потому как понадобится акцент на бросок, а всё остальное будет исполняться немного легче, хоть и так же чётко. Очень хорошо показывают этот акцент марш из балета «Щелкунчик» и «Марш Тореадора» из оперы «Кармен». Темп «Марша Тореадора» вполне соответствует темпу исполнения движения, а вот марш из «Щелкунчика» придётся играть немного подвижнее. О том, что это можно и нужно бывает иногда сделать, несмотря на то что всех музыкантов учат точному темповому исполнению мировой классики я ещё буду говорить ниже. Так же как и предыдущее движение, тандю жете в старших классах может быть исполнено с затакта.

Ronde de jambe par terre (круг ногой по полу). Движение основано на изученных ранее батманах тандю. Только, если там следовало быстрым скольжением вывести ногу в сторону, то здесь ученики плавным скольжением должны обрисовать круг вытянутой острой ногой.

Преподаватель часто сравнивает рабочую ногу с наточенным карандашом, а сам характер движения действительно похож на рисование. Музыка рекомендуется плавная, созерцательная (будто любуемся картиной) как и в *Plie*, вальсового сложения. Главным отличием от музыки для приседаний только должно быть отсутствие растянутости, даже, напротив, стремление к сильной доле с таким присущим вальсу *rubato*, чтобы танцор мог показать точку, с которой он начинает и которой заканчивает движение. В старших классах круг рисуют так же и оторвав носок от пола довольно высоко. Это, как можно себе представить, довольно тяжело, поэтому, можно ещё поддать темпа в помощь обучающимся.

Battement fondu или battement soutenu (движение ногой тающее или сдержанное). Это движение, как и последующие, начинают изучать не с младших классов, а тогда, когда мышцы учеников уже достаточно окрепли. А это значит, что дети подросли и уже имеют слуховой опыт, впитанный с первых уроков классического танца. Теперь можно не ограничиваться простыми этюдами, маршами и пьесами вальсового сложения. Теперь можно играть вальс. Выполняя это движение, танцоры одновременно сгибают в колене ногу, на которой стоят и ногу, которая была сначала отведена в сторону, затем медленно одновременно разгибают их. Таким образом движение получается не только медленное, но и «размытое» в очертаниях. Почти не должно быть точки зафиксированной позы, движение «тает» или сдерживается, но не останавливается.

Вальс к такому движению подходит более всего, особенно, если уже можно себе позволить некоторую метрическую несдержанность, хотя бы маленькое *rubato*, дающие так же размытость границ фразировки. Конечно, не все ученики смогут сразу же танцевать под лирические вальсы Шопена, но стремиться к этому стоит. Ведь итогом подготовки ученика хореографа должны стать выступления под классическую музыку на сцене, а там уж не танцор будет командовать музыкой, а музыка танцором. Следует начинать учиться чувствовать и интерпретировать музыку такой какая она есть.

Battement frappe, battement double frappe (удар (двойной удар) стопой по опорной ноге). Снова резкое движение. Теперь ещё и удар. Нередко хореографы говорят на уроке: «хочу слышать ваш удар», и дети стараются, озвучивают удар. Это, конечно, утрирование, но оно необходимо. Музыка должна помочь ученикам не задумываясь, порывисто выполнять движения, подталкивая их нужными акцентами. В начале изучения движения хорошо озвучивает эти непрерывные удары «Смелый наездник» Шумана, но со временем, конечно стоит поменять музыкальный материал на более развёрнутый фактурно.

Ronde de jambe en l'air (круг ногой по воздуху). Суть движения та же что и в *Ronde de jambe par terre*, только круг рисуют не на полу, а на воздухе. Соответственно, музыка должна быть воздушной, может даже несколько игривой (как облака из мультфильмов). Поскольку, чтобы очертить круг нужно время, на помощь снова приходят трёхдольные размеры, позволяющие при быстром темпе считать медленно, только сильные доли.

Battement developpe ulu relevent (медленный подъем ноги выше 90*).

Это самое сложное для учеников упражнение. Долго и медленно вытягивать ногу как можно выше, а затем так же долго и медленно опускать её в исходное положение. Им так хочется уронить эту тяжесть! От музыканта здесь требуется терпение, выдержанность, от музыки – выдержанность и красота. Возможно красота какой-нибудь элегии, какого-нибудь романса позволит беднягам забыть о своих трудностях и доработать «до точки». Чёткое указание сильной доли потребует только в начале каждого периода, поскольку одно движение занимает обычно 8 счётов (тактов). Каждую долю акцентировать нельзя, ученик сам растянёт рисунок во времени, главное только, чтобы к новой фразе и к новому движению вы пришли одновременно.

Grande battement jete (большой, высокий бросок ноги). Это, пожалуй, одно из самых любимых учениками упражнений. Нужно бросить ногу как можно выше, делается это резко и весело. Дай волю ученикам, они бы сделали по десять таких бросков на каждую четверть нашего сопровождения, но это было бы не технично с точки зрения правильного исполнения. Можно подобрать весёлый марш, галоп, польку, но не играть слишком быстро, подстраиваясь под желания учеников, а выдерживать строгий метр, согласно требованиям педагога.

Экзерсис на середине зала.

Те же упражнения, что и у станка. Возможно, только часть их. Даются с меньшим количеством повторений. Задача этого комплекса – развить баланс. Баланс или равновесие – это способность не падать, в каждый момент времени сохраняя гармонию движений, умение сохранять устойчивость корпуса при исполнении сложных элементов.

Исходя из расшифровки раздела, можно понять, что музыкальное сопровождение подбирается так же как и к предыдущему, только произведения по объёму должны быть меньше, короче. Некоторые разделы с плавными движениями можно озвучивать в более подвижном темпе. Комбинации из перечисленных выше упражнений должны «пролететь» для ученика быстро и легко.

Ададжио (Adajio) – это работа над всесторонним овладением позами классического танца и самой разнообразной их связью. В это время усваиваются характер, манера и техника, необходимые для исполнения большой и плавной танцевальной фразы. Построение *adajio* в различных классах складывается из пройденных поз, движений. С развитием обучающихся от класса к классу приобретает всё более трудный и силовой характер за счёт объёма и повышающейся сложности сочетания движений, используемых приёмов связи, поворотов, малых и больших *pirouettes*. В старших после большого *adajio* вводится так называемое второе *adajio*, которое представляет собой чередование постепенно усложняющегося вращения на полу.

В техническом отношении его построение должно быть сложнее, подвижнее, но в силовом – легче и короче, чем в большом *adajio*. При

составлении первого и второго *adagio* необходимо, чтобы все движения последовательно и логично соединялись между собой, образуя стройный и законченный учебный пример, а не просто случайный набор движений.

В каждом *adagio* должна присутствовать определённая учебная задача – отработка того или иного исполнительского приёма, а не вообще силы, устойчивости и пластичности движения. Термин *adagio* сам подскажет выбор требующегося музыкального образа.

Единственное, о чём стоит поговорить отдельно – о вращениях. В первых, сначала, их нужно изучить, и тогда движение раскладывается на простейшие элементы, изучаемые поэтапно. Педагогу и обучающимся понадобится тогда простая и чёткая музыка, схожая с той, что была на батманах в младших классах, а именно – лёгкие этюды. Лёгкие не только в текстовом смысле, но и в смысле передаваемого характера. Акценты помогут детям сделать резкий поворот, а облегчённая фактура даст возможность почувствовать себя лёгкими и скользящими. К более сложным вращениям, подбирая более насыщенные музыкальным языком произведения, надо ориентироваться так же в основном на те, где останется чувство лёгкости и скольжения.

Allegro – маленькие и большие прыжки. Если в экзерсисе осваиваются элементарные навыки, в адажио ведётся работа над позами и танцевальной фразой в медленном темпе, то здесь всё это суммируется и отрабатывается в темпе прыжка, большого и малого, простого и сложного, мягкого и трамплинного, стремительного и сдержанного. Сначала изучаются малые прыжки, такие как:

- *temps leve sauté* (прыжки на одном месте по позициям)
- *pas echappe* (прыжок с просветом, как правило из 5й во 2ю позицию)
- *pas glissade* (скользящий прыжок из 5й в 5ую)
- *pas assemble* (собранный прыжок)
- *pas jete* (с одной ноги на другую)
- *sissonne* (с , назад или в сторону)
- *grand sissonne fermee* (прыжок с раскрытием и закрытием ног)
- *temps leve* в больших позах
- большие заноски с двух ног на две ноги, различные повороты, малые и большие *pirouettes*, простые *tours* (повороты корпуса на одной ноге) и пр двух ног на одну).

Затем в старших классах предполагается изучение более сложных, таких как:

- *grand sissonne ouverte* (прыжок с отлётом вперёд).

Невозможно охватить весь арсенал прыжков в хореографии. Их нужно изучать, их нужно видеть, нужно чувствовать. Где танцор должен быть собран и напряжён, где должен порхать, как пташка, где дать ему передохнуть, где ускориться, позволяя делаться легче и стремительней. Здесь

лучшим помощником в подборе сопровождения может стать только музыка из балетов, предназначенная именно для прыжков.

Что касается музыки к первым, самым лёгким прыжкам – иногда можно ограничиться полечкой, легко обозначая акцент на приземление, и ожидать, что этого будет достаточно. Но чаще всего даже проработка этих прыжков заставит искать что-нибудь более нестандартное.

Пальцевая техника.

Этот тот раздел, в котором встают на пуанты (от французского "pointe" - острое, кончик). Изучается с третьего класса. Конечно, не в каждом хореографическом классе детских школ искусств можно увидеть тренировки на пальцах. Это особый вид работы, который требует хорошей физической подготовленности всего тела, а более всего ног и ступней, особого строения стопы, и, наконец, особой обуви. Музыкальный материал, как и в любом другом разделе, должен соответствовать прежде всего характеру самого движения. На начальном этапе обучения следует брать небыстрые, не насыщенные фактурой, этюдного плана произведения. По мере усвоения движения можно ускорять темп, можно менять музыку на более энергичную. Но какими бы разными ни были движения, главное в них – лёгкость, воздушность. Балерина на пуантах призвана олицетворять полёт, парение в воздухе. Поэтому музыкальное оформление должно быть выдержано в том же характере. Лучшими музыкальными образцами для этого будут фрагменты из балетов, предназначенные для схожих танцевальных элементов.

Port de bras – работа рук корпуса и головы. С одной стороны, эта часть урока предназначена для того чтобы организм учащихся после напряжённой работы окончательно пришёл в состояние покоя при помощи выполнения различных форм port de bras. С другой стороны – это ещё один комплекс развивающий баланс (устойчивость) и выносливость, а так же сдержанность. Существует 6 основных (то есть, общеизвестных) форм port de bras, из которых первые три или четыре поэтапно, по классам, изучают в школах. Играть здесь следует не торопясь, наслаждаясь спокойствием, созерцанием красивых поз. Для этого хорошо брать медленные вальсы, ноктюрны, элегии, мелодичные пьесы. И снова – не акцентируя. Иногда маленьким стоит громче выделить первую долю в периоде, но более старшим дайте возможность двигаться плавно, словно по волшебству меняя позы.

Поклон. Тот же, что и вначале. Это обязательный элемент, обозначающий конец урока и выражающий благодарность учителю (комиссии, жюри, публике). Техника и чувства, чем меня и пленяет урок хореографии, и чего, кажется мне, недостаёт порой на уроках овладения музыкальными инструментами – количеством упражнений.

В хореографическом классе гораздо больше времени уходит на отработку отдельных элементов с непрерывным повторением в разные стороны, в разных позициях, из разных положений... Ученики должны вложить в двигательную, мышечную память как можно более идеальный вариант исполнения каждого танцевального движения, поэтому происходит

многократное механическое повторение, заучивание. А танец – цельная композиция, в содружестве с музыкой создающая какой-либо сценический образ – собирается потом из этих элементов как домик из кубиков. Чем качественнее была отработка, тем лучше выглядит в итоге танец. Таким образом, выходит, что урок состоит из одних только упражнений, но – внимание – это вовсе не значит, что они разучиваются безэмоционально. Напротив: каждое движение и каждая комбинация имеет свой, настолько неповторимый характер, что передаче его уделяется большое внимание. При исполнении бросков, ударов, хореограф непрестанно повторяет: «резче, чётче, стремительней», при отработке плавных движений уговаривает: «не торопитесь, сдержаннее, плавнее, мягче» – и эти замечания относятся не только к технике, но и к эмоциональной подаче. Далее обычно следует объяснение вроде: «Вы слышите, какого характера музыку вам играют? Она звучит (чёткая, быстрая, плавная, напевная и т. д.), значит и вы (ученики) должны исполнять движение в заданном характере, и ваш корпус и ваше лицо должны быть в образе, чтобы зритель воспринимал это движение целостно». Дело в том, что танец – это язык, язык тела. Музыка – это язык звуков. Так же как мы, музыканты, способны прочувствовать интонации каждого интервала, каждого пассажа или аккорда, из которых потом складывается целое произведение, так же и танцор должен знать особенное значение каждого своего движения. Музыкальное произведение часто не может быть однозначным. Чаще всего происходит динамика: смена образов, резкая или постепенная, в разных частях или даже в соседних тактах. Мы с первых классов объясняем детям, например, что мелодическая секунда имеет плачущий, жалобный характер, а гармоническая – это что-то резкое, колкое; что доминанта беспокойная, а тоника почти как совершенство, в ней успокоение. Потом, собирая выученное произведение, ученик легко складывает целостный образ из этих деталей, потому что уже прочувствовал их по отдельности, и ему надо только составить как бы длинный рассказ. Так же и танцор, вывязывая на сцене полотно своей композиции, рассказывает зрителю историю языком, созданным движениями, имеющими особое значение, особый смысл. Музыкальное сопровождение здесь имеет большое значение, тем более что хореографы часто на него ссылаются для наиболее точного объяснения характера движений. Так какие общие выводы по подбору музыкального сопровождения можно сделать? Музыкальное сопровождение хореографы редко выбирают для урока сами, в основном, они доверяют музыканту. Поэтому важно внимательно посмотреть, как исполняется движение, изображения каких чувств требует учитель от ученика, и подобрать соответствующую музыку. Что значит «соответствующую»? Часто молодые концертмейстеры получают от более опытных такое наставление: ничего особенного искать не стоит, выучите несколько быстрых и чётких этюдов на 2/4, 4/4, несколько плавных мелодий с трёхдольным размером, да ещё марш. Многие считают, что танцевальные движения бывают всего трёх характеров: чёткие, чёткие маршеобразные, плавные, а значит любая плавная мелодия подойдёт к любому плавному

движению, любая акцентированная к любому шагу, броску. Всё что я написала выше, подтверждает что это не так.

Во-первых, ритм. Если нужно аккомпанировать шагу, тогда достаточно взять любой простенький марш из школьного репертуара, тогда каждый акцент в музыке будет соответствовать новому шагу.

Если разучивается простейшее движение вроде *battement tendu* (движение ноги в сторону и обратно), то к нему тоже достаточно подобрать простенький акцентированный этюд. Вообще, при разучивании простых односоставных движений музыка подбирается и впрямь самая простая, без особого насыщения фактурой, с чётким разделением на сильные и слабые доли.

А вот если дело касается таких движений, где комбинируются уже несколько элементов (например, маленький бросок ноги, а затем работа стопой или несколько плавных приседаний, а затем резкий подъем на полупальцы и пр.), стоит подобрать музыку со схожим ритмическим рисунком. В условиях огромного музыкального наследия это не так уж и сложно. К тому же, существуют сборники фортепианных нот для уроков классического танца, которые уже содержат музыкальные примеры с подобного рода ритмикой, остаётся только подобрать наиболее подходящие. Во-вторых, фактура. Вскользь уже говорилось, но стоит повториться ещё раз. Чем младше класс, тем менее насыщена фактура. Как пишут сами хореографы: «Не следует засорять аккомпанемент обилием лишних звуков – трелей, форшлагов, арпеджио. Это особенно важно в младших классах, музыка является своеобразной подсказкой – одно движение – одна нота, два движения – две ноты» (группа «Прекрасный мир танца – мир детской хореографии»). В. Богданов-Березовский во вступлении к книге Л. Ярмоловича об этом пишет более строгим языком: «когда учащимися разрозненно осваиваются типы основных движений в их, так сказать, рудиментарном виде (...) – и в усвоении музыки речь должна идти не более чем о грамматических или синтаксических навыках». Но далее он же: «Но следует помнить, что неотделимым от этого, попутным этому должно быть воспитание музыкального вкуса. Иначе слух, будучи физически натренирован, останется творчески неактивным, восприимчивым к звуковой, к акустической, но не к художественной, к внешней – ритмической, динамической, но не к внутренней – образной и эмоциональной сторонам музыки.» (Ярмолович Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца.). То есть подбирая простые произведения, следует не забывать, что они должны всё же быть выдержаны и в рамках хорошего музыкального вкуса.

В третьих, импровизация! В балетных школах считается дурным тоном игра по нотам (если только перед вами не клавишник балета). Концертмейстер балета должен держать в памяти большое количество разнообразного классического, и особенно балетного, репертуара. При необходимости музыкант должен легко перестроиться с одного требования на другое, перескочить с уже обыгранного произведения на какое-то новое, не перелистывая при этом многочисленные нотные сборники. Поэтому так

важна импровизация. Можно играть фортепианную музыку по памяти, а можно – балетную и оперную по слуху, на ходу делая аранжировку и добавляя импровизацию. И это только приветствуется. Вообще, в том, что касается сопровождения хореографов, нужно не стесняться выходить за рамки существующих устоев, и позволять себе некоторые темповые, динамические, даже текстовые сдвиги относительно оригинала. Потому что на уроках музыка должна подстраиваться под учеников. Только постепенно, с физическим и духовным ростом юных танцоров и с ненавязчивым усложнением музыкального материала можно будет повернуть этот принцип в обратном направлении. И тогда созревший, грамотно воспитанный танец хореографа и музыканта молодой танцор сможет сам подчиняться музыке, уметь правильно её интерпретировать и дарить нам со сцены тот самый единственный, непередаваемый цельный художественный образ.

Используемая литература:

1. Безуглая Г. А. «Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца» СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005.
 2. Безуглая Г. А. Анализ балетной и танцевальной музыки. Учебное пособие. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2009.
 3. Безуглая Г. А. История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах – Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016;(1):105-122
 4. Катанова С. В «Музыка в балете» Л.: ГМИ, 1961.
 5. Богаткова Л. Н. «Танцы разных народов мира» М: «Молодая гвардия» 1958 (несколько разделов и муз, примеры)
 6. Ярмолович Л. И. «Принципы музыкального оформления урока классического танца» Л.: "Музыка", 1967.
 7. Конорова Е. «Методическое пособие по ритмике» Выпуск 1 М.: «Музыка» 1972
 8. Луговская А. «Ритмические упражнения, игры и пляски» М.: Советский композитор» 1991
 9. Ревская Н. «Роль музыканта в уроке танца»
«Музыкальное сопровождение на уроках классического танца»
Материалы ежегодной межвузовской конференции: СПбГУП. 2003
- Нотная литература:
1. Вороновицкая Н. Музыка для уроков классического танца (сост.) М.: «Советский композитор» 1989
 2. Вороновицкая Н. Музыка для уроков классического танца (сост.) М.: «Композитор» 2001
 3. Климович И. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца – 1986
 4. Малашева В., Потапов К., Климович И., Ерошенко Н. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца. Часть 1 М.: «Музыка» 1967

5. Нефёдова А. Я. Хрестоматия для уроков классического танца (сост.) 1997
6. Ревская И. Классический танец. Музыка на уроке. Польки «Композитор» – 2004
7. Ревская И. Классический танец. Музыка на уроке. Вальсы 1ч. 2ч. «Композитор» – 2004
8. Ярмолевич Л.И. Пальцева Классический танец 1ч.,2ч. – 1986