**Музыкальное оформление урока в хореографическом классе**

Особенности музыкального сопровождения в классе хореографии.

Музыкальное оформление прививает воспитанникам эстетические вкус, осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, помогает ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике.

Переходы от упражнений у станка к упражнениям на середине зала и обратно, а также поклоны вначале и после окончания занятия музыкально оформлены, чтобы воспитанники привыкали организовывать свои движения согласованно с музыкой.

Именно музыка, хорошо подобранная, позволяет с первого урока избегнуть формального подхода к самым простым упражнениям.

Музыкальное поддержание урока – дело первостепенной важности. Именно в течение последовательного ряда занятий ребенок приучается к своеобразному мелодическому мышлению. Но, чтобы, воспитанник не делал, упражнение или танец, необходимо выбирать предельно ясные мелодии, особенно на первых этапах обучения.

Если в композиторском оригинале мелодия дана в слишком сложной разработке, нужно несколько упростить ее аранжировку.

Само собой разумеется, что музыка должна избираться в соответствии с требованиями хорошего вкуса, как в подлинном своем виде, так и в обработанном. Нельзя, чтобы подлинная народная мелодия (а известно, какой ясностью, поэтичностью и мелодизмом отличаются созданные народом песни и пляски) использовались в огрубленном, искаженном виде.

 Не всякая музыка, соответствующая танцевальному движению по метроритму, в равной степени воспринимается воспитанниками. С педагогической точки зрения необходимо, чтобы она нравилась ребятам, была бы настроена «в унисон» с их вкусами. В значительной мере это зависит от возрастных особенностей. Так, например, у младшего возраста детей превалирует наглядное мышление, эмпирические представления о мире. Поэтому для них нужна музыка с четкими, простыми ритмами, несложной мелодией, прозрачной, ясной фактурой, жанровой определенностью: марш, полька, вальс и другие.

 Еще нужно учитывать, что дети дошкольного и младшего школьного возраста в силу своих возрастных особенностей увлекаются всем сказочным, волшебным, поэтому можно использовать мелодии из сказок, мультфильмов, так как они более близки и понятны ребенку.

Наиболее ярко запоминается то, что испытывается в состоянии сильного эмоционального переживания. А музыка, как никакое другое искусство, способна вызывать яркие, высокой интенсивности эмоции. Когда ребенок испытывает сильные эмоции, его восприятие активизируется. Поэтому, чем ярче, эмоциональнее музыка, тем больше она способствует усвоению танцевальных движений.

В подростковом возрасте у детей происходит осознание своих возможностей, утверждение себя как личности; подросток претендует на роль взрослого. Значит необходимо повышать уровень музыкального репертуара. На этом этапе появляется уже изысканность образов, более сложная фактура, развитая мелодия, неоднозначный ритм.

Главным критерием отбора музыкального материала является степень художественности исполняемой музыки, и чтобы музыкальное произведение доставило удовольствие своей гармоничностью. Чтобы слуховой багаж детей был более полным и разносторонним, необходимо играть произведения разных стилей и направлений. Так, например, с классической эпохой дети знакомятся на материале музыки В. Моцарта, Л. Бетховена, романтизм представлен музыкой Ф. Шопена (вальсы, ноктюрны). С русской классикой дети знакомятся на музыке М. Глинки и П. Чайковского (вариации и отрывки из балетов, «Детский альбом», «Времена года»).

Следует обратить внимание на исполнение воспитанниками «preparations» – подготовку к упражнению. Чтобы дети не делали его «промахивая», как нередко случается, концертмейстер должен исполнить вступление в темпе и ритме всего дальнейшего упражнения. Вступление можно взять из окончания музыкального произведения (2 или 4 такта с конца, в зависимости от размера) или сочинить самому. То же самое касается и окончания – завершения упражнения. Обычно берется два последних аккорда произведения, или «домината» и «тоника» относительно тональности произведения.

Бесспорно, все исполнение музыки на занятиях должно быть профессионально.

 Принципы подбора музыкального материала

С первых уроков по освоению основных элементов классического танца до построения сложных танцевальных композиций преподаватель - хореограф, совместно с концертмейстером стремятся к тому, чтобы музыкальное сопровождение было высокохудожественным, включающим произведения классической и современной  отечественной и зарубежной классики. Точно подобранное сопровождение обогащает духовный мир учащихся, способствует выработке культуры и красоты движений, а также развитию у учеников чувства коллективного ритма.

 «Понятия ритма и метра, мелодического и гармонического факторов, ясная ориентировка в простейших составных элементах музыкальной речи, и прежде всего в типах и функциях кадансов, вот основное, что должно быть донесено до учащихся и усвоено ими так прочно, чтобы стать незыблемым фундаментом всего последующего восприятия и толкования музыки». [1;9]

Творческая подготовка уроков, тщательный подбор упражнений и музыкального сопровождения, их соответствие возрастным особенностям и музыкальной подготовке учащихся, постепенное нарастание сложности упражнений и музыкального сопровождения приводят к успешному освоению учебных задач, развивают у ребят способность ценить в музыке прекрасное.

В первый год обучения  дети усваивают азы обязательных упражнений, соответственно этому,  в музыкальном оформлении  желательно использовать мелодии классических произведений, выражающих грамматические и синтаксические основы музыкального языка.

Музыкальное сопровождение должно быть выразительным, характерным для каждого вида упражнений, с ясно прослушиваемой фразировкой.  Все заданные преподавателем-хореографом комбинации урока должны подчиняться музыкальной фразировке или  говоря более простым языком  тактовой квадратности (т.е. строиться по равномерным частям, так называемым «квадратам» или «коленам»), начинаться и заканчиваться вместе с нею.  Так, музыкальные построения, особенно в младших классах, могут соответствовать  4т, 8т, 16т, 32т и т.д.

 В практике подбора музыкального материала  принципиально  утвердились два метода для оформления танцевальных занятий:

* импровизационный;
* приспособление музыкальных миниатюр или их фрагментов.

Подобрать готовое произведение под заданную преподавателем -хореографом комбинацию, ничего в нём не видоизменяя, на практике  довольно сложно. Поэтому большинство концертмейстеров танцевальных классов предпочитают работать по импровизационному методу. В этом случае пианист демонстрирует свои композиторские навыки:

* умеет сочинять несложные мелодии;
* умеет выразительно гармонизовать сочинённую мелодию;
* умеет сделать фактурные преобразования;
* умеет сделать удачную модуляцию, соответствующую смене движения;
* провести смену размера ( а может и темпа) , не нарушая законов

стиля  и т. п.

Удачная импровизация, как показывает поурочная работа, в значительной мере повышает эффективность занятия, поскольку мелодия с разнообразной гармонизацией воспринимается учениками с большим интересом : ведь в таком исполнении она выявляет эмоциональную окраску самого движения, подчиняя его музыке, обеспечивает эмоциональную и

 музыкальную насыщенность урока.

Импровизационные навыки концертмейстера хореографии будут востребованными уже на первых порах, так как каждое упражнение должен предварять препарасьон  своеобразное вступление к нему. Подобно дирижёру хора, который показывает хору ауфтакт, пинист также  «должен каждое движение экзерсиса предварить вступительными аккордами, при которых вся фигура танцовщика готовится к исполнению заданного упражнения. Исполняется обычно на протяжении двух тактов в размере 2/4. Чтобы в препарасьон создавалась атмосфера ожидания будущих основных движений, следует разложить аккорды в виде половинного каданса на доминанте».

 Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Любой опыт не пропадет даром; даже если впоследствии определится узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.
Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников
музыкального действия.
При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Концертмейстер вынужден постоянно расширять свой репертуарный кругозор, должен стремиться собирать свою репертуарную «копилку».

 Примерный репертуар, рекомендуемый для оформления урока классического экзерсиса у станка

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| №п/п | Название упражнения | Музыкальный материал |
| 1. | Поклон | Н. Берг «Вальс» |
| 2. | Plie | И. Дунаевский «Вспомним игры школьные» |
| 3. | Battement tendu | И. Дунаевский «Пиши, не забывай» |
| 4. | Battement tendu jete | Л. Минеева «Полька» |
| 5. | Rond de jambe par terre | Ф. Шуберт «Вальс» |
| 6. | Battement fondu | Л. Делиб «Вальс из балета «Коппелия»» |
| 7. | Battement fraoppe | Л. Бетховен «Контрданс» |
| 8. | Rond de jambe en l’air | А. Глазунов «Мазурка» |
| 9. | Adagio | И. Дунаевский «Песня Анюты из к/ф «Весёлые ребята»» |
| 10. | Grand battement jete | Л. Минкус «Вариация Базиля из балета «Дон Кихот»» |

Порядок исполнения движений в классе почти всегда один и тот же (отметим лишь, что *petit* *battement* в мужском классе чаще исполняется после *Adagio*, а не перед ним, как это принято в женском классе). Концертмейстеру следует знать, что ни одно движение невозможно начать одновременно группой людей (без репетиции или дирижера), если предварительно не задан метрический отсчет. Поэтому аккомпаниатор практически всегда играет короткое вступление (*preparation*) или несколько затактовых нот. К знакам отдельных элементов «хореической группы» (то есть движений, исполняемых с сильной доли) затактовые ноты чаще всего отношения не имеют, так как в дальнейших мотивах они встречаются реже. Им соответствует легкое опережающее движение рук – «вздох».

Особо оговорим, что почти все движения экзерсиса могут исполняться в конкретных комбинациях в два раза скорее (например, условными «восьмыми»), некоторые движения – в четыре раза («шестнадцатыми»).

1.  *Plie* – плавное, медленное приседание, исполняется, как правило, на две или четыре условных «четверти». Начало движения приходится на сильную долю. Схематически ритмическую формулу *plie* изобразить достаточно сложно, можно лишь охарактеризовать общепринятый фактурный стереотип музыкального отображения – это жанровая формула ноктюрна, элегии, лирической оперной арии и подобного им музыкального произведения кантиленного характера (пример 6). *Plie* может исполняться на четыре «четверти» или несколько быстрее (на протяжении двух «четвертей»), а также в виде комбинации двух вариантов, что может быть отражено в структуре музыкального построения 2+2+4.

2.  *Battement* *tendu* – шагообразное скольжение ноги вперед, в сторону или назад и возвращение ее обратно. Общепринятый способ исполнения движения – первая фаза (скольжение ноги) – из-за такта, вторая (возвращение) – на сильную долю. Ритмоформула *battement tendu*



Несмотря на то, что танцовщик, исполняя это движение, в пространстве не передвигается, общее впечатление о нем складывается, как о шагообразном, ассоциирующемся с походкой. Основные жанровые варианты музыкальных отражений *tendu* – марш, гавот, контрданс. Для отображения этой группы движений басо-аккордовое сопровождение характерно, но не обязательно. Могут быть варианты различного темпа исполнения от неспешной прогулки с поступенным движением в басу до ускоренного варианта соответствия бодрому радостному шествию. Объединяет все приведенные примеры использование ямбической формулы мотивов двудольного размера.

3.  *Battement* *tendu* *jete* – бросок ноги на 25º или 45º с акцентом в сторону, вперед или назад (*jete* – брошенный) и возвращение ее обратно. Аналогично исполнению *battement* *tendu*, первая фаза движения приходится на затактовую, вторая – на сильную долю.

Ритмическая формула движения похожа на предыдущую, но исполняется стаккато



В некоторых случаях в сопровождении отмечаются лишь две основные точки, то есть начало и конец движения. Иногда используется триольный ритм для сообщения большей живости характеру сопровождения (с применением жанровых ритмоформул кадрили, тарантеллы). Траектория мелодического рисунка особого функционального значения не имеет, но сопутствующие основному движению *pointe*, *balance* часто отображаются скачками в мелодии.

4.  *Rond* *de* *jambe* *par* *terre* – плавное круговое движение ноги (нога вычерчивает ронд, полукруг на полу). Начальная фаза движения (начало ронда) исполняется из-за такта, момент прохождения первой позиции (то есть момент, когда ступни соединяются) совпадает с сильной долей.

Данное слитное движение (из группы рондов) – одно из немногих, исполняемых «затактово». Природа этого элемента двойственна – это плавное легатированное движение, активно направленное к цели – точке окончания полукруга, сильной доле.

Знак *rond de jamb par terre*:



Свойство направленной активности усиливается, если ронд исполняется быстро, многократно или сочетается в комбинации с активными маховыми движениями (*grand* *rond*). *Grand* *rond* – чрезвычайно энергичное движение, нога вычерчивает круг, одновременно с броском на 90º. Бросок может исполняться как на сильную долю, так и из-за такта. *Port* *de* *bras* – плавные движения рук, головы, корпуса, как правило, включаются в комбинацию *rond* *de* *jambpar* *terre*, являясь ее заключительной частью. Начало исполнения этих движений – с сильной доли.

5.  *Battement* *fondu**(fondu* – «таять» в переводе с французского) – плавное движение, приседание с отведением ноги в сторону, вперед или назад из положения на щиколотке. Мягкое приседание и вырастание часто отображается рисунком мелодии.

Уже отмечалось, что музыкально *fondu* характеризуется слитным хореическим мотивом. Схематический знак движения :



6.  *Battement* *frappe*– нога ударяет о другую и возвращается в исходное положение (*frappe* в переводе с французского означает «ударять»). Удар соответствует затактовой доле. Знак движения:



Ямбический мотив *frappe* преимущественно восходящей интонации демонстрирует ярко выраженную активность движения.

В быстром темпе первый звук мотива может пропускаться.

*Double* *frappe* – двойной удар.

7.  *Rond* *de* *jambe* *en* *l* *air* – круговое движение ноги в воздухе, исполняется из-за такта (аналогично *rond* *de* *jambepar* *terre*). Окончание ронда акцентируется и совпадает с сильной долей. Типовой знак движения :



8.  *Petit* *battement*(«маленький батман») – мелкие движения одинаковой амплитуды (сгибание и разгибание) ноги возле щиколотки, отчетливые и равномерные. Один *petit* *battement* складывается из четырех движений фаз – первая и третья фаза (сгибание ноги, попадание ее в положение у щиколотки) совпадают в первом случае – с затактовой, во втором – с сильной долей. Для передачи легкости, ажурности используется верхний регистр.

Ритмоформула *petit battement*  :



*Battement* *battu* – еще более мелкое движение (ряд быстрых, коротких ударов по пятке – вспомним пушкинскую строку об Истоминой «…и быстрой ножкой ножку бьет»). *Battu* исполняется так быстро и мелко, что легкие удары воспринимаются как вибрация – трель в музыкальном отображении. Иногда применяются очень быстрые пассажи легато, когда звуки мелодии сливаются в линию (дополняющий принцип [артикуляционного](http://pandia.ru/text/category/artikulyatciya/) сочетания). Общепринятый знак движения – трель.

9.  *Adagio* – группа разнообразных медленных и плавных элементов, исполняемых, как правило, начиная с сильной доли. На поздних этапах обучения в комбинации *Adagio* включаются энергичные маховые и [вращательные движения](http://pandia.ru/text/category/vrashatelmznie_dvizheniya__fizika_/), при исполнении на середине зала – также и прыжки. Основной знак движения аналогичен *plie*. Музыкальное сопровождение Адажио представляет собой две своего рода путеводные нити: одна (как правило мелодия) – крупными долями, [вехами](http://pandia.ru/text/category/veha/)метрической пульсации, другая (сопровождающие мелодию голоса) – более мелкими ритмическими длительностями. Фактурные слои должны быть [дифференцированы](http://pandia.ru/text/category/differentciya/) для восприятия (в противном случае концертмейстер может услышать не очень одобрительное замечание педагога-хореографа «у вас все плывет и сливается»). Этим объясняется не только традиционное предпочтение, оказываемое ясно выраженной гомофонно-гармонической фактуре (характерное для любой танцевальной музыки), но и основная особенность типового ритмического знака *Adagio* :



10.  *Grand* *battement* *jete* – бросок ноги на 90° и сдержанное ее возвращение обратно. Бросок исполняется из-за такта, вторая фаза движения – на сильную долю.

Комплексный знак движения:



*Grand* *battement* *jete*, а также другие виды маховых движений большой амплитуды – *grand* *rond, grand* *fouette* – исполняются с активным усилием и характеризуются в музыкальном отображении плотной массой звучания (фактура и динамика).

11.  *Вращение*.Элементы вращения могут быть использованы в сочетании с любым движением, однако чаще встречаются в комбинациях активных. Часто начало пируэта приходится на сильную долю, но «мотив вращения» объединяет пируэт и предшествующие ему *preparation* и *plie*. Таким образом, ямбический мотив музыкального сопровождения не совпадает с движением полностью, но сопутствует ему.

12.  *Allegro.* «Прыжковая» часть урока является средоточием полиритмических, полиартикуляционных соотношений танца и музыки, что предполагает очень высокую степень подготовленности концертмейстера.

Комплекс решаемых здесь задач можно свести к трем основным: выбор музыкального метра, создание изобразительных эффектов полетности, воздушности, трамплина, достижение синхронности исполнения.

Во многих случаях выбор определенной метрической пульсации обусловливается временем, затрачиваемым на исполнение того или иного прыжка. «Короткие» маленькие прыжки чаще соотносятся с двудольным музыкальным размером. Более протяженные, занимающие чуть более долгое время, высокие прыжки – с трехдольным.

Прыжки задаются в классе в возрастающем порядке: маленькие, средние, большие. В соответствии с увеличением прыжка размер музыкального аккомпанемента меняется, проходя (часто, но не всегда) следующие стадии: от 2/4-го полькообразного, короткого дыхания – к 6/8 с ясно выраженной трехдольной пульсацией или 2/4-му маршеобразного характера, затем к трехдольному вальсовому, а в определенных случаях – двудольному галопообразному («балетная кода»).

К группе маленьких прыжков причисляют *echappe, changement* *de* *pieds, assemble, jete, glissade,*так называемые заноски, то есть прыжки, при исполнении которых одна нога заносится за другую. Группа средних прыжков включает в себя следующие движения: *sissonne* *fermee, sissonne* *ouverte* *faille* *jete* с продвижением, *cabriole* на 45° и т. д. К большим полетным прыжкам относятся *grand* *jete, grand* *jete* *enterlace* и другие виды *grand* *jete*, *grand* *assemble,saut* *de* *basque, grand* *pas* *de* *chat* и другие .

 Работа концертмейстера заключает в себе и чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе с учащимися. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на баяне.
Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях.
Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.
Специфика работы концертмейстера требует от него особого
универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. «Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему
предназначению сродни труду педагога».