

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

ІРИНА ВАНІНА, АЛЛА КУЛЬБАКА

***МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ
роботи концертмейстера
класичного танцю
в системі хореографічної освіти***

Навчально-методичний посібник

УДК 78.07:793.3(075.8)

B17

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 10 від 27.04.2023 р.

Рецензенти:

Пархоменко Олександр – доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук;

Спілюті Олена – доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук;

Тимошенко Галина – відмінник освіти України, заслужений працівник культури України, володар ордену «Берегиня України», директор Комунального закладу позашкільної мистецької освіти «Ніжинська хореографічна школа», керівник та головний балетмейстер Зразкового аматорського ансамблю бального танцю «Ритм» Ніжинської міської ради Чернігівської області;

Сірякова Ганна – старший викладач кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Ваніна І., Кульбака А.

B17 Методичні засади роботи концертмейстера класичного танцю в системі хореографічної освіти: навч.-метод. посібн. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 81 с.

У навчально-методичному посібнику розкрито методичні засади роботи концертмейстера класичного танцю в системі хореографічної освіти, висвітлено особливості його роботи у танцювальному класі.

Надано рекомендаційні характеристики вправ екзерсису біля станка та на середині зали з точки зору їх озвучування та запропонованого музичного тактування для використання в практичній роботі.

Праця стане у пригоді здобувачам вищих мистецьких навчальних закладів, фахових коледжів культури і мистецтв, концертмейстерам-початківцям.

© Ваніна І., Кульбака А., 2023

© НДУ ім. М. Гоголя, 2023

ЗМІСТ

Передмова	4
Історія акомпанементу уроку класичного танцю.....	6
Специфіка роботи концертмейстера	9
Метроритмічна організація музичного та хореографічного матеріалу	13
Хореографічний темп.....	15
Артикуляція	17
Музичне оформлення.....	18
Побудова уроку.....	24
Екзерсис біля станка	27
Екзерсис на середині зали	36
Adagio	38
Allegro.....	39
Висновки	44
Література	46
Додатки.....	48

ПЕРЕДМОВА

Важливим напрямком сучасної мистецької освіти є підготовка висококваліфікованого хореографа, який досконало володіє всім багатством виражальних засобів танцювального мистецтва, опанував сучасні методики виконання та сформував фахові компетентності.

Заняття класичним танцем – вельми об'ємна та складна навчальна робота викладача і здобувача, наповнена багаторазовим повторенням та постійним відпрацюванням кожного пройденого і знов вивченого руху. Це система професійного виховання тіла виконавця, кропітка праця під музику, що формує характер, темперамент та структуру танцю, якість якого залежить від настрою, змісту, виражальних засобів музики, що надихають виконавця на певні хореографічні образи.

Чільне місце у посередництві між музикою і хореографією належить концертмейстеру, він – точка перетину танцю та музики. Вагомою є теза А. Асилмуратової, яка посилює важливість розуміння завдання концертмейстера у хореографічній освіті: «Танець народжується із музики. Тому така значна доцільність тих, хто цю музику творить» [6, с. 4].

Навчально-виховний процес у підготовці професійних концертмейстерів – справа дуже важлива і потрібна. Для звичайного концертмейстера-піаніста навіть найвищого рівня мистецтво хореографії менш знайоме та зрозуміле, ніж інші його види.

У музичних коледжах, університетах, консерваторіях піаністи вчать акомпанувати вокалістам, інструменталістам, грають оперні клавіри. Але мало хто з них у процесі навчання акомпанував танцівникам, знає назви основних рухів класичного танцю.

На жаль, мистецькі навчальні заклади України приділяють недостатню увагу підготовці концертмейстерів хореографічних дисциплін, відповідно не мають для їх навчання спеціалістів та фахової методичної літератури. Тому випускники музичних закладів, починаючи працювати концертмейстерами у

класах хореографії, зазвичай витрачають певний час на самостійне вивчення та дослідження своєрідного характеру класичного танцю.

Для такої роботи бути просто гарним піаністом недостатньо. Музикант не в змозі розпочати роботу з педагогом-хореографом, не отримавши спеціальної підготовки, не оволодівши знаннями, вміннями і навичками пов'язаними з хореографічним мистецтвом.

Безсумнівно, було б перебільшенням уважати, що посібник може допомогти стати гарним концертмейстером (як і гарним піаністом, співаком, танцівником). Для вдосконалення у всіх галузях потрібні і вчитель, і наочний показ. Проте посібник може істотно полегшити цей процес, дати стимул для роботи над собою, стати дороговказом у своїх пошуках.

Для майбутнього концертмейстера надзвичайно важливо отримати уявлення про урок класичного танцю, його будову та основні методичні принципи роботи. Тому *головною метою* авторів посібника є бажання зацікавити молодих музикантів-концертмейстерів роботою у хореографічному класі, зорієнтувати їх у творчій сфері, пов'язаній із танцювальним мистецтвом.

Ця праця стане у пригоді студентам вищих навчальних закладів, коледжів культури і мистецтв, концертмейстерам-початківцям, майбутнім учителям хореографії, що істотно полегшить процес налаштування на творчу співпрацю концертмейстера – викладача – здобувача.

Автори використовують історичні та науково-методичні матеріали, а також власний досвід роботи концертмейстерами класичного танцю в Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя, комунальному закладі «Ніжинський фаховий коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» Чернігівської обласної ради.

ІСТОРІЯ АКОМПАНеМЕНТУ УРОКУ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Практика фортепіанного супроводу уроку класичного танцю має не таку вже й довгу історію. Це пояснюється тим, що для акомпанементу балетним екзерсисам і репетиціям у XVIII–XIX ст. у Європі використовувалася скрипка. Підтвердженням цьому є картина Е. Дега «Студія танцю в опері на вулиці Пелетьє», на якій зображений елемент балетної репетиції: поряд із маестро сидить скрипаль і, опустивши смичок, чекає, коли балерина, яка приготувалася до варіацій, почне танцювати. З кінця XIX ст. до кожного балетного класу був прикріплений акомпаніатор-скрипаль, адміністрація театральних училищ виділяла кошти на його утримання. Але педагоги танцю, маючи право додати ці кошти до свого основного заробітку, охоче відмовлялися від послуг музикантів та самі акомпанували класу на скрипці.

Майстри балету давали уроки танців, одночасно граючи на скрипці, не випадково:

- скрипка дозволяла вести урок, показувати рухи, не перериваючи гри;
- скрипковим смичком було зручно карати своїх вихованців;
- скрипка відтворювала тему краще, ніж якийсь інший інструмент.

Але була ще одна важлива причина, яка пояснювала вибір саме скрипки як найбільш відповідного інструмента для акомпанементу танцю, – це багатство її штрихових можливостей. Різноманітність способів вилучення звука на скрипці дуже схожа з артикуляційною різноманітністю елементів балетного екзерсису. Так, *staccato* можна уподібнити способу виконання *jete*, *frappe*; *spiccato* – *petit battement*; *legato* – повільному і плавному *develope*, *adagio*; *pizzicato* – руху на пальцях.

Процес залучення піаністів до роботи у балетному класі йшов поступово. Причина тривалого збереження скрипкової традиції, яка перешкоджала музичним змінам, імовірно, полягала не тільки в чиемусь бажанні заощадити на утриманні музиканта. Неможливість застосувати на уроці концертмейстера-піаніста пов'язана із труднощами його підготовки.

Відомо, що на межі XIX–XX ст. акомпаніатори охоче виконували контрданси, польки, галопи та інші танці, працюючи з танцмейстерами у баль-

ній хореографії. Щорічно випускалися нотні збірки і методичні рекомендації для акомпаніаторів танцювальних вечорів та балів. А ось музичного репертуару і фахової методичної літератури для акомпаніаторів у балетному класі на той час не було. Педагоги-хореографи самі створювали музичний репертуар на власний розсуд, застосовуючи навички інструментальної гри, фантазію та зразки відомої музики.

Однією з ранніх відомих нотних публікацій є праця німецького педагога та теоретика балетного мистецтва Ф. А. Цорна «Грамматика танцювального мистецтва та хореографії» (вид. 1887 р.), яка спочатку містила музичні ілюстрації лише в скрипковому аранжуванні. А у наступних виданнях, починаючи з 1905 р., в окремому нотному додатку були подані ті самі приклади, але вже у фортепіанній транскрипції. Цей музичний додаток – досить великий збірник, що складається з коротких музичних фрагментів для озвучування завдань «Граматики». Автором багатьох із них є сам Ф. А. Цорн, доповненням до них є безліч уривків популярних театральних мелодій К. М. Вебера, В. Белліні, Дж. Меєрбера, Д.-Ф. Обера.

Новим етапом розвитку мистецтва балетного акомпанементу є педагогічна спадщина М. Г. Легата. Учень Х. Йогансона і М. Петіпа, вчитель М. Фокіна, А. Ваганової та М. Тарасова, Микола Легат був не тільки успішним балетмейстером-постановником та викладачем, але й гарним акомпаніатором. Спочатку він сам акомпанував своїм учням на скрипці, як його вчитель Х. Йогансон, а на початку 20-х років ХХ ст. почав грати на фортепіано. Всі 24 приклади акомпанементу М. Легата, які були записані його другом, піаністом В. Лауніцем, – фортепіанні імпровізації балетмейстера. Його музичні ілюстрації були прості та доступні. Задаючи учням вправу, він спочатку наспівував музичну тему, а потім відтворював її на роялі. Кожна тема відповідала характеру хореографічних рухів і наочно ілюструвала завдання педагога, не вимагаючи довгих пояснень та показів. Знаходячи імпровізаційне втілення кожному руху, М. Г. Легат сформував той базовий комплекс фактур і ритмів, який почав застосовуватися в імпровізаційному акомпанементі в наступні десятиліття.

Так рояль із його молоточковою механікою, який не завжди дозволяв створити артикуляційно точне уявлення про характер танцювального руху,

особливо супроводом повільних плавних рухів, але з багатими гармонічними та ритмічними можливостями, почав використовуватися спочатку в репетиційній і концертній роботі, а потім, з початку ХХ ст., для супроводу уроків класичного танцю.

Традицію акомпанементу класичного танцю продовжили перші концертмейстери-піаністи С. С. Бродська і М. Й. Пальцева, імпровізаційний акомпанемент яких, представлений у книгах А. Я. Ваганової «Основи класичного танцю» та її учениці Л. І. Ярмолович «Принципи музичного оформлення уроків класичного танцю». Балетні педагоги, надаючи перевагу імпровізаційному супроводу своїх колег, активно застосовували їх музичні ілюстрації у своїх методичних працях, сприяючи не тільки популяризації їх творчості, але й беручи активну участь у розвитку методів і прийомів музичної роботи.

Характерною особливістю імпровізацій С. Бродської є їх повне ритмічне узгодження з танцювальною складовою, засноване на принципі «нота дорівнює рух». Прикладом такої злитості і гармонії є 24 великих батмани, представлені концертмейстером як 24 акорди в музичному супроводі. Показовим є те, що такий принцип виконання піаністкою всіх вправ екзерсису не допускав навіть приблизного збігу музики та рухів.

Ознайомлення із творчістю М. Пальцевої стало можливим завдяки тому, що навчальний посібник Л. Ярмолович «Класичний танець» з музичними імпровізаціями М. Пальцевої широко застосовувався концертмейстерами-початківцями як репертуарний збірник. Постійне виконання однієї і тієї ж музики перетворило її з імпровізаційної на «готову», тобто на заздалегідь підібрану, композиторську. Проте незважаючи на таку підміну, її очевидні переваги: виразність, повна практична відповідність навчальному завданню та стилістична близькість до зразків класичної танцювальної музики – сприяли тому, що музичні ілюстрації М. Пальцевої звучали у балетних класах та студіях протягом трьох десятиліть.

Таким чином особливе мистецтво фортепіанного виконавства в хореографії, пройшовши етапи свого становлення, розвивається в сучасній практиці і залучає все більше обдарованих піаністів у цей процес.

СПЕЦИФІКА РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Обсяг професійних вимог до концертмейстера, який працює в хореографічному класі, достатньо великий і пов'язаний із засвоєнням хореографічної концертмейстерської спеціалізації – особливої музичної творчості, що вимагає тривалого навчання та вдосконалення знань, виконавських навичок, майстерності та досвіду.

На думку Н. В. Слупської, концертмейстерська хореографічна спеціалізація – це специфічний різновид ансамблевого виконавства, де сольна партія відтворюється хореографічною мовою [15, с. 680]. У процесі цього ансамблевого виконавства концертмейстер виконує особливу та важливу функцію – здійснює взаємозв'язок між партією танцівника і музичним супроводом. Тобто концертмейстер повинен сприймати хореографічний матеріал як сольну партію в музичному ансамблі та миттєво виконувати для неї акомпанемент.

Британський піаніст і концертмейстер Дж. Мур наголошував на тому, що увага концертмейстера особлива та багаторівнева. Її потрібно розподіляти між двома руками, а також встигати зосереджуватися на партії соліста та сприймати все це як одне ціле. Зазначене правило важливе для концертмейстера хореографії так само, як і для піаніста, який акомпанує співаку або інструменталісту. А враховуючи й те, що концертмейстер на уроках хореографії повинен одночасно сприймати як музичний, так і хореографічний матеріал, то можна зробити висновок: концертмейстер зобов'язаний розвинути в собі навичку потрійного бачення: клавіатури, нотного тексту і танцівників. Граючи акомпанемент, він повинен не тільки бачити клас, але й дихати разом із ним, максимально допомагати в емоційно складних рухах, тоді студенти зможуть і легше стрибнути, і підняти вище ногу, і рукою «доспівати» музичну фразу.

Нерідко піаніст, що не має досвіду роботи в цьому виді діяльності, стикається зі значними проблемами технічного і психологічного характеру, які можуть виникнути між концертмейстером та хореографом. В основі їх

стосунків має бути принцип співпраці, взаєморозуміння, професійної поваги, бо піаніст та хореограф рівні за професіоналізмом кожен у своїй галузі.

Викладач повинен допомогти концертмейстеру розібратися у побудові уроку, пояснити суть і характер кожного руху класичного танцю. Звичайно, це буде заважати проведенню уроку в потрібному темпі, але у майбутньому обов'язково матиме позитивний результат. Безумовно, від піаніста-концертмейстера не залежить побудова занять – це вирішує хореограф. А ось те, якою буде віддача, на якому емоційному рівні вони пройдуть, багато в чому залежить від музиканта, від підібраної та запропонованої ним музики.

Дуже важливо, коли педагоги-хореографи музично грамотні, освічені, мають музичний смак, знання про музичні твори і досвід роботи з концертмейстерами. Тому можна стверджувати, що хореографічна компетентність піаніста так само важлива, як і музична компетентність хореографа.

На заняттях із класичного танцю викладач-хореограф та концертмейстер вирішують різні завдання, але мета у них одна – виховання висококваліфікованого танцівника. Тому міра відповідальності за навчальний процес між педагогом та концертмейстером розподіляється порівну, а у певних ситуаціях (на заліках, іспитах та концертах, коли концертмейстер залишається віч-на-віч із студентами) вся відповідальність покладається саме на нього. Він повинен бути не лише фоном, виконуючи роль «супроводу», а й «надихати, створювати умови відповідного характеру, «вести» або «прикривати» певні недоліки танцівників, беручи на себе роль лідера, перебираючи на себе увагу глядачів» [16, с. 226].

Концертмейстер у класі хореографії – особливий піаніст, який навчився працювати в цій галузі. Буває так, що музикант із консерваторською освітою, виступаючи як соліст високого рівня або концертмейстер в інструментальному чи хоровому класі, в хореографічному не справляється. А іноді музикант без вищої освіти знаходить тут своє місце і стає дуже затребуваним. Саме концертмейстер класичного танцю несе відповідальність за музичне виховання хореографів та розвиток у студентів необхідного високохудожнього смаку.

«Концертмейстер повинен розуміти, що в музичному вихованні хореографів існують свої особливості: просто чути музику недостатньо, її повинні «чути» м'язи. Тоді й виникає та неповторна чарівність танцю, котра притаманна мистецтву хореографії» [2, с. 64].

Здатність уважно і правильно сприймати музику, захоплюватися її змістом необхідно виховувати з першого року навчання, щойно студенти твердо стануть на ноги, добре засвоять виконавські прийоми своїх екзерсисів (фр. *exercice* – вправа) як біля станка, так і на середині зали. Цю роботу необхідно проводити поступово та послідовно.

Із перших занять потрібно привчати студентів слухати музику. Педагог повинен пояснити значення музики у хореографічному мистецтві, зокрема «обґрунтувати її органічний зв'язок із рухами, щоб учні відразу зрозуміли, що музика є невід'ємною частиною уроку, а не лише потрібна для відбивання такту» [1, с. 44].

Викладачі-хореографи класичного танцю дуже часто на уроках уголос рахують такти під музику, помилково вважаючи, що цим полегшують її сприйняття. Безумовно, перед початком вивчення нового руху потрібно допомогти студентам розкласти певний танцювальний рух за тактами, але не варто робити це постійно. Студентам необхідно дати можливість самостійно вслухатися в музику і без рахунку виконати нову танцювальну комбінацію. Студенти, особливо ті, які не мають музичної освіти, ознайомлюються з основами елементарної музичної грамоти, з будовою музичного твору, вчать розрізняти характер музичних прикладів.

«Дуже важливо, щоб в основі всього курсу навчання, кожного уроку, кожного окремо взятого завдання, навіть елементарного лежало осмислене живе сприйняття музики» [15, с. 681]. Мета таких уроків – розвиток у майбутніх танцівників особливих якостей, а саме: ритмічність, розуміння невіддільності танцю від музики, що в результаті називається музикальністю та дансантистю виконання (з фр. *dansant* – танцювальний).

Музикальність – це поєднання взаємопов'язаних складників: здатності правильно узгоджувати рухи з музичним ритмом; уміння сприймати тему-мелодію, вслухатися в її інтонації, художньо втілюючи її звучання в пластику танцю. Поняття дансантиності у цьому разі – це вузький вияв пластичності, який означає змістовність і є аналогом кантилени у вокальній музиці. Можна мати чудову техніку танцю, але якщо танцівник немусикальний, то виконані ним обертання, стрибки, пози класичного танцю будуть ефектними лише зовні, але вони нічого не скажуть серцю, не «зацеплять» глядача.

Паралельно з музично-ритмічним вихованням викладач починає розучування елементарних вправ із матеріалу програми. Концертмейстеру-піаністу, який тільки починає працювати в хореографії, необхідно вивчити хореографічну мову класичного танцю, тому що освоєння музичної специфіки можливе лише після вивчення абетки класичного танцю. Спочатку концертмейстер повинен оволодіти танцювальною термінологією. Музичні терміни, як правило, італійського походження, а хореографічні – французького. Концертмейстер повинен знати точний переклад кожного танцювального руху, характер його виконання, музичний розмір. «Також необхідно самому вивчити танцювальні рухи вправ екзерсису, проспівуючи в уяві або голосом музичний матеріал, підібраний до відповідної танцювальної вправи. Саме такий підхід дозволить концертмейстеру зрозуміти нюанси танцю м'язово, що допоможе в вибраному музичному матеріалі правильно розставити темпоритм, характер, розмір, ритмічний малюнок, штрихи, агогіку та смислові акценти» [15, с. 680].

МЕТРОРИТМІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МАТЕРІАЛУ

Пропонований викладачем-хореографом до виконання на уроках класичного танцю хореографічний матеріал ґрунтується на комбінуванні та варіюванні танцювальних pas (з фр. pas – крок). Спочатку кожен елемент вивчається «в чистому вигляді» шляхом багаторазового повторення, а потім ускладнюється за рахунок збільшення кількості рухів чи прискорення темпу виконання, або з'єднується з іншими танцювальними елементами. Такі побудови, пов'язані в одне ціле, є основним матеріалом хореографічних завдань, які в методиці класичного танцю називаються комбінаціями. Комбінації рухів екзерсису невеликі – 16–64 такти, виконуються по черзі з правої, а потім – з лівої ноги, тому концертмейстер виконує музичний супровід до кожної комбінації двічі поспіль. Під час їх показу викладач промовляє назви рухів і одночасно рахує. Концертмейстер запам'ятовує матеріал з урахуванням його ритмічних особливостей, а потім відображає поставлені завдання в музичному супроводі.

Усі вправи в хореографії мають квадратну структуру і рахуються «вісімками». «Вісімка» – це вісім хореографічних четвертних. Кожна вправа може складатися з двох, чотирьох, шести або восьми «вісімок». При цьому хореографічна четвертна не обов'язково дорівнює музичній четвертній, що досить часто вносить плутанину, ускладнюючи порозуміння між педагогом та недосвідченим концертмейстером. «Хореографічна четвертна» – умовна доля музичного часу, зручна для танцювального рахунку. Розглядається у трьох умовних співвідношеннях: для повільного, помірного та швидкого темпів. У музичних розмірах $2/4$ та $6/8$ у повільному музичному темпі «умовні четвертні» найчастіше за тривалістю співвідносяться з цілим тактом, в помірному темпі – дорівнюють за часом половині такту, в швидкому темпі – знову відповідають такту. Один такт $4/4$ у повільному і швидкому темпі частіше прораховується викладачем як дві четвертні, в помірному темпі – як чотири.

У тридольній метриці (розміри $3/4$, $3/8$) умовна четвертна майже завжди співвідноситься за довготою з одним тактом. У деяких випадках у дуже

швидкому темпі одній четвертній можуть відповідати 2 такти $3/8$. Однак у повільному темпі в 3-дольній музиці невальсового характеру (наприклад, сарабанда, менует, ліричне Adagio) цілий такт прийняти за четвертну неможливо – він надто довгий, доводиться рахувати по «три», а не по «чотири». За такого рахунку губиться відчуття квадратної структури побудови. Ця незручність 3-дольної метрики змушує концертмейстера в щоденній роботі або застосовувати тільки вальсовий акомпанемент, або просити викладача спеціально скласти комбінацію з урахуванням ритмічних особливостей 3-дольної музики. Зазвичай у подібних випадках рахують: «раз, два, три, два, два, три» і т. д.

Вальс у хореографії прораховується на чотири четвертних – така функціональна особливість його метроритмічної організації. Ці особливості хореографічної організації матеріалу стають причиною того, що ту саму комбінацію рухів можна представити як дводольним, так і тридольним музичним супроводом. Музичний розмір для акомпанементу концертмейстер вибирає також індивідуально, виявляючи творчу свободу, свій музичний смак. «Дводольні метри характеризуються пружністю, чіткістю, тридольні сприймаються як пластичні, м'які і заокруглені» [11, с. 10].

Так, на практиці у музичному супроводі акцентних рухів екзерсису, малих стрибків частіше застосовуються дводольні метри для більш точної чіткості виконання, а для супроводу плавних рухів, а також активних рухів великої сили та розмаху характерна тридольність (вальсовість).

Мішані та змінні метри у музичному супроводі практично не застосовуються через важкість їх рахунку. Виключенням є цитування фрагментів хореографічних творів.

За більшу одиницю виміру часу в учбових формах танцю береться також умовне поняття «музична фраза», яка відповідає 16 хореографічним четвертним. Закінчення 16 четвертної вважається завершенням такої фрази. Музично їм може відповідати 8-, 16- або 32- тактова побудова.

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ТЕМП

Важливим завданням для концертмейстера класичного танцю є визначення темпу для будь-якої танцювальної комбінації, показником якого є рухи ніг, тому що рухи рук у класичному танці найчастіше бувають плавними (випереджальними або виконаними із запізненням).

Темп музичного супроводу визначається наступними факторами:

– *багаторівневим характером хореографічного навчання*. На початковому етапі засвоєння екзерсису, всі рухи виконуються повільно і дуже повільно. Поступово з року в рік темп вправ екзерсису, стрибків прискорюється, однак групу рухів *Adagio* завжди відрізняють плавність і злитність манери;

– *характером і засобом виконання самих рухів*. Музичний темп акомпанементу, як правило, відображає характер танцювальних рухів. Плавні елементи виконуються повільно; активні та різкі – в більш рухливому темпі; легкі, віртуозні *pas* – швидко. Час, необхідний для виконання кожного елемента, відміряється кількістю умовних долей: для повільних рухів – дві, чотири, вісім четвертних; для чітких та активних – одна четвертна, одна восьма;

– *розподілом рухів та їх відповідністю хореографічному рахунку*. У процесі навчання класичному танцю кожен його елемент спочатку вивчається повільно, а потім – у швидкому темпі. Наприклад, рух *develope* – повільний підйом ноги на 90° – спочатку буде виконуватися протягом 4 четвертних: перші 2 четвертні – підйом ноги до коліна, ще 2 – підйом на 90° , згодом – протягом двох четвертних, а на старших курсах – на одну четвертну. Але це не означає, що студенти старших курсів будуть виконувати рух у чотири рази швидше, ніж молодші. Музичний темп на *develope* на 4 четвертних буде швидшим ніж на 1 четвертну.

На уроці педагог показує та прораховує комбінацію, але не в тому темпі, в якому вона буде виконуватися в кінцевому варіанті. Танцівники і концертмейстер заздалегідь знають основний темп комбінації, оскільки сам характер та особливості елементів, які включені до неї, вже припускають

певний темп виконання. Здатність пам'ятати конкретні темпові характеристики окремих рухів – важливе професійне уміння концертмейстера.

Темпова пам'ять виробляється у піаніста в його м'язовій пам'яті. Вона буде закріплюватися швидше, якщо концертмейстер спробує «пропустити крізь себе» танцювальні рухи. Багато танцювальних *pas* виконуються практично завжди в певному темпі. Наприклад, щоб зробити тур у повітрі, танцівнику потрібен чітко визначений час, щоб відштовхнутись у повітрі, а потім приземлитися. Він не може перебувати у повітрі трохи довше або приземлитися трохи раніше, щоб «потрапити в музику».

Викладач, складаючи комбінації, завжди враховує темпові характеристики використаних ним рухів, які зазвичай виконуються з агогічними відхиленнями від основного темпу. Якщо в одній комбінації використовується поєднання *battement fondu* (м'який, «танучий» рух) і *battement frappe* (ударний батман), то характер і засіб виконання створять ситуацію неминучих темпових відхилень.

Якщо у певній частині комбінації задані технічно важкі дрібні й швидкі рухи, ймовірно, викладач попросить концертмейстера сповільнити темп, використовуючи *ritenuto*, або «подрібнити» ритм акомпанементу (спочатку – четвертні, потім – тріольні восьмі або шістнадцяті). Необхідність зміни темпу виникає і в моменти переходів з одного елемента комбінації в інший, оскільки сполучні рухи самі по собі також мають інші темпові характеристики.

У багатьох випадках основним елементом, що зв'язує та координує дії концертмейстера і танцівників, є *rubato*. *Rubato* – це довільний із ритмічного погляду темп музичного виконання, коли заради емоційної виразності допускаються відхилення від рівномірного темпу. Але виконувати просто аритмічний супровід, порушуючи темп твору, заданий композитором, вважається неприйнятним. Тому концертмейстеру не потрібно грати твір «зручно», а краще імпровізувати або знайти інший фрагмент музичного твору.

АРТИКУЛЯЦІЯ

Ще одним фактором, який забезпечує злагодженість та синхронність дій танцівника та концертмейстера, є артикуляція. Артикуляція в хореографії ще з часів скрипкового акомпанементу – це спосіб освоєння простору через рухи. Кожному танцювальному руху або елементу танцю концертмейстер повинен знайти відповідний його характеру спосіб музичного вимовлення. В музичному супроводі це має здійснюватися через різноманітність штрихів та артикуляцій.

Артикуляція в хореографії, як і в музиці, розглядається у вузькому «штриховому» значенні слова, тобто як спосіб злитого або роздільного виконання, яким відповідають музичні штрихи *legato* та *non legato*. Вона має велику кількість градацій: від абсолютного *legato* до *non legato* та *staccato*. Артикуляційні характеристики елементів класичного танцю в більшості випадків визначаються за рухами ніг. У зв'язку з цим всі рухи класичного танцю можна представити у вигляді двох великих груп:

- рухи, що виконуються плавно, разом переходять один в інший (рухи групи *Adagio*);

- рухи, що виконуються чітко, окремо, іноді навмисно гостро, іноді акцентовано (різні батмани, невеликі стрибки, повороти).

При цьому рухи на *non legato* та *staccato* (великі польотні стрибки або такі дрібні рухи, як *pas de bourree suivі*) можуть бути охарактеризовані музично не лише роздільним способом вимовлення, але й музичним штрихом на *legato*. Усе залежить від уподобань викладача та концертмейстера.

Отже, у концертмейстерів класичного танцю з роками формується загострене темпове і метричне чуття, вміння передбачати логіку співвідношень музики й майбутніх рухів. Правильними орієнтирами тут стають не лише інтуїція, але й накопичені знання, досвід, «м'язова пам'ять», а також розуміння основних принципів взаємозв'язку хореографії та музики.

МУЗИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ

Важливими факторами придатності того чи іншого музичного матеріалу для використання в концертмейстерській практиці вважають квадратну структуру, метроритмічну ясність та конкретну жанрову приналежність. Але головним завданням концертмейстера є добір такої яскравої і образної мелодії, яку будь-хто може внутрішньо проспівати і яка має у собі поділ фраз на певні (необхідні в роботі) структурні епізоди (8, 16, 32 такти).

«Музичне оформлення уроку класичного танцю – музична композиція, що має закінчену форму, побудована за характером, фразуванням, ритмічним малюнком, динамікою відповідно до танцювального руху і мовби зливається з ним у єдине ціле» [6, с. 69]. Ця композиція повинна допомагати студентам творчо підійти до свого виконання вправ та підвищити їх якість. Як правило, концертмейстери за низкою суб'єктивних обставин діляться на імпровізаторів і тих, хто виконує виключно авторський текст. Виконуючи по суті однакову роботу, вони використовують принципово різні підходи в музичному оформленні уроків класичного танцю. Щоб пояснити цю різницю, необхідно розглянути окремо кожен із можливих методів. У хореографічній практиці існують два методи музичного оформлення уроку: перший передбачає музичну літературу, другий – імпровізацію.

Перший метод – музичні твори, які концертмейстер підбирає на кожен танцювальний рух. На уроці піаніст використовує до 40–50 музичних уривків, тому концертмейстер повинен мати великий різноманітний музичний репертуар із найкращих зразків музичного мистецтва. Професіоналізм концертмейстера полягає в умінні підібрати та скомпонувати авторський музичний матеріал так, щоб вийшла єдина за стилем сюїтно-дивертисментна композиція.

Роботу концертмейстера можна розділити на три етапи: розбір, редагування та виконання музичного матеріалу. Першочерговим завданням для концертмейстера буде розучування та накопичення репертуару – фрагментів балетної і танцювальної музики. Можна користуватися насамперед балетними клавірами, в яких є можливість знайти багато цікавого, особливо це стосується Adagio на середині зали та Allegro.

Окрім клавирів, на першому етапі стають у пригоді музичні хрестоматії для уроків класичного танцю, створені досвідченими концертмейстерами. Проаналізувавши ці хрестоматії, можна зробити висновок, що музичні уривки різноманітні за стилем, музичним розміром. Приклади, представлені в таких збірниках, дають чітке уявлення про характер базових рухів, на яких будується та чи інша комбінація.

Для екзерсисів біля станка та на середині зали, Adagio та Allegro надруковані музичні приклади окремо, але потрібно бути готовим, що більша частина з цього може не підійти. Ці приклади зазвичай невеликі за розміром, тому їх доведеться повторювати кілька разів, а це для слуху неприємно як концертмейстеру, так і викладачу й студентам. Окрім того, ці музичні приклади «в чистому вигляді» не підходять для використання на уроці. Лише в окремих випадках знайдений музичний матеріал не вимагає специфічного втручання концертмейстера, тобто грамотного пристосування цього матеріалу до дидактичних та образних завдань уроку.

Редагування – один із найскладніших етапів роботи, оскільки передбачає дуже широкі професійні вимоги: від уміння «купірувати» окремі епізоди до піаністичного перетворення оркестрової, вокальної, нетанцювальної музики.

На жаль, специфіка побудови учбових комбінацій зобов'язує концертмейстера завжди переробляти знайдені музичні твори – скорочувати або додавати музичний текст, з'єднувати музичні уривки, транспонувати, складати вступи, переходи та багато іншого. Кожен музичний приклад вимагає особливого підходу, це залежить від того, на який рух планується використовувати ту чи іншу музику. В класичному танці це зустрічається дуже часто, цього не потрібно боятися – у цьому полягає специфіка музичного оформлення уроку класичного танцю, так потрібно для зручності танцівників. І це називатиметься перекладенням, аранжуванням музичного твору, який буде вважатися адаптованим до занять із хореографії.

Добір музичного матеріалу передбачає пошукову роботу в нотних бібліотеках, прослуховування великої кількості музики, перегляд та аналіз відеозаписів уроків інших педагогів та концертмейстерів.

Для занять можна використовувати будь-яку музику, навіть з дитячих збірників. Єдина умова – дотримання «квадрату» і побажання викладача-хореографа, якщо він не проти – можна грати все, що подобається. Існують різні думки з цього приводу. Одні хореографи вважають, що на заняттях із класичного танцю треба використовувати тільки класичні твори, щоб виховувати у студентів гарний музичний смак, інші, навпаки, не проти, щоб поряд із класикою звучала і сучасна музика. В будь-якому разі, останнє слово тільки за викладачем. Навіть у вибраному музичному уривку для певного танцювального руху хореограф може захотіти щось змінити – сповільнити або прискорити темп, щоб динамічні відтінки були більш яскравими. Це робиться для того, щоб студенти змогли більш виразно виконати той чи інший рух, швидше і якісніше засвоїти хореографічний матеріал.

Другий метод музичного оформлення – *імпровізаційний*. Музична імпровізація застосовується в навчальній практиці досить широко, оскільки викладач у своїй повсякденній роботі, складаючи нові комбінації, імпровізує, а не звертається до зразків сценічної танцювальної літератури. Крім того, задані педагогом комбінації повинні виконуватися в класі без підготовки. Це дуже полегшує спілкування педагога-хореографа та концертмейстера, оскільки концертмейстер – імпровізатор, здатний негайно озвучити музикою будь-який відрізок хореографічного уроку. Але дуже часто він забуває про змістовну цінність музики, її художню значущість, тому залишається зручним «оформлювачем» уроку класичного танцю. Безумовно, імпровізація необхідна на уроці, але в тому разі, коли концертмейстер-імпровізатор постійно розвиває свій дар як композитор, створює різноманітні композиції та наділяє їх яскравою виразністю.

Хореографи, які підтримують імпровізаційний музичний супровід, наголошують на тому, що при використанні хрестоматій та інших збірників майже завжди неминучі спотворення композиторського тексту – темпові, фразувальні, іноді й ритмічні. Подібне неналежне ставлення до музики навряд чи буде виховувати музикальність і гарний смак танцівників. Крім того, багаторазові повторення одних і тих самих п'єс призводять до механічності та формального відтворення ритму.

Концертмейстер, який не вміє імпровізувати, у своєму репертуарі має велику кількість відповідних музичних фрагментів, але вони можуть не відповідати тим комбінаціям, які запропонує педагог саме сьогодні. Використання вже написаної музики призводить до того, що комбінація рухів підганяється під цю музику, а це суперечить специфіці уроку класичного танцю – рух визначає ритм, темп та характер музичного супроводу. У деяких випадках поєднання хореографічного матеріалу з музичними уривками, запропонованими хрестоматіями, просто неможливі (наприклад, використання II частини «Патетичної сонати» Л. ван Бетховена для екзерсисних комбінацій).

Немає спільної думки щодо використання на заняттях із класичного танцю і балетної музики. Одні хореографи не рекомендують використовувати у музичному супроводі комбінацій біля станка популярні фрагменти з відомих балетних спектаклів, тому що вони пов'язані з певними образами і у подальшому можуть сприяти виробленню «штампованого» сприйняття музики. Інші, навпаки, надають перевагу балетній музиці, оскільки вона танцювальна. Проте виконання різноманітних музичних творів у класі хореографії не тільки можливе, але й необхідне для виховання у студентів гарного музичного смаку. Так, із власного досвіду роботи, можемо навести приклад, що II частина «Патетичної сонати» Л. ван Бетховена, взята на прохання викладача-хореографа, звісно, після редагування чудово підійшла на рліе біля станка. Все залежить від уподобань викладача та концертмейстера.

Провідні піаністи, які володіють імпровізаційним методом музичного оформлення уроків класичного танцю, дуже радять концертмейстерам писати музику самим. Це дуже зручно, оскільки хореографи часто люблять змінювати хореографічні комбінації. Імпровізуючи, потрібно враховувати декілька факторів:

- 1) ритмічний малюнок повинен точно відповідати рухам танцівників (кількість нот не завжди точно відповідатиме кількості рухів у комбінації);
- 2) розміщення музичних акцентів обов'язкове, тому що в хореографії одні рухи виконуються на сильну долю такту, інші – на затакт;
- 3) характер музики повинен підходити характеру танцювального руху.

Концертмейстеру потрібно уважно слідкувати, коли хореограф-викладач демонструє нову комбінацію, яку він повинен запам'ятати так само, як і студенти. Корисно схематично записати її ритм. Ліва рука концертмейстера визначає темпоритм вправи, а права точно відображає її ритмічний малюнок.

Усі хореографічні рухи виконуються або на сильну долю такту, або на затакт. Якщо у хореографічній комбінації раптом зміщується рух (був на сильну долю, а став на слабку), то зміщується й акцент у музиці. Під час занять у класі хореографії може виникнути така проблема: начебто все знаєш – рухи, їх характер, музичний розмір, а хореограф просить змінити музичний уривок, хоча і характер музики, і «квадратність» дотримуються, і мелодія гарна. Із часом приходить усвідомлення, що справа в музичних акцентах, котрі повинні відповідати конкретному танцювальному руху, і в музичних розкладках, які використовуються в роботі. Тому варто не поспішати змінювати музичний матеріал, а спробувати його адаптувати під необхідний хореографічний рух, але з іншими акцентами.

Не завадить концертмейстеру також проаналізувати і програти ряд балетних клавирів, заготовити для себе певні «шаблони». Наприклад, гармонічні ходи, ритмічні малюнки, які використовуються в балетній музиці. Потрібно не боятися «відірватися від нот» і сміливіше грати власну музику. Нехай спочатку вона буде примітивною і схематичною, простою за мелодикою і гармонією, але вона буде точно відповідати характеру, темпу і ритму кожної вправи. А композиційна досконалість прийде пізніше, коли концертмейстер буде вільно орієнтуватися в екзерсисі.

Для того, щоб навчитися імпровізувати в хореографії, потрібно взяти зручний і знайомий музичний твір, який постійно виконується на певний рух, і поступово його варіювати, а саме:

- 1) залишити гармонію, а в мелодиці змінити ритмічний малюнок;
- 2) залишити ритмічний малюнок, а гармонію змінити повністю;
- 3) змінити фактуру, а залишити гармонійну основу.

Наприклад, при виконанні будь-якого вальсу в лівій руці замість четвертних грати дуольні восьмі. При цьому буде створюватися невелике похитування, і за характером воно буде ближче до Adagio. Грати можна ті самі

акорди в лівій руці, що були, але розкласти їх на арпеджіо у будь-якому порядку. Ще пропонуємо залишити дуольні восьмі, але розкласти їх на бас-акорд, змінити фактуру і створити таким чином зворушливий настрій. Також можна замість дуольних восьмих у лівій руці зіграти тріольні восьмі. Далі, коли це буде виходити, час діяти на свій розсуд, граючи переконливо, щиро, впевнено. У результаті такої кропіткої роботи з'явиться власна мелодія, а самостійні гармонічні ланцюги урізноманітнять імпровізаторський словник концертмейстера. Такий творчий процес для концертмейстера-виконавця завжди є цікавим.

Яким із двох методів музичного оформлення уроку класичного танцю користуватися, концертмейстер вирішує сам, але краще ці два методи поєднувати, використовуючи змішаний варіант музичного оформлення уроку. По суті, йому необхідно зробити компіляцію музичних творів. *Компіляція* (з лат. крадіжка, грабіж) – неоригінальний, несамостійний твір, праця побудована на використанні та поєднанні інших творів.

Також дуже важливо частіше оновлювати репертуар. Це правильно не тільки з точки зору методики, оскільки, чуючи одну й ту саму музику на певний рух, студенти запам'ятовують і асоціюють його з цією музикою (іноді не можуть повторити вивчену комбінацію навіть під рахунок), а й з прагматичних міркувань, щоб не було нудно ні концертмейстеру, ні викладачу, ні студентам. Виконуючи один і той самий музичний матеріал кілька разів поспіль, концертмейстер ризикує створити на уроці нестерпно нудну і втомливу атмосферу.

Сучасні концертмейстери-практики наголошують на тому, що терміни «музичний супровід» і «музичне оформлення» уроку класичного танцю підкреслюють допоміжність музики у процесі освоєння хореографічних комбінацій, тому вважають їх неприйнятними та пропонують замінити на «музичний зміст» хореографічних уроків, що точно виражає загальні (у педагога-хореографа та концертмейстера) цілі освітнього процесу.

ПОБУДОВА УРОКУ

Урок класичного танцю складається з 4 частин: екзерсис біля станка, екзерсис на середині зали, Adagio та Allegro. Всі уроки класичного танцю – це чергування одних і тих самих рухів у певній послідовності, які поступово ускладнюються. Вправи біля станка, а потім на середині зали виконуються в такому порядку:

- 1) plie;
- 2) battement tendu;
- 3) battement tendu jete;
- 4) rond de jambe par terre;
- 5) battement fondu;
- 6) battement frappe;
- 7) rond de jambe en l'air;
- 8) petit battement;
- 9) battement developpe;
- 10) grand battement jete.

Кожен урок класичного танцю починається та закінчується уклоном. Це своєрідне музичне привітання студентів із викладачем та концертмейстером.

Учбовий уклін – висловлення поваги та подяки викладачу та концертмейстеру за їх працю. Уклін не лише виконує функцію привітання, а й концентрує студентів, налаштовує на заняття та мобілізує їх увагу.

Для концертмейстера уклін виконувати нескладно.

Так, на уклін можна взяти 8 тактів із кінця музичного твору, який використовується в роботі, або придумати самому. Традиційно музичний розмір на уклін – 3/4, але можливо і 4/4. Уклін відрізняється кількістю тактів і затактом до нього. Він може бути як на 8 тактів, так і на 16. Вступом до уклону може бути простий затакт із двох вступних акордів, кілька затактових нот, 2 або 4 такти. Уточнення викладача тут обов'язкове. Також є різниця між характером виконання жіночого та чоловічого уклону. Так, жіночий уклін концертмейстер

виконує більш м'яким звуком, заокруглено, на *mf*, чоловічий – характеризується в музичному виконанні щільною масою звучання (фактура і динаміка). В акомпанементі – акордова фактура, гра висхідними пасажами, октавами на *f* – *ff*. Але для всіх танцівників бажано виконання в мажорі, обов'язкові затакт із заповільненням та чіткий наголос на початкову сильну долю такту. Темп уклону помірний або повільний, щоб відчувалися гідність, деякий пафос та поважна хода.

На старших курсах уклін може переходити прямо в *plie*, тобто він буде вступом із продовженням першого руху класичного екзерсису біля станка. Після уклону можливі наступні вправи; «розігрів по колу» – зазвичай це марш, потім – «розігрів біля станка» на повільну музику 3/4 або 4/4, «розігрів стопи», який також потрібно виконувати під музичний супровід у музичному розмірі 2/4 або 4/4 – це вправи для розігріву м'язів перед виконанням екзерсису біля станка.

Усі танцювальні рухи класичного екзерсису вимагають певних підготовчих положень. Підготовка до руху, вступ, який виконується в характері вправи, називається *preparation* (з французької *preparer* – готувати), і дається для того, щоб танцівники почали виконувати комбінацію синхронно. Довжина музичного вступу залежить від того, скільки підготовчих рухів здійснює танцівник перед початком комбінації. Він може бути простим затактом в одну чи дві ноти, тривати один, два, чотири, вісім тактів. Рахується 5 і, 6 і, 7 і, 8 і, або 7 і, 8 і. Музично він може відповідати останнім чотирьом або двом музичним четвертним уривку вибраного твору.

Музичні розкладки:

- 1) два вступних акорди, щоб студенти відкрили руку (в деяких вправах разом із рукою відкривається працююча нога);
- 2) 1 такт 4/4 з 2–3 затактовими восьмими нотами;
- 3) 1 такт 2/4 з 2–3 затактовими восьмими або шістнадцятими нотами;
- 4) 2 такти: 1 такт концертмейстер виконує вступ, 2 такт – *preparation* до вправи;

5) на 4 такти: 1–2 такти концертмейстер виконує вступ, 3–4 такти – *preparation* до вправи.

Головне те, що *preparation* – це вже початок танцювальної комбінації, який має такі властивості: звучить у характері й темпі майбутньої комбінації, гармонійно узгоджений з основною комбінацією, має виразну затактову інтонацію, ясно та зрозуміло сприймається танцівниками. На практиці, особливо на початку вивчення вправ, *preparation* концертмейстер іноді виконує повільніше, ніж саму вправу.

Із набуттям досвіду у кожного концертмейстера накопичуються своєрідні «кліше» музичних вступів різної довжини, які він, не замислюючись, грає за будь-яких обставин.

Усі рухи у класичному екзерсисі чергуються. Вони то плавні, то різкі, то сильні, то витончені, то «маршоподібні». У такому порядку рухи виконуються не випадково, а для того, щоб протягом уроку класичного танцю працювали різні м'язи. Їх розвиненість – це завдання педагога-хореографа, а завдання концертмейстера – підтримати викладача та студентів точним співвідношенням музики з характером хореографічних рухів.

ЕКЗЕРСИС БІЛЯ СТАНКА

Plie – з французької мови перекладається як згинання, складання; як вправа на уроці означає присідання. *Demi plie* – напівприсідання, *grand plie* – велике, глибоке присідання. *Plie* виконується плавно, безперервно, як правило, на 2 або 4 умовні четвертні. Початок руху збігається із сильною долею. Хореографи цей рух порівнюють із рухом ліфту (вниз – вгору, вниз – вгору).

Музичний розмір вправи 3/4, 6/8, 4/4, 12/8.

Музичний жанр – ноктюрн, повільний вальс, баркарола, елегія, лірична оперна арія або інша повільна музика кантиленного характеру.

Plie для концертмейстера рух нескладний.

Музичні розкладки

Музичний розмір – 3/4.

1. *Plie* на повільний рахунок: 4 такти вниз – 4 такти вгору, або 2 такти вниз– 2 такти вгору. При цьому чим швидше студенти виконують цей рух, тим повільніше повинен грати концертмейстер, залишаючись у характері цього руху.

2. *Plie*, яке поєднує в собі дві різні музичні розкладки: *plie* на 2 такти вниз, 2 такти вгору та *plie* на «раз» – 1 такт униз, 1 такт угору. Темп музики у цій комбінації буде змінюватися. *Plie* на «раз» буде звучати спокійніше, але не так, щоб зовсім змінився темп. Це робиться за рахунок того, що в музичному розмірі 3/4 другий акорд потрібно грати значно, оскільки він буде початком для того, щоб студенти виконали рух музично правильно. Досить часто танцівники не можуть розподілити *plie* на весь музичний супровід, «вистрибуючи» на другу долю другого такту (рух угору), і третю долю стоять уже на рівних ногах, чекаючи початку музичної фрази – цього не повинно бути. Концертмейстеру не можна упустити останню третю долю другого такту, в акомпанементі грати більш конкретно ліву руку дуолями чи тріолями. Також є змога допомогти студентам виконати цей рух правильно, якщо під час руху вниз грати *crescendo*, а вгору – *diminuendo*. Студенти одразу це чують та миттєво реагують, навіть якщо про це не просив викладач.

Музичний розмір – 4/4: 1 такт – униз, 2 такт – угору, або 1–2 такти вниз, 3–4 такти – вгору. Перша половина руху виконується на одне музичне речення

– присідання, а друге музичне речення – це підйом вгору, разом два речення складають період.

Для всіх музичних розкладок характерне заповільнення темпу під час переходу з однієї позиції до іншої. Якщо послухати балетну музику без ілюстрації конкретних танцівників, вона буде звучати рівно, зі своїми нюансами, кульмінаціями, без жодних темпових відхилень. В учбових формах класичного танцю, коли ми бачимо студентів, які виконують вправи під музичний супровід концертмейстера, здається, що музика звучить нерівно, з постійними заповільненнями, акцентами на слабких долях, але коли ми дивимося на танцівників, то розуміємо, що це все виправдано та цілком логічно.

Battement tendu

Battement із французької мови перекладається як биття, пульсування.

Tendu – натягнутий, напружений.

Battement tendu – це ковзні рухи ніг від себе і до себе в різних напрямках: уперед, назад, убік. Незважаючи на те, що танцівники, виконуючи цей рух, не пересуваються у просторі, загальне враження про нього складається як про «крокоподібне» і він асоціюється з ходом. Є різні варіанти його виконання. Це може бути і неспішна прогулянка, і прискорений варіант – бадьора, життєрадісна хода, залежно від темпу виконання вправи.

Музичний розмір – 2/4.

Музичний жанр – марш, гавот, контрданс.

Музичні розкладки:

- 1) *battement tendu* виконується на сильну долю (на «раз»);
- 2) *battement tendu* виконується на затакт (на «і»);
- 3) *battement tendu*, в якому присутні дві музичні розкладки.

Характер руху – чіткий, використовується пунктирний ритм і штрих *non legato*.

На початку рух виконується дуже повільно – на 4 рахунки відкривається нога і на 4 рахунки – закривається, далі йде прискорення – на 2 рахунки, на один рахунок і навіть по восьмим або по шістнадцятим. Якщо в комбінації *battement tendu* поєднуються дві музичні розкладки (наприклад, 2 *battement tendu* на «раз» і *battement tendu* на «і»), особливість музичного виконання полягає в тому, що на «раз» (на сильну долю) граємо рівно, як і завжди, а на «і»

виконуємо відвертий акцент на затакт. Синкопа відразу змінює характер цього руху, і танцівники це відчують. На старших курсах в комбінації *battement tendu* може поєднуватися з іншими складними рухами, але основний характер *battement tendu* залишається незмінним.

Завдання концертмейстера – добре підкреслити сильні долі музики на позиціях ніг, а якщо в комбінації є тури, необхідно зробити *ritenuto*, щоб студенти зафіксували позу класичного танцю, затримавши ногу на певний час, а не відразу опускали її в позицію. Також можливі заповільнення темпу і в середині музичної фрази, це все виправдано рухами танцюристів. Концертмейстер уважно слідкує за цим, допомагає і, де потрібно, «підхоплює» студентів музикою.

Battement tendu jete

Jete – це кидок ноги на 25°–45°, різкий та енергійний, що має бути відображено у музиці.

Музичний розмір 2/4, 6/8.

Музичний жанр – марш, гавот, тарантела, полька.

Battement tendu jete – досить незручний рух для концертмейстера, бо він має свою специфіку виконання. Цей рух при виконанні зрушує темп, оскільки крапки, де фіксується нога у повітрі, бажано у концертмейстера також зафіксувати в музиці. Фіксована крапка у концертмейстера може бути зроблена «люфтом» – це 1/100 долі секунди для затримання ноги у повітрі. Крапка у повітрі і крапка в музиці дуже важливі.

Коли в комбінації зустрічається *riqué* (гострий кидок ноги з уколом), у мелодії супроводу бажано штрих *staccato* та пунктирний ритм. Студенти старших курсів можуть виконувати подвійне *riqué* в якому обов'язкова пауза після першого *riqué*, перед другим. Концертмейстер повинен допомогти почути цю паузу, щоб студенти виконали цей складний рух правильно.

Іноді в музичному супроводі використовується тріольний ритм для надання більшої жвавості характеру із застосуванням фрагментів тарантели.

Rond de jambe par terre

Rond de jambe par terre з французької мови дослівно – це «коло ногою по землі». Це колообертальний рух у двох напрямках: *en dehor* та *en dedan*.

Музичний розмір 2/4, 4/4, 3/4, 6/8.

Музичний жанр – вальс, гавот, баркарола.

Рух починається з preparation – 4 такти спокійної, плавної музики в середньому темпі. Сильна доля такту повинна збігатися з положенням працюючої ноги попереду при русі en dehor, а при русі en dedan – позаду. Оскільки рух починається з затакту, треба дуже чітко озвучити момент «заводу» ноги по дузі на три восьмі затакту та підкреслити його невеличким акцентом. Preparation також може бути на 2 такти і досить повільний до нього затакт із трьох четвертних нот. Якщо їх записати, то над кожною нотою стояла б фермата для того, щоб у достатньо швидкому вступі (на 2 такти) танцюристи встигли почути цей затакт, підготуватися та вчасно вступити.

Музичні розкладки

Музичний розмір 3/4: 1 rond припадає на цілий такт. Можливе виконання швидких ronds (по четвертним) – один rond припадає на 1 четвертну. Відповідно в такті може бути 3 швидких ronds.

Музичний розмір 4/4: 1–2 такт – en dehor, 3–4 такт – en dedan, або 1 такт – en dehor, 2 такт – en dedan.

Музичний розмір 2/4: 1 rond виконується на одну четвертну.

Для концертмейстера в цьому русі складність у тому, що цей рух уже двочастинної форми. I частина – виконання ronds, II частина – перші «зародки» adagio, в якій присутня «розтяжка», port de bras. Концертмейстеру необхідно перед II частиною зробити заповільнення темпу, змінити характер, тональність чи фактуру (в лівій руці бажано показати безперервний рух дуольних чи тріольних восьмих).

На старших курсах до комбінації rond de jambe par terre включається досить важкий рух grand rond de jambe jete. Ця вправа екзерсисна, імпульсивна та напружена. Концертмейстеру потрібно точно зробити акцент на сильну долю такту, щоб чітко чувся сплеск у русі. Кидок ногою по колу слід підкреслити акцентом у музиці. Взагалі rond de jambe par terre – невеликий двочастинний музичний твір.

Battement fondu

Battement fondu з французької мови (від fondre) – танути, плавити, розплавляти. Це плавний танучий рух, присідання з відведенням ноги вбік, уперед або назад із положення на щиколотці.

Музичний розмір – 3/4, 4/4, 6/8.

Музичний жанр – вальс, арія, танго.

Battement fondu – це рух спокійний, трохи «салонний», дуже мелодійний та емоційний. Виконується на всій стопі або на півпальцях. Preparasion займає 4 такти. На старших курсах при виконанні підйому на півпальці концертмейстеру необхідно закцентувати останню долю, щоб студенти почули цей підйом. Основна частина preparasion припадає на затакт перед основним рухом, тому темп необхідно уповільнити.

На початку вивчення рух виконується дуже повільно. Для того щоб мелодична лінія не «розвалилася», концертмейстеру можна в лівій руці додати дрібні тривалості.

Музичні розкладки

Музичний розмір 3/4: 1 такт – demi plie, 2 такт – нога піднімається на 45°, або 1–2 такти – demi plie, 3–4 такти – нога на 45°. На старших курсах на один такт на «раз» - вниз, а на «два-три» – вгору. Дуже часто хореографи просять зіграти так для того, щоб при виконанні battement fondu на 90° студенти зафіксували певну позу класичного танцю. Залежно від комбінації, яку хореограф підготував для студентів, можливе поєднання першої та другої музичних розкладок в одній комбінації.

Музичний розмір 4/4: 1 такт – demi plie, на 2 такт – нога на 45°, або на «раз і» – «два і» – demi plie, на «три і» – «чотири і» – нога на 45°.

Battement frappe

Battement frappe – ударний батман. З французької frapper – бити, стукати, ударяти. Це рух, коли нога ударяє об іншу ногу і повертається у вихідне положення. Удар відповідає затактовій долі (в кінцевому варіанті виконання вправи). Відповідно характер музичного супроводу – енергійний, різкий, дуже чіткий. Музика дуже близька battement tendu jete. Єдина відмінність – обов’язковий затакт (дві шістнадцяті затактові ноти).

Музичний розмір – 2/4, 4/4, 6/8.

Музичний жанр – марш, тарантела, гавот.

Музичні розкладки

Рух має preparasion, який виконується на 4 або на 8 тактів. У музичному супроводі: 1–2 такти (або 1–4 такти) концертмейстер виконує вступ, 3–4 такти (або 5–8 такти) – preparasion до battement frappe. Концертмейстеру бажано

закцентувати момент, коли танцівники піднімають ногу, відкривають її та планують завести на щиколотку.

Спочатку сам рух виконується на сильну долю протягом 1 такту в розмірі 4/4 або протягом 2 тактів в розмірі 2/4, по четвертих: на першу четвертну – удар, на другу – пауза, на третю – нога витягується в заданому напрямку, на четверту – пауза.

На старших курсах *battement frappe* виконується на затакт і на відміну від *battement tendu jete*, не на восьму долю такту, а на шістнадцяту. Цей рух дуже енергійний, сильний, тому музику потрібно грати теж з енергією, запалом, пружно, чітко, на *staccato*.

Rond de jambe en l'air

Rond de jambe en l'air з французької – коло ногою у повітрі. Рух виконується в спокійному темпі на затакт. Закінчення ронду акцентується і збігається із сильною долею. В музиці необхідні плавність і чіткість одночасно, тому що у танцівників, які виконують цей рух, при виведенні ноги у повітрі присутні чіткі крапки (на відміну від *rond de jambe par terre*, де теж є крапки, але вони не фіксовані, а ніби крапки із продовженням). Ці крапки повинні прозвучати і в музичному супроводі, але не треба забувати, що цей рух – плавний ронд.

На затакт до цієї вправи бажано зіграти дві або три затактові ноти, сам *preparation* виконується на сильну долю (на «раз») – на 2 або на 4 такти.

Музичний розмір вправи – 2/4, 3/4, 4/4.

Музичний жанр – вальс, мазурка, гавот.

Музичні розкладки

Музичний розмір 3/4. Спочатку повний *rond* виконується на 2 такти: 1–2 такт – *en dehor*, 3–4 такт – *en dedan*. На старших курсах можливе виконання на «раз», тобто на 1 такт – *en dehor*, на 2 такт – *en dedan*. У мелодії бажано використовувати якомога менше дрібних тривалостей, із чіткими першою та третьою долями. У музичному супроводі можна виконувати мазурку з акцентованою 3 долею, що буде дуже доречно для виконання *rond de jambe en l'air*.

Музичний розмір 2/4: 4 такти *en dehor*, 4 такти *en dedan*.

Музичний розмір 4/4: 2 такти *en dehor*, 2 такти *en dedan*.

Для концертмейстера, як і для студентів, цей рух важкий. Потрібно допомогти їм зробити коло у повітрі і встигнути зафіксувати крапку на витягнутій нозі.

Провідні концертмейстери радять у цій вправі користуватися паузами, які студентів завжди насторожують: якщо музика не звучить, отже нічого не потрібно виконувати ні ногами, ні руками, а ось коли зазвучить музика, необхідно виконати коло ногою у повітрі. Якщо у комбінації зустрічається *double en l'air*, хореографи завжди просять, щоб це було відображено і в музиці. Так, *double en l'air* музично можна позначити мелізмами або 32 тривалостями.

Petit battement sur le cou-de-pied

Petit з французької перекладається як «маленький». Це малі, дрібні, виразні та рівномірні технічні рухи однакової амплітуди – згинання та розгинання ноги біля щиколотки. *Petit battement* зовні дуже схожий на *battement frappe*, різниця полягає в тому, що працююча нога відкривається не до кінця.

Музичний розмір – 2/4.

Музичний жанр – полька.

У мелодії, як правило, рівномірний рух восьмими. Деякі хореографи просять концертмейстера грати в мелодії пунктирний ритм, підкреслюючи чіткість і гостроту цього руху. Але, якщо хореограф не проти, буде ритмічно точніше та зручніше, коли звучатиме безперервний рух восьмими або шістнадцятими. Для передачі легкості та ажурності концертмейстеру бажано використовувати верхній регістр із специфічним *staccato* – легким, повітряним, як «музична скринька». Нога у танцюристів працює, як маятник, тому музичний супровід – рівний від початку до кінця вправи або з легкими акцентами, якщо це потрібно за вимогою викладача.

На початку вивчення вправи *preparation* виконується на 4 такти, потім на 2, може бути і на 1 такт.

Музичні розкладки:

1) *petit battement* з акцентами на сильну долю такту;

2) *petit battement* на затакт;

3) *petit battement*, у якому присутні 2 музичні розкладки. Наприклад, музичний розмір 2/4, 8 тактів: два *petit battement* з акцентом уперед, два – з акцентом назад, 8 рівних *petit battement* без акцентів.

Молодші курси виконують цей рух повільно – по четвертним, потім темп прискорюється, тому виконання *petit battement* можливо по восьмим або шістнадцятим.

Якщо в танцювальну комбінацію, окрім *petit battement*, можуть входити *flic-flac*, піруети, або в комбінації *petit battement* поєднується з *battement frappe* або з *battement battu*, то можливе відхилення від основного темпу. *Battu* – швидкий, мілкий рух, який сприймається як вібрація. У музичному виконанні – це трель.

Для концертмейстера цей рух технічно складний, потрібно озвучити найдрібніший рух відповідними тривалостями, дуже легким і чітким звуком, як *pizzicato* на скрипці або варіація на пальцях у балерини.

Adagio

Комбінація із кількох видів *battement developpe*, *battement releve lent* та інших рухів аналогічних за характером називається *Adagio*. Для цієї вправи слід обрати музику дуже виразну із співучою, красивою мелодією.

Музичний розмір – 3/4, 4/4, 6/8.

Музичний жанр – ноктюрн, арія, баркарола, елегія, будь-які *adagio* із класичних балетів.

Для *Adagio* біля станка бажано підібрати музичний твір двочастинної форми, щоб було плавно, зв'язно, мелодійно та зрозуміло. Найімовірніше, хореографи будуть просити зіграти його повільно або дуже повільно. В мелодії повинні переважати довгі ноти, які сприятимуть плавному підйому ноги. У музиці не треба обтяжувати та мелодично точно обмальовувати всі хореографічні рухи. Одні потрібно показати, а на інших – не загострювати увагу. Концертмейстеру краще допомогти студентам відчувати кантиленийний характер цих вправ, усвідомити, що вони готують своє тіло до виконання великого *Adagio* на середині зали. Для концертмейстера у цьому розділі екзерсису складність в утриманні довгої фрази. Грати дуолями у дуже повільному темпі достатньо важко. А коли хореограф попросить ще сповільнити темп, то музика при цьому може розпастися на окремі частини, мелодія розчиниться та зникне, ось чому гра квартолями в лівій руці – запас для заповільнення темпу. Для того щоб ще посилити «адажійний» характер цієї частини уроку, можна грати трелі, форшлаги, морденти – приємні «завитки»,

які створять потрібний характер – ефект «сплеску», а в мелодії довгі ноти будуть звучати краще, з продовженням, а не «стовпами».

Коли студенти навчаться тримати ногу у повітрі, коли до основних вправ будуть додаватися *pas tombe*, *port de bras*, різні пози класичного танцю, у концертмейстера у лівій руці можна буде грати тріолі та дуолі. В мелодії фрази будуть не такі довгі, а компактніші та коротші, темп рухів прискорюватиметься, тому буде можливість змінювати фактуру. Але потрібно пам'ятати про таку особливість: якщо після акордової фактури перейти на більш дрібний ритм у лівій руці (наприклад, гру дуолями), то таке почастищення ритму іноді сприймається як прискорення темпу – це така музична специфіка, тому концертмейстеру доведеться уповільнити темп музики.

Grand battement jete

Grand battement jete – великий кидок ноги на 90⁰ і вище. Це останній рух екзерсису біля станка – широкий, активний, величний.

Музичний розмір – 4/4, 3/4.

Характер музичного акомпанементу в розмірі 4/4 чіткий, маршоподібний, а у розмірі 3/4 – більш емоційний, легкий. Але в обох випадках він повинен прозвучати як фінал екзерсису біля станка, урочисто і святково.

Ця вправа спочатку вивчається в повільному темпі. Акцент руху падає на повернення працюючої ноги у вихідне положення.

Музичні розкладки:

- 1) *grand battement jete* з акцентами на сильну долю(на «раз»);
- 2) *grand battement jete* на затакт (на «і»).

Деякі хореографи просять дуже акцентувати затакт, щоб допомогти студентам правильно виконати *grand battement jete*. Провідні концертмейстери-практики наголошують на тому, що в цьому русі акцент на затакт неприйнятний, тому що це тільки відчуття кидка. Насправді чим легше концертмейстер зіграє затакт, тим легшим буде кидок ноги у танцюристів. На практиці виконуються обидва варіанти музичних розкладок за бажанням викладача-хореографа.

ЕКЗЕРСИС НА СЕРЕДИНІ ЗАЛИ

На середині зали екзерсис складається з тих самих рухів, що й екзерсис біля станка. Але виконувати його набагато складніше, оскільки потрібно зберігати рівновагу тіла і виворітність ніг без допомоги станка. Комбінації на середині зали більш розгорнуті та ускладнені, більш танцювальні та емоційно наповнені. Концертмейстеру потрібно максимально допомогти танцівникам, підтримати їх як технічно, так і емоційно.

Перший комплекс вправ на середині зали називається **маленьке Adagio**. Це може бути поєднання *plie* та *temps lie*.

Temps lie – з французької від *lier* – зв'язувати. Це серія злитих взаємопов'язаних рухів, які мають велике значення для розвитку координації рухів рук, ніг, голови та тулуба. Виконується дуже плавно, зв'язно. Поступово рух ускладнюється, додаються різні елементи, танцювальні пози, які переростають у велике *Adagio* на середині зали. Характерна особливість елементів групи *Adagio* – плавність пересування з однієї пози в іншу, злітність графічних малюнків та фіксація поз, тобто невелика зупинка в часі, необхідна для показу пози.

Музичний розмір – 3/4 або 4/4.

Музичні розкладки

Музичний розмір 3/4: кожні положення виконавців розподіляються на 2 такти. В цілому виходить 8 тактів. У музичному супроводі концертмейстер грає 2 такти, а студенти виконують одну позу, переходять у другу позу – звучать наступні 2 такти. Інший музичний супровід, коли танцюристи змінюють позу за 1 такт. У цьому разі концертмейстеру потрібно грати трохи повільніше, спокійніше, «ловити» момент переходу студентів, коли вони ковзним рухом ноги по підлозі переносять вагу тіла на другу ногу на затактові ноти. Фіксація поз може бути вирішена за допомогою затримань у мелодії, для чого використовують *ritenuto* або фермати. А м'який, гарний бас у лівій руці буде

орієнтиром для студентів, допоможе їм виконати рух правильно, на сильну долю такту.

Музичний розмір 4/4: *temps lie* виконується на 2 такти або на 4 такти.

Далі вправи біля станка переносяться і на середину зали, виконуються окремо і можуть поєднуватися: *battement tendu* з *battement tendu jete*; *battement fondu* з *battement frappe*; *rond de jambe par terre* з *rond de jambe en l'air* (деякі з них можуть бути з'єднаними і біля станка).

Grand battement jete на середині зали виконується зазвичай перед великим *Adagio*. Він також більш танцювальний, аніж біля станка. Акцент руху падає на повернення працюючої ноги у вихідне положення. Кидок ноги виконується як на сильну, так і на слабку долю або може ритмічно комбінуватися.

Музичний розмір – 3/4 або 4/4.

Музичні розкладки такі, як і при виконанні *grand battement jete* біля станка.

Досить часто студенти при виконанні *grand battement jete* на затакт (на «і») цей затакт не чують. Концертмейстеру потрібно їм посприяти. Акцентування останньої долі такту може не допомогти. Необхідно після вступу, на останню затактову ноту взяти педаль (на «і»), а на «раз» грати тихіше і динамічно «все відпустити». Це практично характер руху *grand battement jete* – кидок і опускання ноги на підлогу. Інакше кажучи, коли хореограф просить закцентувати затакт, необхідно зробити відверту синкопу на «і», а все інше грати тихіше. Якщо до основного руху *grand battement jete* додаються інші танцювальні рухи: *pas balance*, *pas chaine*, *pas de basque*, *tour* тощо, – то музичні фрагменти бажано добирати в музичному розмірі 3/4 – для більшої зручності й танцювальності виконавців.

ADAGIO

Adagio на середині зали – третя частина уроку класичного танцю.

Зазвичай виконання великого Adagio дає цілісне уявлення про рівень майстерності та дансантиності танцівників, оскільки воно включає в себе володіння не тільки позами, що є основною метою великого Adagio, але і включає різні сполучні зв'язувальні рухи. Це по суті ускладнення *temps lie*, куди з часом додають важкі танцювальні елементи, пози, обертання, стрибки, *port de bras*. Adagio має багатопланову фактуру, різні темпи й обов'язковий драматургічний розвиток музичної та хореографічної думки. В ньому потрібно використовувати навички передачі танцівниками емоції, заданої музикою, її розвиток, тому для великого Adagio добирати музичні твори необхідно ретельно.

Музичний розмір – 3/4 або 4/4.

Музична форма або 2– або 3– частинна з контрастною серединою, яка може складатися як з одного, так і двох музичних творів навіть різних композиторів.

Музику на Adagio можна підібрати концертмейстеру самому або разом із хореографом, який фактично під цю музику буде ставити цілий номер – балетну варіацію. І ось тут досить часто виникають професійні проблеми при роботі з надання фрагментам музичних творів необхідної на момент виконання форми. Концертмейстеру над ними потрібно буде попрацювати, адаптувати їх під необхідні танцювальні рухи. Звичайно, така редакторська робота можлива лише у разі коректного втручання в авторський текст, збереження задуму та основного характеру звучання фрагменту. На Adagio можна використовувати різноманітні фортепіанні твори, окремі частини концертів (повільні частини, побічні партії), повільні частини симфоній; прелюдії, ноктюрни, вальси, як повільні, так і ті, які можливо заповільнити і вони при цьому залишаться впізнаваними. Також використовуються готові Adagio з відомих балетних клавирів.

Якщо концертмейстер вирішив написати свій музичний твір, то його потрібно записати й вивчити, щоб він кожного разу звучав однаково і студенти запам'ятали мелодію та тримали її в голові. Потрібно дотримуватись одного

темпу, музичного розміру, тональності та гармонійного плану, тобто щоб це не була щоразу різна музика.

Adagio – квінтесенція уроку, найемоційніша його вершина, де студенти демонструють усе, чого навчилися на заняттях із класичного танцю.

Adagio на середині зали може бути із красивим виходом студентів. Тому концертмейстер повинен ще й продумати *preparation* для цього виходу і навіть на кінець цієї частини уроку. Все буде залежати від задуму викладача.

ALLEGRO

Остання, четверта стрибкова частина уроку класичного танцю називається *Allegro*. Це найскладніший розділ для концертмейстера. Хореографи вважають, що концертмейстеру або дано грати стрибки, або не дано. В стрибках головне – вивірений темп. Занадто повільний темп викличе ослаблення м'язів та «посадить на ноги», а занадто швидкий темп не дозволить танцівнику як слід відштовхнутися від підлоги. Викладачі цінують тих концертмейстерів, які танцівників ніби «піднімають вгору». Це відчуття неможливо передати словами, воно у концертмейстера «всередині». Від того, як він це відчуває, пропускає через себе, залежить якість стрибків.

Стрибки на уроках класичного танцю задаються у порядку зростання: маленькі, середні та великі. Якщо розглянути їх ритмічну сторону, то стрибки можна поділити на 2 великі групи:

1) група стрибків (як маленьких, так і середніх), для виконання яких поштовх здійснюється з двох ніг. Ритмічно це відбувається так: момент відриву від землі збігається з затакровою долею музичного супроводу. Момент приземлення відповідає сильній долі музики;

2) група стрибків, для виконання яких поштовх здійснюється з однієї ноги. Подібним стрибкам передують підхід, розбіг. Момент відштовхування від землі при виконанні стрибка збігається із сильною долею в акомпанементі. При цьому підхід буде відповідати затактовим долям музичного супроводу.

Слід звернути увагу на те, що розподіл стрибків на дві групи – «затактову» і групу «сильної долі» – не повністю відповідає розподілу на групи маленьких, середніх, великих стрибків. Наприклад, *sabriole* на 45° – середній стрибок, виконується з підходу *tombee*, відповідно буде належати до групи «сильної долі». Великий стрибок *grand sissonne ouverte* виконується з двох ніг, тому початок стрибка – поштовх – збігається із затактом, а приземлення – із сильною долею.

Відповідно при збільшенні стрибка розмір музичного акомпанементу змінюється: від двочетвертного полькоподібного характеру до тридольного вальсового або дводольного галопоподібного («балетна кода»).

Маленькі стрибки – *temps leve soute, changement de pieds, echappe, assemble, glissade, jete, sissonne simple*, так звані заноски – це стрибки, при виконанні яких одна нога заноситься за другу – *entrechat-quatre, entrechat-trois, royal, brise* та ін. Маленькі стрибки виконуються на висоту витягнутої стопи, невисоко.

Музичний розмір – 2/4.

Затакт до *preparation* можна грати з 1 шістнадцятою або 2–3 шістнадцятими нотами. Все залежить від переваг хореографа.

Концертмейстер ці стрибки грає ніби здалеку на м'якому негучному звуці, майже без педалі, на *mp*. Особливість музичного супроводу полягає в тому, що в акомпанементі, в лівій руці повинен бути бас-акорд. Це дасть можливість студентам відчувати пружність та стрибучість. У супроводі можуть звучати польки, але їх потрібно виконувати з більшою пружністю.

Pas assamble – один із маленьких стрибків, на який концертмейстеру треба звернути увагу. Починає вивчатися з підготовки, як і у музикантів, коли щось складне розкладається на елементи. Після вивчення кожного елементу окремо всі рухи складаються в одне ціле – в один стрибок, прискорюється і темп виконання. *Pas assamble* на початку вивчення концертмейстеру бажано грати на *legato* в більш повільному темпі, доки студенти навчаться всією стопою прослизнути по підлозі, а потім на невеличкому стрибку зібрати ноги в позиції.

Музичні розкладки до підготовчої форми pas assemble:

1) plie на сильну долю (на «раз»), стрибок на затакт (на «і») після рахунку «раз» (тобто на восьму після рахунку «раз»);

2) plie на сильну долю (на «раз»), стрибок на затакт (на «і») після рахунку «два» (тобто на восьму після рахунку «два»).

Музична розкладка до кінцевої форми виконання стрибка

Затакт – дві шістнадцяті: на першу шістнадцяту – нога відкривається в сторону, на другу шістнадцяту – виконання стрибка, на «раз» – приземлення.

Музичні розкладки будуть залежати від виконання стрибка. Коли plie буде виконуватися на «раз», то стрибок буде на «і», а коли plie – на затакт, то сам стрибок буде приходитися на сильну долю такту.

Піджаті стрибки (характерні для народно-сценічного танцю) – для концертмейстера незручні. Зазвичай, хореограф просить зіграти будь-яку польку. Ось якраз на ці стрибки під польку нічого і не виходить.

Музичний розмір 2/4 відповідає характеру стрибка, але під польку концертмейстер не може дати виконавцю потрібний поштовх, показати його ballonn (здатність танцівника якнайдовше затримувати певну позу у повітрі під час стрибку). І варто лише змінити ритмічний малюнок, як студенти зовсім по-іншому стрибають.

При виконанні піджатих стрибків концертмейстер обов'язково акцентує звуки, під час яких студенти «зависають» у повітрі. У музичному супроводі бажана не просто одноголосна мелодія, а акордова фактура, виконання октавами. У молодших студентів немає такого ballonn, як у старших, тому у них не буде і такого зависання. При виконанні цих стрибків концертмейстер підлаштовується під кожного окремо.

Трамплінні стрибки також незручні для концертмейстера. Як і піджаті, трамплінні стрибки виконуються танцівниками всім класом або по черзі, залежно від поштовху та ballonn. Концертмейстеру потрібно дивитися не на клавіатуру фортепіано, а на танцівників, щоб підтримати їх, дати максимальну можливість вистрибнути, наскільки це можливо.

Середні стрибки – *sissonne ferme, sissonne ouverte, sissonne tombee, faille, jete* з просуванням, *cabriole* на 45°. Ці стрибки провісники великих стрибків. Тому *preparations* до них уже більш розгорнуті, збільшується динаміка, музичний розмір може бути як 2/4, так і 3/4.

Концертмейстери-практики радять середні стрибки грати в музичному розмірі 3/4, який більш танцювальний, із 2–3 затактовими нотами. А ось *sissonne ouverte* радять грати без затакту взагалі на «раз», ніби «вистрілюючи», коли у танцівників у цей час розкрита нога у повітрі.

Великі стрибки – верх майстерності виконавців. Практично у всіх хлопців є великий стрибок, у дівчат – не у всіх. Але від концертмейстера у стрибках залежить половина успіху. Концертмейстер може так майстерно заграти стрибки, що здаватиметься, ніби танцівники літають, а можливо навпаки – при високому стрибку «посадити на ноги». Всі малі та середні стрибки виконуються на великій висоті, починаючи з більш поглибленого *plie*, і мають вигляд великих стрибків. У назві *petit* – маленький змінюється на *grand* – великий стрибок.

До великих польотних стрибків належать *grand jete, grand jete enterlace, grand assamble, grand pas de chat* та інші. Музичний розмір супроводу практично завжди 3/4, оскільки математично 3 більше, ніж 2. Відповідно великі стрибки за музичним часом на 3/4 буде виконувати зручніше та логічніше. Такі стрибки займають великий простір, виконуються на велику висоту, з просуванням, зі зміною напрямків руху – по діагоналі, по колу, по прямій, *en tournant* (в повороті) – як завгодно. Найчастіше їх виконують у комбінаціях із маленькими стрибками. Для акомпанементу великим стрибкам використовуються енергійні, бравурні або польотні вальси, вальсоподібні балетні варіації, а також «балетні коди».

У концертмейстера *preparation* до стрибка має велике значення. В цьому разі потрібно розуміти, що енергія, необхідна для великого польотного стрибка, вимагає максимальних зусиль у момент поштовху. Опорою для нього є не тільки підлога зали, а й своєрідний музичний «трамплін», що створюється сильними долями акомпанементу. Вони повинні звучати вагомо і точно

збігатися за часом із поштовховим рухом ніг танцівників. Музично preparation має бути зібраним, енергійним. Щоб поштовх від підлоги у студентів був сильний, трамплінний, концертмейстеру краще на вступ грати 4 такти, оскільки для великих стрибків є спеціальні preparations.

Метроритмічна структура наступна: різні поєднання 4 восьмих та четвертної або, навпаки, одна четвертна та 4 восьмих; половинна і четвертна або половинна та 2 восьмих ноти; четвертна з крапкою, восьма нота та четвертна. Ритм нестабільний, може змінюватися, розвиватися, як і у музичному творі. Бажано, щоб музична фактура на великих стрибках була також великою. Це октавний, пружний бас у лівій руці, у правій також акордова октавна фактура, тобто мають відчуватися сила і стрибучість. У мелодії можна додавати пунктирний ритм із форшлагами. Все повинно звучати достатньо блискуче, розкішно та іноді пафосно.

Головне для концертмейстера – дати затактові «розбігові» чіткі ноти. А далі, на самому стрибку, знаходитись в ансамблі з виконавцями. Студенти старших курсів уже можуть підлаштуватися під музичний супровід, а студентам молодших курсів потрібно допомагати. Концертмейстеру не обов'язково кожен дрібний рух танцювальної комбінації оформлювати музикою. Потрібно допомагати студентам передати загальний характер стрибка, його метроритм. Потрібно знаходитись в ансамблі із студентами на кульмінації стрибка та на «останній крапці» (це або пірует, або якась поза класичного танцю). «Остання крапка» – це завжди фінал, від якого залишається гарне враження. Дрібні деталі концертмейстер пропускає ще й тому, що великі стрибки виконуються відповідно до свого ballonn, відповідно до довжини свого танцювального кроку, тобто залежно від фізіологічних здібностей кожного студента. Все це потрібно враховувати.

Після складної технічної частини уроку Allegro урок класичного танцю, якщо дозволяє час, закінчується різними формами port de bras, які відновлюють дихання, серцебиття і заспокоюють організм виконавців.

Фінальну крапку уроку класичного танцю завжди ставить концертмейстер, виконуючи музичний уклін, тим самим підкреслюючи кінець уроку та дякуючи всім учасникам учбового процесу за плідну роботу.

ВИСНОВКИ

Проведена робота дала можливість визначити методичні засади роботи концертмейстера в системі хореографічної освіти задля переосмислення та усвідомлення ролі концертмейстера в навчанні та вихованні професійних хореографів.

Отже:

1) висвітлено історичну ретроспективу становлення фортепіанного акомпанементу уроку класичного танцю;

2) обґрунтовано необхідність засвоєння концертмейстером знань основних рухів і термінології класичного танцю;

3) проаналізовано зміст та структуру уроку класичного танцю, окреслено комплекс найважливіших детермінант, які забезпечують злагодженість і синхронність дій танцівника та концертмейстера–піаніста – метр, ритм, темп та артикуляція;

4) зауважено, що на уроці класичного танцю первинним є рух (педагог задає комбінацію рухів, а піаніст, з огляду на характер рухів та ритмічний малюнок, добирає музику), в цьому контексті визначено специфіку роботи концертмейстера: рух визначає ритм, темп та характер музичного супроводу;

5) доведено, що важливим фактором придатності того чи іншого музичного матеріалу для використання в концертмейстерській практиці вважають сферу метроритму. Але першочерговим завданням концертмейстера є добір такої музики, в якій з максимальною виразністю виявлено не тільки метричний початок, а й чіткість, ясність, дохідливість та милозвучність обраної мелодії, яка легко запам'ятовується, яку будь-хто може внутрішньо проспівати і яка містить у собі очевидний поділ фраз на певні (необхідні в роботі) структурні епізоди (8 т., 16 т., 32 т.);

6) проаналізовано сучасні методи музичного оформлення занять із класичного танцю та обґрунтовано доцільність використання змішаного методу

музичного оформлення – поєднання виконання музичних творів відомих композиторів з елементами імпровізації;

7) надано характеристики вправ екзерсису з точки зору їх озвучування та запропоновано музичні розкладки для використання у практичній роботі концертмейстера, які мають рекомендаційний характер;

8) зацентровано увагу на необхідності переосмислення ролі музики як рівноправного компонента хореографії, яка органічно включається в зміст кожного уроку як його невід’ємна пластична складова.

Акомпануючи на уроці, концертмейстер не оформлює музикою урок класичного танцю, а по суті вчитується разом із студентами в хореографічні тексти, що задаються педагогом-хореографом. Таким чином, концертмейстер постійно вирішує проблему засвоєння хореографічних комбінацій саме як хореографічних текстів, котрі містять у собі як пластику тіла, так і пластичні образи музики.

На уроці класичного танцю концертмейстер відтворює ту чи іншу образно-емоційну атмосферу виключно шляхом звукового впливу, володіючи єдиною мовою – музичними звуками, які повинні сприяти тому, щоб рухи були виконані комфортно. Тому протягом усього уроку класичного танцю концертмейстер разом із педагогом–хореографом прагне створити найбільш сприятливі умови для їх виконання – таку музичну атмосферу, яка стане для студентів середовищем їх існування. Ось чому музика розглядається як навчальний матеріал та засіб виховання. Але, звичайно ж, єдність у цьому творчому процесі досягається тільки об’єднаними зусиллями всіх учасників: концертмейстера, педагога та танцівників.

Виходячи із багаторічного досвіду роботи, вважаємо за необхідне ввести в навчальні програми з концертмейстерської підготовки профільних музичних закладів окремий розділ для вивчення специфіки роботи та музичної літератури концертмейстера хореографічних класів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахекян Т. Л. Методика викладання класичного танцю у підготовчих групах: навч.-методич. посіб. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2003. 68 с.
2. Ашихміна Н. В. Концертмейстерський клас: навч. посіб. Південно-український національний університет ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2019. 205 с.
3. Ваніна І. Є. Особливості концертмейстерської роботи на уроках класичного танцю. *Проблеми мистецької освіти*. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. Вип. 2. С. 77–82.
4. Ваніна І. Є. Сутність професії концертмейстера та історія її становлення. *Проблеми мистецької освіти*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2011. Вип. 6. С. 262 – 272.
5. Ваніна І. Є. Проблема хореографічного акомпанементу в учбових формах класичного танцю. *Проблеми мистецької освіти*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. Вип. 8. С. 283–290.
6. Гладка Л. В. Основні підходи до музичного оформлення уроків хореографічних дисциплін (на основі практичного досвіду концертмейстера). *Танцювальні студії*. 2021. № 4. С. 66–75.
7. Зорін В. В. Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера в хореографічному класі. *Науковий часопис. НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. Вип. 65. С. 42–45.
8. Казакова О. Урок класичного танцю: музичний посіб. Донецьк, 2005
9. Кульбака А. М. Робота концертмейстера в класі вокалу. *Проблеми мистецької освіти*. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя. 2010. Вип. 5. С. 130–137.
10. Луцик О. В. Музичне оформлення уроку класичного танцю: метод. посіб. Обласний центр навчальних закладів культури і мистецтв. Чернігів, 2015. 75 с.

11. Молчанова Т. О. Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. № 31. С. 236–247.
12. Настюк О. І. Особливості роботи концертмейстера класичного танцю. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. 2013. № 10 (2). С. 117–123.
13. Сірякова Г. В. Робота рук у класичному танці. *Проблеми мистецької освіти*. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя. 2012. Вип. 7. С. 277–282.
14. Сірякова Г. В. Allegro. Функціональні можливості стопи при виконанні стрибків. *Проблеми мистецької освіти*. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя. 2021. Вип. 5. С. 85–90.
15. Слупська Н. В. Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 679–684.
16. Слупська Н. В. Практичні рекомендації та особливості роботи концертмейстера у класі хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. № 41. С. 224–232.
17. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. Київ: Альтепрес, 2007. 324 с.

ДОДАТКИ

Екзерсис біля станка

*Pi*e

О.Казакова

Moderato

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line is generally more active than the treble line, providing a steady accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

The first system of music consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a treble clef and a bass clef. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A repeat sign is present at the end of the first staff. Above the repeat sign, there are two endings: '1' and '2'. Ending 1 leads back to the beginning of the first staff. Ending 2 leads to a final cadence.

port de bras

The second system of music consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A repeat sign is present at the beginning of the first staff.

The third system of music consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A first ending bracket labeled '1' is present at the end of the first staff.

The fourth system of music consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A second ending bracket labeled '2' is present at the end of the first staff.

Battement tendu

Moderato

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato'. The first system features a large slur over the first two measures of the treble staff. The second system continues the melodic line in the treble staff with various ornaments and slurs. The third system shows a change in the bass line with a flat sign. The fourth system concludes the piece with a final flourish in the treble staff and a sustained bass line.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a more complex melodic line in the treble with many beamed notes and slurs, and a bass line with chords and eighth notes.

Third system of musical notation, showing a highly active treble staff with many beamed notes and slurs, and a bass line with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation, featuring a melodic line in the treble with slurs and a bass line with chords and eighth notes.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The music features a melodic line in the treble clef with a long slur over the first two measures, and a bass line with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Battement tendu jete

Allegretto

The second system of the musical score, continuing from the first. It features a treble clef staff with a melodic line containing triplets (marked with '3') and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of chords and single notes. The key signature and time signature remain the same.

The third system of the musical score, continuing from the second. It features a treble clef staff with a melodic line containing triplets (marked with '3') and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled '1' spans the first two measures of this system.

The fourth system of the musical score, continuing from the third. It features a treble clef staff with a melodic line containing triplets (marked with '3') and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A second ending bracket labeled '2' spans the first two measures of this system.

Rond de jambe par terre

Andante

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a single eighth note in the treble staff, followed by a series of chords and eighth notes. A first ending bracket spans the final two measures of the system, with a 'rit.' (ritardando) marking above it.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. It features a steady accompaniment in the bass staff and a melody in the treble staff. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

The third system of musical notation consists of two staves. It begins with a first ending bracket over the first two measures, marked with a '1'. This is followed by a second ending bracket over the next two measures, marked with a '2'. The system concludes with a final chord in the bass staff.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. The key signature has two flats, and the time signature is 7/8.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, incorporating some chromaticism. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The key signature remains two flats.

Third system of the piano score. The right hand has a more complex melodic line with some triplets and slurs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A key signature change to one flat is indicated in the middle of the system.

Fourth system of the piano score, concluding the piece. The right hand features a melodic line with a final flourish. The left hand concludes with a few chords. The key signature is one flat.

Battement fondu

Lento

The first system of musical notation for 'Battement fondu' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a quarter rest in the bass staff, followed by a series of chords and melodic lines. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, while the lower staff provides harmonic support with chords and single notes.

The second system continues the musical piece. It features a melodic line in the upper staff with various slurs and ties, and a bass line in the lower staff with chords and single notes. The tempo remains 'Lento'.

The third system of musical notation shows further development of the melodic and harmonic themes. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a bass line with chords and single notes.

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, and the lower staff has a bass line with chords and single notes. The piece ends with a final chord in the bass staff.

Battement soutenu

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff shows a more active melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it. The lower staff continues with a steady accompaniment of chords and moving lines.

The third system features a melodic line in the upper staff with various note values and slurs. The lower staff provides a consistent harmonic support with chords and single notes.

The fourth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line that ends with a final chord. The lower staff provides a final accompaniment with chords and a few moving notes.

Battement frappe

Allegretto

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and includes a slur over a group of notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a whole rest followed by chords and eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a series of chords and eighth notes, with a slur over a group of notes. The lower staff continues with chords and eighth notes, maintaining the rhythmic pattern.

The third system includes the word "double" written above the upper staff. The notation shows chords and eighth notes in both staves, with a slur over a group of notes in the upper staff.

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a series of chords and eighth notes, with a slur over a group of notes. The lower staff continues with chords and eighth notes, ending with a final chord and a quarter rest.

Rond de Jambe en L'air

Andante

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a melodic line in the treble staff, followed by a series of chords and rhythmic patterns in both staves.

The second system of musical notation continues the piece. It features a mix of melodic lines and chordal textures in both the treble and bass staves, maintaining the 2/4 time signature and two-flat key signature.

The third system of musical notation shows further development of the musical themes. The treble staff contains more complex melodic passages, while the bass staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features a final melodic flourish in the treble staff and a concluding cadence in the bass staff, ending with a double bar line.

Petit battement

Allegretto

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The piece begins with a repeat sign.

The second system of musical notation continues the piece. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with quarter notes and eighth notes. There are some accidentals (sharps and naturals) throughout the system.

The third system of musical notation shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff has more complex rhythmic patterns, including some sixteenth notes. The bass line continues with a steady accompaniment. There are some accidentals and a repeat sign at the end of the system.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding bass line. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. There are some accidentals and a final cadence.

Grand battement jete

Moderato

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and melodic lines. In the upper staff, there are two triplet markings (the number '3') under groups of three notes. The lower staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves. The upper staff contains several triplet markings (the number '3') under groups of three notes. The lower staff continues with harmonic accompaniment, including chords and melodic lines.

The third system of musical notation concludes the piece. It features two staves. The upper staff contains several triplet markings (the number '3') under groups of three notes. The lower staff continues with harmonic accompaniment, including chords and melodic lines.

Developpe

Adagio

The musical score is written for piano and is divided into four systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first system begins with a melodic phrase in the treble and a dense, chordal accompaniment in the bass. The second system continues with similar textures. The third system features a more active melodic line in the treble, with a 'Sua' marking above it. The fourth system concludes the section with a final cadence in the bass staff.

Екзерсис на середині зали

Tempo lie

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The music begins with a whole rest in the bass staff and a quarter rest in the treble staff. The first measure contains a quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note G2 in the bass. The second measure has a quarter note A4 in the treble and a dotted quarter note A2 in the bass. The third measure has a quarter note B4 in the treble and a dotted quarter note B2 in the bass. The fourth measure has a quarter note C5 in the treble and a dotted quarter note C3 in the bass. The fifth measure has a quarter note B4 in the treble and a dotted quarter note B2 in the bass. The sixth measure has a quarter note A4 in the treble and a dotted quarter note A2 in the bass. The seventh measure has a quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note G2 in the bass. The eighth measure has a quarter note F#4 in the treble and a dotted quarter note F#2 in the bass. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The music begins with a quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note G2 in the bass. The second measure has a quarter note A4 in the treble and a dotted quarter note A2 in the bass. The third measure has a quarter note B4 in the treble and a dotted quarter note B2 in the bass. The fourth measure has a quarter note C5 in the treble and a dotted quarter note C3 in the bass. The fifth measure has a quarter note B4 in the treble and a dotted quarter note B2 in the bass. The sixth measure has a quarter note A4 in the treble and a dotted quarter note A2 in the bass. The seventh measure has a quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note G2 in the bass. The eighth measure has a quarter note F#4 in the treble and a dotted quarter note F#2 in the bass. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The music begins with a quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note G2 in the bass. The second measure has a quarter note A4 in the treble and a dotted quarter note A2 in the bass. The third measure has a quarter note B4 in the treble and a dotted quarter note B2 in the bass. The fourth measure has a quarter note C5 in the treble and a dotted quarter note C3 in the bass. The fifth measure has a quarter note B4 in the treble and a dotted quarter note B2 in the bass. The sixth measure has a quarter note A4 in the treble and a dotted quarter note A2 in the bass. The seventh measure has a quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note G2 in the bass. The eighth measure has a quarter note F#4 in the treble and a dotted quarter note F#2 in the bass. The system ends with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The music begins with a quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note G2 in the bass. The second measure has a quarter note A4 in the treble and a dotted quarter note A2 in the bass. The third measure has a quarter note B4 in the treble and a dotted quarter note B2 in the bass. The fourth measure has a quarter note C5 in the treble and a dotted quarter note C3 in the bass. The fifth measure has a quarter note B4 in the treble and a dotted quarter note B2 in the bass. The sixth measure has a quarter note A4 in the treble and a dotted quarter note A2 in the bass. The seventh measure has a quarter note G4 in the treble and a dotted quarter note G2 in the bass. The eighth measure has a quarter note F#4 in the treble and a dotted quarter note F#2 in the bass. The system ends with a double bar line.

Rond de jambe par terre

Andante

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music begins with a half rest in the treble staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. It features a first ending bracket over the final two measures of the system, with a '1' above the first measure of the bracket. The treble staff has a melodic line with some grace notes, while the bass staff continues with its accompaniment.

The third system concludes the piece. It shows the final measures of the melody in the treble staff and the corresponding bass accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots in both staves.

2

First system of a musical score in treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The system contains two measures. The first measure features a complex chordal texture with many notes, including a trill in the right hand. The second measure continues this texture with some notes tied from the first measure. A fermata is placed over the final chord of the second measure.

Second system of the musical score. It contains two measures. The first measure has a melodic line in the right hand with a slur and a trill. The second measure continues the melodic line with a slur. The bass line consists of chords and single notes.

Third system of the musical score. It contains two measures. The first measure has a melodic line in the right hand with a slur and a trill. The second measure continues the melodic line with a slur. The bass line consists of chords and single notes.

Fourth system of the musical score. It contains two measures. The first measure has a melodic line in the right hand with a slur and a trill. The second measure continues the melodic line with a slur. The bass line consists of chords and single notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Battement fondu

Lento

The first system of musical notation for 'Battement fondu' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Lento'. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the second measure of the right hand.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is common time. The music continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the first measure of the right hand.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is common time. The music continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the second measure of the right hand.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features two staves in treble and bass clefs. The key signature changes to one flat (Bb) in the final measures. The music continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Two triplet markings are present: one above the right hand in the second measure and one above the left hand in the third measure, both marked with a '3'.

Rond de jambe en l'air

Andante

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of two staves each. The tempo is marked 'Andante'. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F#2, and then a quarter note E2. The second system continues the melody with a quarter note D4, followed by a quarter note C4, and then a quarter note B3. The bass line continues with a quarter note D2, followed by a quarter note C2, and then a quarter note B1. The third system continues the melody with a quarter note A3, followed by a quarter note G3, and then a quarter note F#3. The bass line continues with a quarter note A1, followed by a quarter note G1, and then a quarter note F#1. The fourth system concludes the piece with a quarter note E4, followed by a quarter note D4, and then a quarter note C4. The bass line concludes with a quarter note E2, followed by a quarter note D2, and then a quarter note C2. The score is written in a clear, legible font with standard musical notation including notes, rests, and bar lines.

Grand battement jete

Moderato

The musical score is written for piano in A major (three sharps) and common time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a bass line with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the right hand.

Adagio

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music begins with a half rest in the upper staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A slur covers the first two measures of the upper staff. The lower staff features a series of chords and moving lines, with some notes marked with accents.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a series of eighth notes, with a slur covering the first two measures. The lower staff continues with a similar rhythmic pattern of eighth notes and chords. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

The third system of the score shows further development of the musical themes. The upper staff has a slur over the first two measures, and the lower staff continues with its characteristic eighth-note patterns and chords. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

The fourth system concludes the piece on this page. The upper staff features a series of eighth notes with a slur over the first two measures. The lower staff continues with its rhythmic accompaniment. The final notes of the system are clearly marked.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system contains two staves with various musical notes, rests, and a large slur spanning across the measures.

Second system of musical notation, continuing the piece with two staves and the same key signature. It includes complex rhythmic patterns and a large slur.

Third system of musical notation, showing further development of the musical theme with two staves and the key signature of three sharps.

Fourth system of musical notation, concluding the page with two staves and the key signature of three sharps. The system ends with a double bar line and fermatas.

Allegro

Saute

Moderato

The first system of the 'Saute' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. A fermata is placed over a chord in the upper staff towards the end of the system.

The second system of the 'Saute' section continues the two-staff format. It features similar rhythmic patterns and chordal structures. A fermata is present over a chord in the upper staff.

The third system of the 'Saute' section concludes the section. It includes a double bar line at the end. The notation continues with eighth and sixteenth notes and chords.

Assemble

Moderato

The 'Assemble' section is presented in a two-staff format. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody of eighth notes in the treble. A fermata is placed over a chord in the upper staff.

First system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few accidentals. The bass clef staff contains a bass line with chords and single notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Second system of a musical score. The treble clef staff continues the melodic line with various note values and rests. The bass clef staff continues the bass line with chords and single notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Third system of a musical score. The treble clef staff features more complex rhythmic patterns with sixteenth notes. The bass clef staff continues the bass line with chords and single notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Jete

Fourth system of a musical score, titled "Jete". The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass clef staff contains a bass line with chords and single notes. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4.

First system of a musical score in G-flat major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score, continuing the piece. A *8va* marking is present above the right-hand staff, indicating an octave shift. The piece concludes with a double bar line.

Echappée

Moderato

Third system of the musical score, titled "Echappée" in Moderato. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Fourth system of the musical score, concluding the piece. The right hand features a melodic line with slurs and a final cadence, while the left hand provides a supporting accompaniment.

Sissonne ouverte

Moderato

Musical score for 'Sissonne ouverte' in 2/4 time, marked Moderato. The score is written for piano in G major. The first system consists of two staves: the upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs, and the lower staff contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic structures, ending with a double bar line.

Sissonne fermee

Tempo di valse

Musical score for 'Sissonne fermee' in 3/8 time, marked Tempo di valse. The score is written for piano in B-flat major. The first system consists of two staves: the upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs, and the lower staff contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic structures, ending with a double bar line.

A musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of several measures with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. There are some slurs and ties across measures.

Changement de pied

Allegretto

A musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music consists of several measures with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. There are some slurs and ties across measures.

A musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of several measures with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. There are some slurs and ties across measures.

Grand jete

Tempo di valse

A musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music consists of several measures with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. There are some slurs and ties across measures.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. The word "Balance" is written above the treble staff in the middle of the system. The notation includes various chordal textures and melodic fragments.

The third system shows a continuation of the musical themes. The treble staff features a melodic line with some chromatic movement, and the bass staff maintains a steady accompaniment.

The fourth system concludes the page with a double bar line. It features a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding accompaniment in the bass staff.

8vb -

Рухи на пальцах

Releve

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It begins with a series of chords and a melodic line. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and a bass line.

The second system continues the piece, featuring similar chordal textures and melodic motifs in both the treble and bass staves. The notation includes various note values and rests, maintaining the 2/4 time signature.

The third system shows further development of the musical themes. The treble staff has more complex melodic passages, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The key signature and time signature remain consistent.

The fourth system concludes the piece, ending with a final chord in both staves. The notation includes a fermata over the final notes, indicating the end of the piece.

Echappee

Andantino

The first system of musical notation for 'Echappee' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a half note G4 in the treble and a half note G2 in the bass. The melody in the treble staff features a series of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff shows a melodic line with some chromatic movement, and the bass staff continues with its accompaniment. The notation includes various note values and rests, maintaining the Andantino tempo.

The third system of musical notation shows further development of the melody and accompaniment. The treble staff has more complex rhythmic patterns, and the bass staff provides a steady accompaniment. The key signature and time signature remain consistent.

The fourth system of musical notation concludes the piece. The treble staff ends with a final melodic phrase, and the bass staff provides a concluding accompaniment. The piece ends with a double bar line.

Assemble

Andantino

Musical score for 'Assemble' in 2/4 time, marked Andantino. The score consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features flowing eighth-note patterns in the right hand and block chords in the left hand. The second system continues the melodic development with some grace notes. The third system shows further melodic and harmonic progression. The fourth system concludes the piece with a final cadence and a double bar line.

Jete

Allegretto

2

2

rit.

Навчальне видання

ІРИНА ВАНІНА, АЛЛА КУЛЬБАКА

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ
роботи концертмейстера класичного танцю
в системі хореографічної освіти

Навчально-методичний посібник

Технічний редактор – І. П. Борис

За авторським редагуванням

Підписано до друку __.05.23 р.	Формат 60x84/16	Папір офсетний
Гарнітура Computer Modern	Обл.-вид. арк. 2,18	Електр. вид-ня
Замовлення №	Ум. друк. арк. 10,54	



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.

м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3^А

(04631)7-19-72

E-mail: vidavn_ndu@ukr.net

www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.