

Управление образования администрации города Орска
Муниципальное автономное учреждение
дополнительного образования
Центр развития творчества детей и юношества «Радость»

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

по теме:

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ЭКЗЕРСИСА

Автор-составитель:
Орлова Ирина Александровна
концертмейстер первой категории

Содержание

Введение

1. Цели и задачи, стоящие перед концертмейстером.
2. Основные принципы музыкального оформления занятий классическим танцем на первом году обучения.
 - 2.1. Особенности построения занятий классическим танцем.
 - 2.2. Особенности метроритмических связей хореографических комбинаций и их музыкального сопровождения.
 - 2.3. Анализ движений классического танца в связи с музыкальным сопровождением занятий.

Выводы.

Список литературы.

Данная работа адресована начинающим концертмейстерам хореографии, не имеющим опыта работы и не владеющим спецификой этой профессии. На начальном этапе, как правило, пианист, пришедший на занятие по классическому танцу, не понимает французских терминов, которыми пользуется хореограф, не понимает, что нужно сыграть на данное движение, как сыграть и где остановиться. В том и состоит **актуальность** этой работы, чтобы помочь разобраться неопытному концертмейстеру в особенностях музыкального сопровождения классического танца.

Введение

«Танец рождается из музыки, потому так велика роль тех, кто эту музыку творит. Музыкальное сопровождение занятий классического танца – один из функционально-прикладных видов музыкального искусства, отражающий и подкрепляющий канву учебного хореографического материала. Музыка является неотъемлемой частью урока, она создает характер, подчеркивает равномерную акцентную опору для движений; рельефные пластические линии движений рук и ног допеваются единым дыханием мелодии».

«Концертмейстер хореографии – особая профессия, им может стать не каждый, даже самый талантливый, пианист. Кроме владения совершенной техникой исполнения, концертмейстер балета должен знать и понимать технологию движения, помочь учащимся услышать музыку и, прочувствовав ее мышцами, перевести в пластику, создать эмоциональную атмосферу урока или репетиции. Концертмейстер – не тапер, он полноправный участник творческого процесса, коллега, соавтор педагога».

Согласно программе по предмету классический танец, на основе которой ведётся преподавание в театре танца «Калейдоскоп», классический танец начинает преподаваться учащимся в **1 классе**. Об этом, **первом годе обучения**, где изучаются самые азы классического танца, и пойдёт речь в данной работе. Порядок движений представлен в том виде, в котором они исполняются к концу учебного года, когда весь материал пройден. Календарно-тематический план, отражающий порядок изучения движений в течение учебного года, прилагается с целью, чтобы начинающий концертмейстер имел представление о том, когда нужно подготовить музыкальный материал по конкретной теме.

По проблемам концертмейстерской работы в балете существует очень много методических изданий, авторами которых являются великие деятели искусства, такие, как Г.А. Безуглая, А.Я. Ваганова, С.А. Катанова, Л.И. Ярмолович и многие другие. В 1993 году на педагогическом факультете Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой было открыто отделение по профессиональной подготовке концертмейстеров балета. Но в их масштабных работах речь идёт в основном о хореографических училищах и, как следствие, о более высоком уровне сложности движений и, соответственно, музыкального сопровождения. Я же хотела в своей работе осветить проблему именно применительно к детскому хореографическому объединению в условиях

дополнительного образования и заострить внимание на начальном этапе обучения, основываясь на собственном опыте работы и обобщении наблюдений опыта работы музыкантов-концертмейстеров.

1. Цели и задачи, стоящие перед концертмейстером

Искусство танца без музыки существовать не может. Поэтому на занятиях в хореографическом объединении с детьми работают два педагога – хореограф и музыкант (концертмейстер). Дети получают не только физическое развитие, но и музыкальное.

Согласно традиции обучения в современной балетной школе, педагог-хореограф и концертмейстер решают различные задачи, но цель у них общая – воспитание юных танцоров. Наибольшей выразительности танец достигает при тесной согласованности с музыкой, в движениях и позах раскрывая ее эмоциональное и образное содержание.

Программирует и планирует работу в хореографическом объединении педагог-хореограф. Концертмейстеру часто приходится работать с несколькими педагогами, и чаще всего концертмейстер приходит уже на готовую программу. Тематическое планирование учебного материала по хореографии тоже делает педагог. Концертмейстер обязан знать и программу, и план каждого года обучения, и план каждого занятия. «Сотворчество педагога-хореографа и концертмейстера необходимо во всех сферах (планирование, реализация программ учебной и постановочной работы). От концертмейстера не зависит построение занятий, это решает хореограф. А вот какова будет отдача, на каком эмоциональном уровне они пройдут, во многом зависит от музыканта, от подобранной и предложенной им музыки».

Пианисту-аккомпаниатору, специализирующемуся на работе в танцевальном коллективе, необходимо обладать достаточным профессиональным пианистическим потенциалом. Однако в работе важно помнить не только о художественных, но и об учебно-практических целях урока, требовании максимально понятно и рельефно иллюстрировать задачи педагога. Опытный концертмейстер, как правило, имеет серьезное представление об особенностях искусства хореографии, владеет солидным объемом знаний в этой области. Для того, чтобы работать с танцовщиками, концертмейстер должен ясно представлять себе, каким образом исполняется то или иное движение, каким будет его основной темп и характер и, следовательно, какой тип музыкального сопровождения в наибольшей степени отразит его интонационно-ритмические и темповые характеристики. Во время показа концертмейстер запоминает основные параметры движений, их ритмический расклад и отображает их в музыкальном сопровождении.

Музыкальное оформление урока классического тренажа должно организовать все движения во времени, в условиях определенного темпа и ритма. Больше того, оно должно самой музыкой выявить особенности танцевального движения: его рисунок, характер, динамику, фразировку и т.д.,

то есть все то, что в дальнейшем станет средством передачи идейно-образного и эмоционального содержания танца.

Основной задачей музыкального оформления урока классического тренажа является развитие музыкальности учащихся, т.е. развитие в детях уже с первого года обучения музыкального вкуса, ритмичности, понимания неотделимости танца от музыки, взаимосвязи отдельных элементов музыкального произведения и танца.

Музыкальное оформление занятия пианистом-концертмейстером должно помогать учащимся овладевать техническими навыками хореографии, и в то же время прививать им осознанное отношение к конструктивным особенностям музыкального произведения – умение отличать музыкальную фразу, предложение, период. Оно должно далее приучать их ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, в динамике и агогике музыки. Развивать все эти свойства и стороны музыкальности учащегося необходимо с разъяснением их прямого соответствия танцевальным фразам и движениям.

Музыкальный материал на начальном этапе обучения должен быть простым, доступным и выразительным, но отнюдь не однообразным. Следует помнить, что музыка на занятии должна содействовать повышению работоспособности учащегося, поднимая его настроение.

В процессе обучения хореографии осуществляются следующие задачи музыкального воспитания:

- развитие музыкального восприятия метроритма;
- ритмичное исполнение движений под музыку, умение воспринимать их в единстве;
- умение согласовывать характер движения с характером музыки;
- развитие воображения, художественно-творческих способностей;
- повышение интереса учащихся к музыке, развитие умения эмоционально воспринимать ее;
- расширение музыкального кругозора детей.

Сформулируем основные задачи концертмейстера на уроке классического танца на репетиции или концерте. Для профессиональной работы в танцевальном коллективе необходимо:

– понимать специфику хореографического аккомпанемента, осознавать роль музыки в различных видах хореографической деятельности на уроке классического танца – как подчиненную методическим и функциональным задачам, в балетном спектакле – как равноправную и полноценную, а в определенных случаях и ведущую;

– иметь ясное представление обо всех основных движениях классического танца, осознанно и профессионально воспринимать хореографический материал, уметь запоминать достаточно большие его фрагменты;

– владеть импровизационным видом аккомпанирования, уметь понимать и предвидеть логику взаимодействия музыки и танца, создавать образы движения выразительными средствами музыки, подкрепляя и отображая в ней содержание хореографического материала;

- иметь представление о методике преподавания различных хореографических дисциплин классического, народного, современного танца;
- владеть обширным репертуаром, включающим не только музыку балетов, но и различные фортепианные, оркестровые, вокальные произведения русских и зарубежных композиторов, иметь представление об исполнительских редакциях произведений, постоянно пополнять свой репертуар;
- уметь разучивать программу в короткие сроки, аккомпанировать с листа, одновременно воспринимая движения исполнителей – танцовщиков;
- владеть навыками транспонирования;
- быть активным сотрудником, союзником и помощником преподавателя, балетмейстера, репетитора, стремиться к созданию плодотворной творческой атмосферы занятий;
- содействовать развитию музыкальных представлений педагогов и учеников, воспитанию хорошего музыкального вкуса;
- постоянно повышать свой профессиональный уровень, совершенствуя мастерство музыканта-пианиста и аккомпаниатора, обогащать свои знания, пополнять репертуар, слушать и контролировать себя, учиться у коллег, использовать собственный накопленный опыт.

Очень важно в работе концертмейстера уметь в нужный момент подстроиться под учащихся, например, если они чуть запоздали, при этом нужно ориентироваться на самого музыкального ребёнка. Но чаще всего нужно выдерживать заданный темп и не «идти на поводу» у детей. В процессе работы иногда приходится прерывать игру по требованию хореографа, чтобы, например, учащиеся проверили позу или позицию, а затем возобновить её с того же места.

Технология подбора музыкальных произведений базируется на глубоких знаниях концертмейстера системно-хореографического образования и предполагает:

- знание школ и направлений танцевального искусства;
- знание традиционных форм и этапов обучения детей хореографии;
- знание форм построения занятий, обязательных импровизационных моментов;
- знание хореографической терминологии (в частности, на французском языке);

К подбору музыкальных фрагментов предъявляются требования по следующим моментам:

- характеру;
- темпу;
- метро-ритму (размер, акценты и ритмический рисунок);
- форме музыкального произведения (одночастное, двухчастное, трехчастное, вступление, заключение).

Музыку для сопровождения танцевальных упражнений необходимо постоянно пополнять и разнообразить, руководствуясь эстетическими критериями, чувством художественной меры. Постоянное звучание на уроках одного и того же марша или вальса ведет к механическому, не эмоциональному

выполнению упражнений танцующими. Не желательна и другая крайность: слишком частая смена сопровождений рассеивает внимание учащихся, не способствует усвоению и запоминанию ими движений.

Остановимся подробнее на выборе репертуара. Для музыкального сопровождения урока танца обычно широко используется балетная, танцевальная, оперная, фортепианная и симфоническая музыка. В комплекс профессиональных задач концертмейстера хореографического коллектива входит подбор музыкального материала и составление музыкальных композиций для исполнения на открытых уроках, класс-концертах, экзаменах по классическому, народному, современному танцу. Чем больше, разнообразнее исполнительский репертуар аккомпаниатора, тем плодотворнее его деятельность.

Некоторые хореографы предпочитают работать на уроках под импровизационный материал. Тем не менее, исполнение разнообразных музыкальных произведений великих и менее известных композиторов в классе не только вполне возможно, но и необходимо – для воспитания у будущих артистов балета хорошего вкуса приобретения ими более обширного опыта музыкального восприятия.

«Довольно часто профессиональные проблемы возникают и при редакторской работе по приданию фрагментам произведений необходимой на момент исполнения (урок, экзамен, класс-концерт и так далее) формы. При решении подобных задач неизбежны не только небольшие правки, вносимые в авторский текст, но и в определенных случаях полное переосмысление оригинальной формы произведения. Конечно, такая редакторская работа возможна лишь в случае крайне бережного вторжения в авторскую ткань, сохранения замысла и основного характера звучания фрагмента, творческого, но не ремесленного к нему отношения. Необходимо обладать достаточно высоким потенциалом фортепианного и импровизационного мастерства, теоретическими познаниями, интуицией для того, чтобы выполнять корректирование профессионально - безусловно с точки зрения музыкальной этики».

На первых годах обучения музыкальное оформление по своему содержанию должно быть более элементарно и просто, соответственно элементарной форме движения, а также сообразуясь с музыкальной неподготовленностью и детским возрастом учащихся. На первом году обучения не рекомендуется использование балетной музыки ввиду сложности её восприятия детьми, лучше обратиться к хрестоматиям по фортепиано для младших и средних классов ДМШ. Но даже и в элементарном виде музыкальное оформление должно сохранить свою сопряженность с движением. Именно здесь, у самых истоков усвоения детским сознанием будущих эстетических навыков, следует остерегаться снижения музыкального исполнения до сухого отбивания такта-счета. Последнее не только не будет способствовать музыкальному развитию учащегося, но, наоборот, станет тормозить его. Дети, воспитанные на таком сухом «музыкальном сопровождении», приучаются к поверхностному восприятию чисто внешних,

по преимуществу метрических сторон музыки. В дальнейшем, сталкиваясь на практике с подлинно художественной, содержательной музыкой (за редким исключением особо музыкально одаренных детей), они зачастую с трудом воспринимают ее, далеко не всегда могут в ней разобраться, а в большинстве случаев даже не «слышат» ее.

Расплывчатость исполнения музыкального материала, бледная нюансировка, нечеткий ритмический рисунок – все это затруднит учащимся (особенно в младших классах) восприятие музыки и движения как единого целого и не сможет облегчить им понимание основных особенностей движения. Сохраняя разнообразие динамических оттенков, музыка на уроке не должна быть слишком громкой, чтобы не заглушать голос педагога, дающего указания учащимся.

В последующих классах, при постепенном усложнении приемов движений и танцевальных комбинаций, обогащается и музыкальное оформление, разнообразится голосоведение, рисунок, гармония, ускоряются темпы и т. д.

По согласованию с педагогом-хореографом музыкальный материал нужно обновлять в течение учебного года раз в четверть или полугодие, так как повторение изо дня в день одной и той же музыки развивает в учениках механичность исполнения и притупляет их музыкальное восприятие.

Таким образом, музыкальность юных танцоров постепенно развивается.

Музыкальное развитие на уроках хореографии осуществляется при помощи определенных методов и приемов. Первоисточником получения знаний является сама музыка, только она пробуждает «музыкальные» чувства человека. Вначале идет работа по накоплению опыта слушания музыки. Вторым источником получения знаний – является слово педагога и концертмейстера, которое приводит к пониманию и восприятию музыкального образа конкретных музыкальных произведений. Третьим источником является непосредственно музыкально-танцевальная деятельность самих детей.

Для развития «музыкальности» исполнения танцевального движения применяются следующие методы работы:

- наглядно-слуховой (слушание музыки во время показа движений педагогом);
- словесный (педагог помогает понять содержание музыкального произведения, побуждает воображение, способствует проявлению творческой активности);
- практический (конкретная деятельность в виде систематических упражнений).

В процессе занятий и в паузах между ними концертмейстер знакомит детей с новыми и новыми музыкальными произведениями, накапливает их слушательский опыт. У концертмейстера нет специальных уроков, но всегда есть небольшие паузы, которые можно заполнить музыкой, привлечь внимание детей. Развивая детское воображение, восприятие, фантазию, полезно применять метод прослушивания фрагмента или произведения классической музыки с последующей краткой беседой. Метод не нов, но он оправдывает себя. Результат этой работы всегда положительный: движения детей

постепенно становятся более выразительными, т.е. происходит сближение музыкально-слуховых форм восприятия со зрительно-двигательными. Дети учатся контролировать свои движения и делать их гармоничными.

В плане музыкального воспитания концертмейстер имеет возможность научить детей следующему:

- выделять в музыке главное;
- передавать движением различный интонационный смысл (ритмическое, мелодическое, динамическое начало).

Это можно делать на любых этапах занятий: и в упражнениях, и в танцевальных этюдах.

2. Основные принципы музыкального оформления занятий по классическому танцу на первом году обучения

2.1. Особенности строения занятия по классическому танцу

Занятие по классическому танцу на 1 году обучения состоит из четырех частей: экзерсиса у балетного станка, экзерсиса на середине зала и *Allegro* (прыжки) и танцевальной части. Экзерсис состоит из целого ряда разнообразных движений (*plie*, *battements tendus*, *ronds de jambe par terre*, *battements frappes*, *battements fondus* и т. д.), расположенных в порядке постепенно нарастающей трудности и повторяемых по несколько раз для лучшего развития техники исполнения. Каждый элемент классического танца имеет свое название, и для того, чтобы понять смысл учебного задания в классе, концертмейстеру следует постепенно ознакомиться со всем многообразием движений (и их разновидностей), запомнить, как они выглядят и как называются. Французская терминология, применяемая в классическом танце, является специфической общепринятой терминологией хореографического искусства, существующей уже в течение двух столетий.

Все движения экзерсиса, исполняемые у балетного станка (в 1-м классе – небольшая их часть), выполняются затем на середине зала. Этот материал составляет вторую часть занятия по классическому танцу. Однако столь же подробное рассмотрение экзерсиса «на середине» уже не представляется необходимым, поскольку музыкальный аккомпанемент этой части урока в основном аналогичен предыдущей, – с той лишь разницей, что здесь допускается несколько большая свобода в отношениях музыки и танца. Причиной этому являются не только импровизаторские намерения музыканта, но также и особенности самого хореографического материала.

Все движения на занятии исполняются поочередно с каждой ноги. Сначала движение проделывается требуемое количество раз с правой ноги, а затем оно же точно повторяется с левой ноги.

Количество повторений отдельных движений и построение комбинаций из различных движений может быть на занятии весьма разнообразным. Опять же по аналогии с симметричным строением музыкальных фраз оно всегда должно быть симметричным в данной комбинации в отношении количества повторных движений в каждом направлении. Например, данное движение исполняется четыре раза в направлении вперед, четыре раза в сторону, четыре раза назад и четыре раза в сторону. Музыкальный размер такта должен быть всегда строго выдержан.

2.2. Особенности метроритмических связей хореографических комбинаций и их музыкального сопровождения

Количество повторений данного движения должно соответствовать количеству измерительных долей, заключенных в такте, соответствующих длительности данного движения. Например, если какое-либо одно движение исполняется на протяжении одной четверти, то на протяжении одного такта размером $2/4$ будет исполнено два таких движения; если требуется повторить данное движение четыре раза, то это повторение займет протяжение двух тактов и т. д. Если данное движение задается с повторением по три раза, то при размере $2/4$ на второй четверти второго такта должна быть выдержана пауза в движении.

В зависимости от количества повторений в данной комбинации движений находится объем композиции музыкального оформления и симметрия его построения. Начало и конец отдельных движений, исполняемых на протяжении двух или более тактов, а также различных комбинаций движений должны (как уже было сказано выше) совпадать с началом и концом музыкальной фразы. Между фразами желательно делать небольшие цезуры, чтобы облегчить юным учащимся восприятие начала и конца фраз.

Хореографическая комбинация на уроке классического танца – это цепь различных движений, распределенных во времени относительно долей отсчета, в методической литературе по классическому танцу называемых четвертями. Но в музыкальном отображении эта пульсация условных хореографических "четвертей" может соответствовать пульсации разных длительностей в зависимости от темпа и метрического размера. Взаимоотношения музыкального и хореографического метра могут быть достаточно сложными в сценических формах. В учебной практике хореографическая "четверть" иногда равна музыкальной, но чаще в полтора-два раза длиннее ее (в зависимости от темпа, метрического размера и характера фразировки). Например, в метрических размерах $2/4$ и $4/4$ в быстром темпе условные четверти чаще соответствуют целым и половинным долям музыкального сопровождения, в умеренном темпе — могут совпадать, в медленном темпе снова преобладает кратное соответствие. В размере $6/8$ хореографические четверти в медленном темпе чаще будут соответствовать целому такту, в более оживленном темпе – четверти с точкой, в быстром темпе – снова такту. Музыкальный метрический размер $12/8$ в учебных формах хореографии обычно воспринимается и просчитывается как два такта $6/8$. В размерах $3/8$, $3/4$ условная хореографическая четверть чаще всего соответствует одному такту (например, вальса). Другими словами, понятие четверти в хореографическом понимании является понятием метрическим, показывающим лишь расположение сильных и относительно сильных периодических акцентов (сильных или относительно сильных долей такта в музыкальном выражении). Восприятие хореографического метра в данном случае тесно связано с восприятием квадратной структуры музыкального периода, пульсация хореографических метрических долей показывает этапы выстраивания этой структуры, и, таким

образом, счет хореографический достаточно редко совпадает с музыкальным, хореографическая «четверть» – просто условная доля музыкального времени, удобная для танцевального счета. И именно её нужно подчёркивать в музыке, а не музыкальную четверть. В дальнейшем для удобства будем называть хореографическую «четверть» одним счётом.

2.3. Анализ движений классического танца в их связи с музыкальным сопровождением

Поскольку цель настоящей работы – облегчение взаимопонимания педагогов классического танца и начинающих пианистов, оформляющих урок, постольку анализ движений в данной части производится исключительно в их связи с музыкой.

В музыкальном оформлении урока динамика отдельных движений и комбинации должна находить свое отражение в динамических оттенках музыки, которые должны подчеркивать динамику движения и тем самым помогать учащемуся ощутить ее и выразительно, рельефно передавать ее в своем исполнении. Темп (скорость) музыкального оформления данного движения должен неизменно соответствовать темпу (скорости) хореографического движения.

Музыкальное оформление движений, исполняемых поочередно с обеих ног, должно быть тождественным. В младших классах каждое отдельное танцевальное движение изучается в медленном темпе, как бы расчленяется, и лишь постепенно, по этапам переходит к своему подлинному виду. С конца первого года обучения в занятия вводятся несложные комбинации, состоящие из двух или более различных движений.

Как правило, урок начинается и заканчивается **поклоном**, т.е. движением, посредством которого учащиеся приветствуют педагога или прощаются с ним. Характер музыкального фрагмента торжественно-приподнятый и плавный одновременно. Музыкальный размер 3/4. Один такт это одна хореографическая «четверть», т.е. один счёт. На счёт 1 учащиеся выводят правую ногу в сторону, на 2 – пауза, на 3 подставляют левую, на 4 – пауза, 5, 6 – делают *demi-plie* – полуприседание, 7, 8 – вырастают.

И всё повторяется с левой ноги. Таким образом, исполняются 2 музыкальные фразы по 8 тактов каждая, разделённые небольшой цезурой.

Во втором полугодии темп исполнения поклона ускоряется в 2 раза, таким образом, будут исполняться 2 фразы, состоящие из 4 тактов. Внутри каждой из них сохраняется динамическое нарастание и убывание.

Почти каждому движению и комбинации, особенно в младших классах, сопутствуют: а) вступление — *preparation* — подготовительное движение, предшествующее всей комбинации, при котором вся фигура учащегося готовится к исполнению заданного движения; если движение исполняется лицом к станку (а именно так и исполняются все движения в первом полугодии 3 класса), то на вступление руки кладутся на станок; б) заключение, заканчивающее всю комбинацию в исходном положении, руки убираются со

станка. Иногда, согласно исполняемому вслед за *preparation* движению, одновременно с рукой открывается в сторону и работающая нога. По окончании всей комбинации движения исполняется *заклучение*, т. е. одновременное опускание руки в подготовительное положение и закрывание работающей ноги в исходную позицию — в I или V.

При редактуре фрагментов учитывается и необходимость исполнения коротких музыкальных вступлений (*preparasion*) к разделам композиции и заключений. Музыканту нужно найти в материале используемого произведения несколько тактов вступительного характера и воспользоваться ими для показа нового образного состояния и темпа. Как правило, это последние 2-4 такта произведения. Перед поклоном также исполняется *preparation*.

Далее следует **разминка по кругу** для разогрева ног. Учащимися исполняются различные шаги – шаг с носка, мелкие шаги на полупальцах, на пяточках, шаги с высоким подниманием коленей, с замахом назад, шаги на полупальцах с высоким подниманием коленей, с замахом назад. Здесь исполняются различные марши. Затем следует бег, бег с высоким подниманием коленей, бег с замахом назад, подскоки, галоп. Для этих движений хорошо подходят всевозможные польки. Количество каждого вида шагов и бега определяет педагог-хореограф.

Изучение *позиций ног* – I, II, V, IV. Музыкальный размер 3/4. Один такт это одна хореографическая «четверть», т.е. один счёт. Характер исполнения плавный, спокойный, размеренный. На *preparation* (4 такта) руки кладутся на станок. Учащиеся стоят по каждой позиции на 6 счётов, на 7, 8 происходит смена позиции. Вся композиция состоит из 32 тактов: 4 фраз по 8 тактов, обозначенных динамически и разделённых цезурами. На *заклучение* (2 такта) руки снимаются со станка.

Далее следует **экзерсис у станка**.

Plie – плавное, медленное приседание, исполняется, как правило, на две или четыре условных «четверти». Начало движения приходится на сильную долю, но перед этим учащиеся должны подтянуться на верх, поэтому следует подчеркнуть затакт «и» перед каждым *plie*. *Plie* подразделяется на *demi-plie* — полуприседание и *grand plie* — большое, полное приседание и исполняется по I, II, V и IV позициям. Характер движения медленный, плавный, связный, мягкий, певучий. В музыкальном оформлении он наиболее соответствует понятиям *adagio*, *molto cantabile*, *sempre legato* (медленно, очень певуче, постоянно связно).

Музыкальный размер 3/4. Один такт это одна хореографическая «четверть», т.е. один счёт. На *preparation* (4 такта) руки кладутся на станок. В первом полугодии исполняется только *demi-plie*. На счёт 1, 2, 3, 4 учащиеся садятся вниз, на 5, 6, 7, 8 вырастают. Таким образом, одно *plie* занимает 8 тактов. После 3-го *plie* происходит смена позиции. Т.е. по одной позиции требуется 32 такта, а всего 128. Динамическая линия движения развивается *crescendo* по мере постепенно увеличивающегося приседания, достигая кульминации в крайней точке *plie* внизу. И наоборот, по мере постепенного поднимания, т. е. возвращения в исходное положение, динамическая линия

движения мало-помалу ослабевает, идет *diminuendo*. Желательно отделять одно *plie* от другого небольшой цезурой. На *заключение* (2 такта) руки снимаются со станка.

Во втором полугодии добавляется *grand plie*. Комбинация по одной позиции выглядит следующим образом: 2 *demi-plie* по 8 тактов и одно *grand plie* на 12 тактов плюс 4 такта на смену позиции, или, на усмотрение педагога, 2 *demi-plie* по 4 такта и одно *grand plie* на 6 тактов плюс 2 такта на смену позиции.

Releve – подъём на полупальцы по I, II, V позициям. Сам подъём выполняется активно («вскочить»), опускание происходит сдержанно. Музыкальный размер 2/4, хореографическая «четверть» совпадает с музыкальной, т.е. один такт это 2 счёта. На *preparation* (2 такта) руки кладутся на станок. На 1 – вскочить на полупальцы, 2, 3, 4, 5, 6 – учащиеся стоят на полупальцах, 7, 8 – медленно опускаются. Таким образом, одно *Releve* занимает 4 такта. При этом первые 3 такта исполняются на *forte*, *staccato*, с акцентом на счёт 1 в первом такте, а 4-й *legato*, *diminuendo*. После третьего *Releve* происходит смена позиции, на что требуется ещё 4 такта. Т.е. по каждой позиции требуется 16 тактов музыки. По V позиции, как правило, движения исполняются 2 раза – правая нога спереди, левая нога спереди. Таким образом, музыкальное сопровождение при данной ритмической раскладке должно состоять из 64 тактов. На *заключение* (1 такт) руки снимаются со станка. Чтобы музыка не была однообразной, можно использовать фрагменты 2-4 частного строения или компоновать 2 различных произведения, близких по характеру. У разных педагогов количество повторений одного движения, а, следовательно, и ритмическая раскладка может быть разной. Во втором полугодии *Releve* исполняется в комбинации с другими движениями.

Battement tendu – батман вытянутый. *Battement tendu* исполняется из I (в I четверти) и V (во II четверти) позиций. Движение состоит в отведении вытянутой работающей ноги из исходного положения в требуемом направлении вперед, в сторону или назад и в приведении ее обратно в I или V позицию.

В 3 классе *battement tendu* исполняется в более медленном темпе, раздельно, с паузами. Акцент движения в начале изучения распределяется равномерно на отведение и приведение работающей ноги. Музыкальный размер 2/4. Один такт – два счёта. На *preparation* (2 такта) руки кладутся на станок. На первом этапе изучения в этом классе одно движение в размере 2/4 исполняется на протяжении четырех тактов следующим образом: на первый такт (счёт 1, 2) из исходного положения I или V позиции работающая нога отводится в заданном направлении; на второй такт (счёт 3, 4) нога выдерживает паузу в этом положении; на третий такт (счёт 5, 6) работающая нога приводится обратно в исходное положение; на четвертый такт (счёт 7, 8) она выдерживает паузу в этом положении. Как правило, исполняется по 4 *battement tendu* вперёд, в сторону, назад, в сторону. Это называется «крестом» по 4 раза. В дальнейшем комбинация *battement tendu* может быть с окончанием в *demi-plie*. На ритмическую раскладку это не влияет. Итого, потребуется 64

такта на каждую работающую ногу. На *заключение* (1 такт) руки снимаются со станка. Во втором полугодии на усмотрение педагога движение может исполняться в 2 раза быстрее, т.е. на 1, 2 вывести ногу, на 3,4 подвести обратно в исходную позицию. Соответственно, и музыки нужно в 2 раза меньше.

Динамическая линия движения в музыке развивается *crescendo* по мере постепенного выведения ноги, достигая кульминации в крайней точке *battement tendu* в заданном направлении. И наоборот, по мере постепенного возвращения в исходное положение, динамическая линия движения мало-помалу ослабевает, идет *diminuendo*. В мелодии идёт движение восьмыми или шестнадцатыми длительностями на *legato*, что создаёт ощущение завершенности музыкальной фразы. Характер исполнения сдержанный. Желательно отделять одно *battement tendu* от другого небольшой цезурой.

Battement tendu jete – бросок ноги на 25°–30° с акцентом в направлении в сторону, вперед или назад (*jete* - брошенный) и возвращение ее обратно в исходную позицию. В I четверти исполняется из I позиции, со II четверти – из V позиции. Размер 2/4. Один такт это два счёта. Музыкальное оформление этого движения аналогично оформлению *battement tendu*, с той лишь разницей, что бросковому, отрывистому характеру этого движения в музыке более соответствует прием отрывистого исполнения *staccato*. На *preparation* (2 такта) руки кладутся на станок. На счёт 1 идёт бросок работающей ноги в заданном направлении, на 2 – фиксация в этом положении, на 3,4 – сдержанное приведение ноги в исходную позицию. В музыкальном сопровождении 1-й такт исполняется на *forte*, с акцентом на 1-ю долю, 2-й такт – *legato*, *diminuendo*. Движение исполняется по 4 раза «крестом» каждой ногой. Таким образом, на каждую работающую ногу нужно 32 такта. В дальнейшем комбинация *battement tendu jete*, как и *battement tendu*, может быть с окончанием в *demi-plie*. На ритмическую раскладку это не влияет. На *заключение* (1 такт) руки снимаются со станка.

Rond de jambe par terre – плавное круговое движение ноги по полу. Характер движения плавный, связный; темп исполнения — медленный или умеренный; размер – 3/4. Один такт – один счёт. В музыке наиболее соответствует характеру и темпу *andante cantabile* (медленно, певуче). Музыкальное оформление связным и певучим характером мелодии должно подчеркнуть плавность данного движения.

Первоначально *rond de jambe par terre* исполняется по точкам, т.е. расчленено, а затем слитно. *Rond de jambe par terre* исполняется из I позиции по 2 раза каждой ногой поочередно в двух направлениях: *en dehors* – от себя и *en dedans* – к себе. На *preparation* (4 такта) руки кладутся на станок. Исполнение *en dehors*: – на счёт 1 работающая нога выводится вперед, на 2 – пауза, на 3 – работающая нога выводится по полу по дуге в сторону, на 4 – пауза, на 5 – по дуге назад, 6 – пауза, 7 – нога приводится в исходное положение, 8 – пауза. Динамическая линия движения внутри 8-тактовой фразы развивается *crescendo* по мере описывания круга, затем к моменту приведения ноги в исходное положение мало-помалу ослабевает, идет *diminuendo*.

В направлении *en dedans* движение выполняется аналогично, только работающая нога, описывая круг, начинает его из положения назад, затем в сторону, вперед и в исходное положение. При исполнении *rond de jambe par terre en dehors* с первой сильной долей такта должно совпадать положение работающей ноги впереди, а при исполнении *en dedans* – положение ноги сзади.

Таким образом, комбинация состоит из 2 *rond de jambe par terre en dehors* правой ногой (16 тактов), затем левой (16 тактов), затем 2 *rond de jambe par terre en dedans* поочередно правой и левой ногой (32 такта). Во втором полугодии эта комбинация может выполняться в 2 раза быстрее.

Passé par terre – связующее движение в ряде упражнений, а также элемент *rond de jambe par terre*, исполняемого без остановок. Сначала *passé par terre* изучают как самостоятельное движение, оно выполняется сразу после *rond de jambe par terre*. Это скользящее движение работающей ноги по полу. На счёт 1 работающая нога выводится на *battement tendu* вперёд, на 2 – пауза, на 3 – в исходное положение (I позиция), на 4 – пауза, на 5 – *battement tendu* назад, 6 – пауза, 7 – в исходное, 8 – пауза. Выполняется 2 раза правой ногой, 2 раза левой. Музыкально эти 32 такта являются продолжением комбинации *rond de jambe par terre*. На *заключение* (2 такта) руки снимаются со станка.

Sur le cou de pied – положение работающей ноги на щиколотке опорной ноги впереди или сзади. Бывает основное (обхватное) и условное. Оно является проходящим положением в *battement fondu* и *battement frappe*, но сначала его изучают как самостоятельное движение. Музыкальный размер — 3/4. Один такт – один счёт. Исходное положение – V позиция. На *preparation* (4 такта) руки кладутся на станок, при исполнении обхватного *sur le cou de pied* работающая нога открывается в сторону на *battement tendu*. Учащиеся стоят в заданном положении 6 тактов, на 7, 8 – нога приводится в исходную позицию. Движение выполняется 4 раза правой ногой, 4 раза левой ногой. Итого получается 64 такта. На *заклучение* (2 такта) работающая нога закрывается в исходную позицию, руки снимаются со станка.

Battement fondu – плавный, «тающий» батман. Характер движения плавный, связный, певучий. Движение состоит в плавном сгибании работающей ноги на *sur le cou de pied* при одновременном *demi plie* на опорной ноге и затем — в плавном разгибании и открывании работающей ноги в требуемом направлении, при этом опорная нога выпрямляется из *demi plie*.

Музыкальный размер – 3/4. Один такт – один счёт. Динамическая линия движения развивается *crescendo* по мере постепенно увеличивающегося приседания, достигая кульминации в крайней точке *plie* внизу. И наоборот, по мере постепенного поднимания, т. е. возвращения в исходное положение, динамическая линия движения мало-помалу ослабевает, идет *diminuendo*. Желательно отделять одно *plie* от другого небольшой цезурой. В музыкальном оформлении наиболее соответствует определениям *cantabile*, *sempre legato* (певуче, постоянно связно).

Исходное положение – V позиция. На *preparation* (4 такта) руки кладутся на станок. Одно движение выполняется на протяжении четырех тактов, на 2 такта вниз, на 2 вверх. Начало движения приходится на сильную долю, но

перед этим учащиеся должны подтянуться наверх, поэтому следует подчеркнуть затакт «и» перед каждым *battement fondu*. Музыкальное оформление исполнения *battement fondu*, на данном этапе изучения повторяемого по 2 раза «крестом», охватит 32 трёхчетвертных такта. На момент окончания работающая нога остается «открытой» в сторону, поэтому на *заклучение* (2 такта) работающая нога закрывается в исходную позицию, руки снимаются со станка. Затем вся комбинация повторяется с левой ноги.

Battement frappe – (ударный батман) нога ударяет о другую и возвращается в исходное положение (*frappe* в переводе с французского означает «ударять»). Характер движения – резкий, динамичный, ударный.

В музыкальном оформлении наиболее соответствует определениям *energico, sempre staccato* (энергично, все время отрывисто).

Исполняется движение в размере 2/4 и состоит в энергичном, резком вытягивании работающей ноги из положения *sur le cou de pied* в требуемом направлении (вперед, в сторону и назад) и таком же энергичном приведении ноги обратно на *sur le cou de pied*, в момент которого и происходит сам удар. Таким образом, в движении есть акцент к себе и от себя, поэтому в музыке нужно подчеркнуть оба эти акцента.

Исходное положение – I или V позиция. На *preparation* (2 такта) руки кладутся на станок, работающая нога открывается в сторону на *battement tendu*. На счёт 1 – удар на *sur le cou de pied*, 2, 3, 4 – пауза, на счёт 5 нога резко открывается в нужном направлении, 6, 7, 8 – пауза. В музыке нужно сделать акцент на 1-ю долю первого и третьего тактов в каждой фразе, окончание которой обозначено *diminuendo*. Одно движение исполняется 4 такта. Комбинация исполняется «крестом» по 2 раза, т.е. всего нужно 32 такта музыкального сопровождения на каждую работающую ногу. В дальнейшем движение может исполняться в 2 раза быстрее, т.е. на 1 – удар, 2 – пауза, на 3 – открыть, 4 – пауза. На *заклучение* (2 такта) работающая нога закрывается в исходную позицию, руки снимаются со станка. Затем вся комбинация повторяется с левой ноги.

Растяжка у станка – комбинация движений для подготовки к исполнению *Adagio*. Характер движения медленный, плавный. Музыкальный размер 12/8. Хореографическая «четверть» равна двум музыкальным.

Исходное положение – I позиция. На *preparation* (4 такта) руки кладутся на станок, работающая нога проходит через положение *passé*, выпрямляется и кладётся на станок. На счёт 1, 2 – *demi-plie* на опорной ноге, на 3, 4 – опорная нога выпрямляется, на 5, 6, 7, 8 *demi-plie* повторяется; на 1,2 – *releve* на опорной ноге, 3, 4 опорная пятка опускается, на 5, 6, 7, 8 *releve* повторяется. Далее следует растяжка по станку вправо на 4 счёта, на 4 – вернуться обратно, растяжка повторяется 2 раза. Таким образом, на одну работающую ногу приходится 16 тактов музыкального сопровождения, 4 фразы, обозначенных динамически. На *заклучение* (4 такта) работающая нога снимается со станка, фиксируется на 90° и медленно закрывается в исходную позицию, руки снимаются со станка. Затем вся комбинация повторяется с левой ноги. Во втором полугодии в комбинацию включается *port de bras*.

Adagio – группа разнообразных медленных и плавных элементов, в которую входят **Battements releve lent**, **Battements developpee** и др. **Battements releve lent** заключается в медленном поднимании вытянутой работающей ноги на высоту 45° или 90° и затем в опускании ее в исходное положение I или V позиции. Характер движения — плавный, связный, медленный. В музыкальном оформлении соответствует определению *adagio*, *contabile*, *sempre legato* (медленно, спокойно, певуче, все время связно). Исполняется в размере 3/4. Один такт это одна хореографическая «четверть», т.е. один счёт.

На *preparation* (4 такта) руки кладутся на станок. На 1, 2 работающая нога выводится на *battement tendu* в нужном направлении, на 3, 4, 5, 6 медленно поднимается и фиксируется, на 7, 8 – опускается и приводится в исходную позицию. В музыке динамическая линия движения внутри 8-тактовой фразы развивается *crescendo* по мере поднимания ноги, затем к моменту приведения ноги в исходное положение мало-помалу ослабевает, идет *diminuendo*. Комбинация исполняется «крестом» по 2 раза. 64 такта музыки требуется на каждую работающую ногу. На *заклучение* (2 такта) руки снимаются со станка.

Grand battement jete – бросок ноги на 90° и сдержанное ее возвращение обратно в исходную I или V позицию. Характер движения – четкий, отрывистый, динамичный. Исполняется в размере 2/4. Движение исполняется и музыкально оформляется аналогично *battement tendu jete*, но работающая нога выбрасывается в воздух на высоту 90°. В 3 классе *grand battement jete* начинают разучивать раздельно, в медленном темпе. На *preparation* (2 такта) руки кладутся на станок. Одно движение исполняется на протяжении двух тактов следующим образом: на счёт 1 работающая нога из исходного положения I или V позиции выдвигается в требуемом направлении носком в пол; на 2 – нога бросковым движением поднимается на высоту 90°; на 3 – нога опускается на носок на пол и на 4 – закрывается в исходное положение. В музыке очень важно подчеркнуть счёт 2, когда происходит сам бросок. Это и есть акцент движения, после чего на счёт 3, 4 идёт динамический спад, т.е. *diminuendo*. Таким образом, музыкальное оформление *grand battement jete*, исполняемого четыре раза в одном направлении, состоит из восьми двухчетвертных тактов. На *заклучение* (2 такта) руки снимаются со станка.

Как правило, во втором полугодии движения экзерсиса исполняются в 2 раза быстрее, соответственно и объём нового музыкального материала, подобранного на II полугодие, должен быть в 2 раза меньше. При этом важно отметить, что, если ускоряется темп исполнения движения в ритмическом отношении, например, вместо двух тактов оно будет укладываться в один, то темп музыкального фрагмента замедляется.

Далее следует **экзерсис на середине зала**.

В 3 классе, согласно программе, на середине изучаются ***demi-plie*** и ***battement tendu***. Музыкальное оформление этих движений аналогично тому, каким оно было у станка.

Allegro (прыжки). Профессиональные задачи концертмейстера в этой части урока можно свести к трем основным: выбор музыкального метра, отображение характера движений и создание изобразительных эффектов

полетности, воздушности, трамплина, достижение синхронности исполнения с учащимися.

«Различные виды прыжков крайне многочисленны. Всякому прыжку предшествует *demi-plie*. Заканчивается прыжок также в *demi-plie*. Таким образом, здесь налицо сочетание плавного по характеру движения *plie* с отрывисто четким моментом отталкивания пятками от пола во время прыжка. В музыкальном оформлении прыжков оба эти момента должны найти свое отчетливое выражение. *Demi-plie*, предшествующее прыжку, и сам прыжок приходятся на затакт. Момент опускания в *plie* после прыжка совпадает с первой долей такта. Момент «зависания» в воздухе следует «затянуть», а момент приземления подчеркнуть оттенком *sforzando* (сильное ударение). Характеру прыжков соответствует живая, бодрая музыка полечного характера» [1, 135].

Принцип изучения, исполнения и музыкального оформления различных прыжков, изучаемых на протяжении трех лет обучения, одинаков. В начале обучения прыжки исполняются в медленном темпе, в расчлененном виде, а затем в более быстром темпе и слитно.

Классическим прыжкам обычно предшествует *разминка*, состоящая из простых прыжков по VI позиции в быстром темпе, с затяжкой в медленном темпе и прыжков с поджатыми ногами. Музыкальный материал представляет собой польки, исполняемые по требованию педагога-хореографа в различном темпе. На счёт «и» идёт *demi-plie* и сам прыжок, на 1 или 2 – приземление. Поэтому счёт «и» следует «затянуть», а 1 или 2 подчеркнуть оттенком *sforzando*.

Temps leve или saute (простой прыжок) исполняется в I, II и V позициях.

На первом этапе обучения одно движение исполняется на протяжении двух тактов в размере 2/4 следующим образом: на *preparation* (2 такта) на счёт 4 – *demi-plie*; на «и» – отдача пятками от пола и прыжок вверх; на 1, 2 – опускание в *demi-plie*; на 3 – вытягивание коленей; на 4 – *demi-plie*, на «и» – отдача пятками от пола и следующий прыжок.

Музыкальное оформление *temps leve*, исполняемого четыре раза, состоит из восьми двухчетвертных тактов. На следующем этапе изучения одно *temps leve* исполняется без паузы, на протяжении одного такта в размере 2/4 следующим образом: на счёт 4 затакта – *demi-plie*; на «и» затакта – прыжок; на 1, 2 – опускание в *demi-plie*; на «и» – следующий прыжок. А в дальнейшем темп ещё более ускоряется, и на протяжении одного такта исполняются 2 прыжка: на затакт «и» – прыжок, на 1 – *demi-plie*, на «и» – прыжок, на 2 – *demi-plie* и т.д. Количество прыжков в комбинации определяется педагогом. В *заключении* исполняются 2 аккорда типа доминанта-тоники, во время звучания которых учащиеся выпрямляют ноги из *demi-plie*.

Изучение и исполнение ***Changement de pied*** и ***Echappe*** имеет свои особенности, но в ритмическом отношении оно аналогично исполнению ***Temps leve или sauté***, поэтому и музыкальное оформление принципиально не отличается.

Танцевальная часть

Balanse (балансе, франц., *balancer* – раскачивать, качаться, колебаться), танцевальное движение, в котором переступания с ноги на ногу, чередующиеся *demi-plie* и подъёмом на полупальцы, сопровождаются наклонами корпуса, головы и рук из стороны в сторону, что создаёт впечатление мерного покачивания. Характер движения вальсовый, плавный, темп медленный. Музыкальный размер 3/4.

На *preparation* (4 такта) исполняется «вздох» руками, учащиеся поднимаются на полупальцы. Хореографическая четверть совпадает с музыкальной. Следует подчеркнуть вальсовость движения, т.е. акцентировать первую четверть каждого такта.

Port de bras – упражнение, слагающееся из одновременных движений рук, корпуса и головы. Основных форм *port de bras* – шесть, но в 3 классе изучаются только первое и второе *port de bras*. Характер движения – плавный, связный, по типу близкий к движениям, применяемым в *adagio*. Музыкальный размер 3/4. Один такт это одна хореографическая «четверть», т.е. один счёт.

В 3 классе *port de bras* изучаются вначале лишь отдельно, вне связи их с другими движениями, в медленном темпе, с паузами. Рассмотрим первое *port de bras*. Одно *port de bras* исполняется на протяжении восьми тактов следующим образом: исходное положение – V позиция *croise*; на счёт 1 руки из подготовительного положения поднимаются в I позицию; на 2 – выдерживают паузу в этом положении; на счёт 3 руки поднимаются в III позицию; на 4 – выдерживают паузу в этом положении; на счёт 5 руки раскрываются во II позицию; на 6 – выдерживают паузу в этом положении; на счёт 7 руки опускаются в подготовительное положение; на 8 – выдерживают паузу в этом положении.

На следующем этапе обучения движение исполняется также на протяжении восьми тактов, но слитно, без пауз, причем темп исполнения несколько ускоряется. Начало и конец *port de bras* должен совпадать в музыкальном оформлении с началом и концом музыкальной фразы, обозначенной динамически. *Port de bras* исполняются по несколько раз подряд. В зависимости от числа таких повторений находится объем и симметрия построения его музыкального оформления. Например, музыкальное оформление одного *port de bras*, исполняемого два раза, состоит из 16-ти трёхчетвертных тактов. Все остальные *port de bras* изучаются и музыкально оформляются по тому же принципу.

В конце урока, как и в начале, исполняется поклон.

Выводы

На уроке классического тренажа с самых первых шагов обучения дети впервые знакомятся с музыкой в ее связи с движением. Поэтому дать учащимся с самого начала правильное представление о принципах и закономерностях

этой связи крайне важно. В этом отношении очень велика роль урока классического тренажа, оформляемого музыкой. В развитии общей музыкальности учащихся он имеет большое воспитательное значение.

Музыка и танец в своем гармоничном единстве – прекрасное средство развития эмоциональной сферы детей, основа их эстетического воспитания.

Музыкальное оформление занятия должно прививать учащимся осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Вслушиваясь в музыку, ребенок сравнивает фразы по сходству и контрасту, познает их выразительное значение, следит за развитием музыкальных образов, составляет общее представление о структуре произведения, определяет его характер. У детей формируются первичные эстетические оценки. На занятиях хореографии учащиеся приобщаются к лучшим образцам народной, классической и современной музыки, и таким образом формируется их музыкальная культура, развивается их музыкальный слух и образное мышление, которые помогают при постановочной работе воспринимать музыку и хореографию в единстве. Концертмейстер ненавязчиво учит детей отличать произведения разных эпох, стилей, жанров. Концертмейстер должен сделать достоянием танцоров ту музыку, которую создали великие композиторы–хореографы: Глинка, Чайковский, Глазунов, Штраус, Глиэр, Прокофьев, Хачатурян, Кара-Караев, Щедрин и другие.

«Движения должны раскрывать содержание музыки, соответствовать ей по композиции, характеру, динамике, темпу, метроритму. Музыка вызывает двигательные реакции и углубляет их, не просто сопровождает движения, а определяет их сущность. Таким образом, задачей концертмейстера является развитие «музыкальности» танцевальных движений».

Тесное сотрудничество педагога классического танца и пианиста, создающего его музыкальное оформление на уроке, должно привести к наиболее эффективному воспитанию художественного мышления будущих балетных артистов, к развитию музыкальности учащихся и сознательному постижению ими принципов связи музыки и танца, к привитию им навыков согласованности движения с музыкой.

Практическое значение данной методической рекомендации состоит в том, что начинающие концертмейстеры найдут в ней много полезной информации и практических рекомендаций для применения их в своей профессиональной деятельности.

Список литературы

1. Безуглая, Г.А. Концертмейстер балета. Музыкальное оформление урока классического танца. Работа с репертуаром: учебник/ Г.А. Безуглая/ СПб.: Академия Русского балета, 2005.
2. Безуглая, Г.А. Основы метrorитмических взаимосвязей учебных хореографических комбинаций и их музыкального сопровождения [Электронный ресурс] – Электрон. дан. [СПб.]: Вестник АРБ, № 6, 1998. - Режим доступа: http://www.balletmusic.narod.ru/accompaniment_3_Vezuglaya_2.htm#/
3. Ваганова, А.Я. Основы классического танца: учебник для вузов/ А.Я. Ваганова/ СПб.: Лань, 2000.
4. Кубанцева, Е. И. Концертмейстерский класс: учебник для вузов и сузов/ Е.И. Кубанцева/ М., 2002.
5. Ладыгин, Л.А. Методические рекомендации по музыкальному оформлению уроков классического танца: учебно-методическое пособие /Л.А. Ладыгин/ М., 1980.
6. Ладыгин, Л.А. Музыкальное оформление уроков танца: учебно-методическое пособие/ Л.А. Ладыгин/ М., 1980.
7. Ладыгин, Л.А. О музыкальном содержании учебных форм танца: учебно-методическое пособие/Л.А. Ладыгин/ М., 1993.
8. Люблинский, А.А. Теория и практика аккомпанемента: учебник для вузов/ А.А. Люблинский/ Л., 1972.
9. Ревская, Н.Е. Классический танец. Музыка на уроке. Экзерсис/Н.Е. Ревская/ СПб, 2005.
10. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога/ Е.М. Шендерович/ М., 1996.
11. Яромлович, Л.И. Принципы музыкального оформления уроков классического танца / под ред. В.Н. Богдановича, А.Н. Березовского. – Л.: Музыка, 1992.

