***«Особенности деятельности концертмейстера в хореографическом классе ДШИ на уроках классического танца»***

*Методическая работа.*

  **Содержание.**

 1. Введение…………………………………………………………………3

 2. Построение урока классического танца……………………………….7

 3. Задачи концертмейстера в процессе учебных занятий……………….8

 4. Методы работы концертмейстера на уроке классического танца…..10

 5. Принципы отбора репертуара…………………………………………13

 6. Музыкальное оформление урока классического танца во 2 классе...14

 7. Заключение……………………………………………………………...15

**1. Введение.**

 Танец- эхо музыки, мелодичный и

 ритмичный звук, ставший мелодичным и

 ритмичным движением человеческого тела,

 раскрывающим характеры людей, их чувства

 и мысли о мире.

 *Ю.Б.Борев.*

 Главной целью воспитания многоструктурной системы дополнительного образования школьников является всестороннее и гармоническое развитие личности. Всестороннее развитие личности в обществе всегда связано с реализацией ее в деятельности. В связи с этим особенно важным представляется воспитание и развитие личности в учебной деятельности в стенах детской школы искусств. Поскольку на уроке хореографии работают два человека – педагог и концертмейстер, рассмотрение особенностей деятельности концертмейстера становится очень важным.

 Деятельность концертмейстера хореографии имеет свою специфику. Пианисты, получившие специальное образование, встречаются с большими трудностями, когда попадают на работу в хореографический класс, ведь далеко не каждый преподаватель классического танца может оказать реальную помощь концертмейстеру. Именно поэтому анализ особенностей работы концертмейстера становится еще более актуальным.

 Для того, чтобы понять сущность рассматриваемой проблемы, необходимо рассмотреть истоки зарождения и развития профессионального хореографического концертмейстерства в историческом аспекте, этапы становления и развития связи музыки и хореографии, методологические взгляды предшественников.

 Танец принадлежит к самым древним, распространенным и демократичным видам искусства. В древнем и античном мире праздники были немыслимы без красочных танцевальных действ, музыкальное сопровождение которых сводилось прежде всего к ритмическому. Танцующие отбивали такт ногами и руками. Позже для звукового сопровождения танцев использовались особые деревянные сандалии, устричные раковины (своеобразные кастаньеты), простейшие ударные и струнные музыкальные инструменты.

 Во времена упадка Римской империи несколько снизился интерес к танцам. Однако в средние века они опять непременные спутники праздничных, культовых, комедийных представлений.

 При дворе Екатерины Медичи танцевальные представления стали исполняться под аккомпанемент специально приглашенных музыкантов. С тех пор (ХVI век) началось время интенсивного становления и пышного расцвета балетного искусства. В Венеции и во Франции начали издаваться первые книги, посвященные описанию танцевальных движений и техники их исполнения. Во Франции открывается Королевская академия танца, возникает новый жанр сценического искусства – комедия-балет. Его основатель Жан Батист Мольер (1622-1673) – был не только автором многочисленных пьес, но и выступал в них в качестве актера и танцовщика. Музыку к этим спектаклям создавали крупнейшие композиторы, среди них – Жан Батист Люлли (1632-1678).

 В эпоху Просвещения балет утвердился как самостоятельный жанр сценического искусства. В XVIII веке в Европе формируются национальные балетные школы. Достижения мирового хореографического искусства окрашиваются характерными особенностями танцевальной культуры той или иной страны.

 Новое направление в искусстве – романтизм – дало импульс развитию хореографии в XIX веке. Для более полного воплощения романтических образов балерины поднялись на пуанты. Подлинный расцвет мирового балетного искусства связан с творчеством величайшего русского композитора П.И.Чайковского, его симфонической балетной музыкой, а также с достижениями прославленных балетмейстеров М.Петипа и Л. Иванова, поставивших его балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик».

 В начале XX века наметился некоторый кризис балетного искусства в Европе, однако сравнительно молодое балетное искусство России испытывавшее в предшествующие века сильное влияние европейских балетных школ, в это время само начинает оказывать существенное влияние на мировую хореографию. В петербургских и московских балетных школах и театрах выросла плеяда замечательных русских танцовщиков – Л Иванов, В.Нижинский, М.Фокин, А.Павлова, Т.Карсавина, А.Горский.

 Мировую славу русскому балету принесли организованные в начале XX века С.Дягилевым Русские сезоны в Париже. Созданные М.Фокиным постановки «Шопенианы», «Петрушки» и «Жар-птицы» И.Стравинского, «Умирающего лебедя» К.Сен-санса с роскошными декорациями и костюмами, выполненными по эскизам А.Бенуа и Л.Бакста, в блистательном исполнении А.Павловой, В.Нижинского, С.Федоровой и др. имели небывалый успех.

 Советское балетное искусство продолжило традиции классической хореографии прошлого. На сценах крупнейших театров мира в разное время с большим успехом выступали К.Голейзовский, Ф.Лопухов, В.Тихомиров, А.Ваганова, М.Семенова, Р.Захаров, О. Лепешинская, Г.Уланова, М.Плисецкая, И.Колпакова, Ю.Григорович, Л.Лавровский, М.Лиепа, В.Васильев, Л.Семеняка, Е.Максимова, Н.Бессмертнова, Н.Тимофеева, Н.Павлова и др. Балеты «Золушка», «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, «Спартак» А.Хачатуряна стали классическими произведениями мировой классики.

 В 1934 году была издана книга А.Я.Вагановой «Основы классического танца». Изложенная в ней методика преподавания классического танца явилась выдающимся вкладом в теорию и практику балетного искусства, итогом достижений советской хореографической педагогики.

 Система Вагановой – закономерное продолжение и развитие традиций русской балетной школы. Творчество многих русских хореографов, педагогов, танцовщиков было направлено на совершенствование техники и выразительности классического танца. На русской сцене работало также немало известных зарубежных педагогов. Прививаемые ими навыки усваивались исполнителями и подчас значительно изменялись в сценической практике. Огромный опыт, накопленный русским балетом, а в советское время критически осмысленный и систематизированный, стал базой новаторской деятельности следующих поколений педагогов танца. Эта грандиозная работа была возглавлена А.Я.Вагановой, профессором хореографии и народной артисткой РСФСР, педагогом Ленинградского государственного хореографического училища, ныне Академии русского балета, носящей теперь ее имя.

 Ныне педагогический метод Вагановой стал ведущим и основополагающим методом всей русской хореографической школы. Он творчески развивается продолжателями Вагановой, работающими в различных балетных училищах страны.

 Уже при жизни Вагановой ее сподвижники по Ленинградскому государственному хореографическому училищу А.Ширяев, А.Бочаров и А.Лопухов впервые в истории балетного искусства разработали методику характерного танца, изложив ее в книге «Основы характерного танца»(1939).

 В последующие полтора десятилетия вышли учебные пособия Н.Ивановского, Л.Ярмолович, затрагивающие различные сферы преподавания танца в балетном училище. Особенно же активизировалось изучение опыта прославленной ленинградской «академии танца» с середины 60-х годов, когда одно за другим выходят ценные пособия, авторы которых с учетом накопленного развивают педагогическую систему Вагановой. Среди них книга учениц Вагановой по педагогическому отделению училища Н.Базаровой и В.Мей «Азбука классического танца» (1964) – методическая разработка для чрезвычайно ответственных трех младших классов училища, фундаментальный труд А.Писарева и В.Костровицкой «Школа классического танца»(1968), учебник Н.Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце»(1969), где впервые систематизирован и изложен опыт преподавания дуэтного танца. Ряд ценных пособий выпустило и Московское государственное училище.

 Фундаментальным трудом, раскрывающим основы музыкального оформления урока, является книга Л.Ярмолович «Принципы музыкального оформления урока классического танца». В дальнейшем проблема взаимосвязи музыки и хореографического образования затрагивалась в трудах В.С.Костровицкой, Ю.И.Громова, Н.Ворновицкой и др.

 С середины прошлого века начали издаваться сборники и хрестоматии для концертмейстеров хореографии. Существует очень мало учебных пособий, где приведены примеры музыкального оформления классического урока, основанные на импровизационном материале. Это, например, замечательные музыкальные примеры концертмейстеров Ленинградского хореографического училища С.С.Бродской и М.И.Пальцевой. Издаются также сборники и хрестоматии для уроков классического танца, основанные на неимпровизационном методе, среди авторов-составителей Л.Атомвьян, Л. Лыскина, И.Кацельник, О.Островская, В.Малашева, К.Потапов, И.Климкович, Н.Ерошенко и др.

 Новый XXI век подарил концертмейстерам и новые пособия, среди них пособие для хореографов и концертмейстеров Г.П.Новицкой «Урок танца», методика музыкального оформления урока классического танца Н.Ревской «Классический танец». Также вышли в свет новые сборники произведений для уроков классического танца «Академия танца», сост.Р.П.Донченко.

 Исследовав вышеназванные методические источники, можно сделать вывод о том, что от простейшего ритмического сопровождения танцев, музыкальное сопровождение и профессиональное концертмейстерство в целом прошло огромный метаморфозный путь. Как писал Ю.И.Громов в своей книге «Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера»: «Соединение движений и музыки при обучении экзерсису является важной и пока еще не решенной…задачей. Проведенный анализ дает основание сделать вывод о недооценке роли музыкального материала как полноправного компонента в экзерсисе. Пока музыка в экзерсисе - второстепенное, а часто и случайное средство». Роль концертмейстера на уроках хорелграфии с течением времени заметно возросла. Н.Ворновицкая в своей работе отмечала следующее: «…очень важно постоянно иметь в виду, что именно в дружественном союзе музы танца Терпсихоры и покровительницы музыки Эвтерпы рождаются великие творения танца». Как отмечает Олег Виноградов: «Музыка в руках концертмейстера – это тот фундамент, на котором держится сегодня искусство балетного театра».

**2. Построение урока классического танца.**

 Урок классического танца состоит из целого ряда разнообразных движений, расположенных в порядке постепенно нарастающей трудности и повторяемых по нескольку раз для лучшего развития техники исполнения. Изучение классического танца обычно начинается с разучивания классического *экзерсиса*, когда вырабатывается правильная координация движений, постановка корпуса, головы и рук, шаг, приседание, развивается мускулатура ног. Эта система, разработанная А.Я.Вагановой, способствует гармоничному развитию всех групп мышц тела.

 Экзерсис начинается у палки, потом повторяется на середине зала, затем следуют *аdagio* и *allegro*. Последовательность движений направлена на выработку виртуозной техники, четкости формы, эмоциональной выразительности, сознательного подхода танцовщиков к каждому движению. Упражнения у станка, а затем на середине зала выполняются поочередно с правой и с левой ноги. Наиболее распространена такая последовательность упражнений:

 Поклон

1. Plie.

2. Battements tendus.

3. Battements tendus jetes.

4. Ronds de jambe par terre.

5. Battements fondu.

6. Battements frappe.

7. Petits battements.

8. Adagio.

9. Grand battements jetes.

10. Releve.

 Далее следуют те же или другие упражнения (на усмотрение преподавателя) на середине зала.

 Затем Allegro:

1. Sote.

2. Echappe.

3. Changement de pieds.

4. Schene и другие, соответствующие программе и усложняющиеся из класса в класс.

 Завершает урок поклон.

**3.** **Задачи концертмейстера в процессе учебных занятий.**

На уроках хореографии работают два человека - педагог и концертмейстер. И как прекрасно, когда они понимают друг друга, а их «работа» превращается в творческий союз. Ведь только тесное сотрудничество педагога и концертмейстера может привести к эффективному воспитанию художественного мышления учащихся, к постижению ими принципов связи музыки и танца, к согласованности движений с музыкой и, наконец, к развитию музыкальности и формированию художественного вкуса.

 Музыка в искусстве танца играет огромную роль: не случайно говорят, что музыка – это душа танца. Поэтому немаловажным является знание концертмейстера азов хореографического искусства, понимание им самой танцевальной природы.

 Исполнение музыки имеет большое значение для хореографа, поэтому в процессе занятий концертмейстер должен стремиться донести содержание музыкального произведения, и, создавая творческую атмосферу в классе, своей игрой помогать ученикам верно понимать поставленные перед ним задачи.

 Безусловно, музыкальное оформление урока организовывает все движения во времени, в определенном темпе и ритме, но тем не менее, ни в коем случае нельзя сводить роль музыки к ритмической основе движения. Музыка должна быть средством воплощения образно-эмоционального содержания танца. Важно помнить, что танец и музыка неотделимы друг от друга.

 В процессе учебных занятий в хореографическом классе основной задачей концертмейстера является всестороннее развитие личности учащихся средствами музыки. А также:

 - музыкальное оформление урока;

 - развитие музыкальности учащихся;

 - привитие осознанного отношения к конструктивным особенностям музыкального произведения;

 - ознакомление учащихся с лучшими образцами классической музыкальной литературой. Рассмотрим подробнее некоторые из них.

 Музыкальное оформление урока.

 Для того, чтобы помочь учащимся овладеть хореографическими навыками, нужно выявить особенности танцевального движения и подчеркнуть их характером, ритмическим рисунком, динамикой, агогикой и фразировкой музыкального материала. Важно найти точное музыкальное выражение хореографического движения, задаваемого педагогом в соответствии с его учебными задачами. Л.И.Ярмолович в своей книге «Принципы музыкального оформления урока классического танца» дает следующее определение музыкального оформления: «...музыкальная композиция, облеченная в законченную форму, построенную по характеру, фразировке, ритмическому рисунку, динамике в полном соответствии с танцевальным движением и как бы сливающуюся с ним в одно целое. Эта композиция должна подчеркивать все особенности данного танцевального движения средствами музыкальной характеристики его и тем самым помогать ученику творчески повысить качество своего исполнения ».

Развитие музыкальности учащихся.

 В.И.Петрушин в своей книге «Музыкальная психология» под термином *музыкальность* понимает «…способность «омузыкаленного» восприятия и видения мира, когда все впечатления от окружающей действительности у человека, обладающего этим свойством, имеют тенденцию к переживанию в форме музыкальных образов». Как было установлено Б.М.Тепловым, «это – способность чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения: способность произвольно оперировать музыкально-слуховыми представлениями; способность чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить последний. … Говоря о наличии музыкальности у того или иного человека, мы одновременно подразумеваем наличие у него и музыкального слуха. Однако известны случаи, когда острое слуховое восприятие оказывается не связанным с эмоциональной отзывчивостью на музыку».

 Понятие *музыкальность* тесно связано с музыкальным *воображением*. Деятельность музыкального воображения протекает в области музыкально-слуховых представлений в процессе работы внутреннего слуха. Поскольку мы знаем, что музыкальность характеризуется «омузыкаленным» восприятием мира, то чем больше впечатлений получит учащийся на уроке, тем большее богатство образов возникнет в его голове. Соответственно, чем богаче, интереснее и разнообразнее будет подобран концертмейстером музыкальный материал, используемый на уроке, тем успешнее будет развиваться музыкальность у учащихся.

 Развитие музыкальности тесно связано с процессом восприятия. Слушая музыкальное произведение, мы не воспринимаем отдельно его мелодию, ритм, тембр, гармонию, но воспринимаем музыку целостно, обобщая в образе отдельные средства выражения. В этой связи важно научить детей целиком воспринимать тему-мелодию и реагировать на ее интонации. Умение воспринимать музыкальное произведение в целом (ритм, тему, интонации) нужно воспитывать и развивать последовательно, с первых уроков, учитывая возрастной аспект и один из основополагающих принципов обучения «от простого к сложному». В этой связи важно сначала научить детей целиком воспринимать тему-мелодию и реагировать на ее интонации. Поэтому музыкальные композиции целесообразно повторять из урока в урок в течение определенного времени, чтобы дети могли запомнить и освоить мелодию. Здесь нужно не перестараться, т.к. «заигранный репертуар» способствует притуплению эмоциональной остроты восприятия музыки.

 Развить музыкальное восприятие – значит научить слушателя переживать чувства и настроения, выражаемые композитором при помощи игры звуков, специальным образом организованных. Это значит включить слушателя в процесс активного сотворчества и сопереживания идеям и образам, выраженным на языке невербальной коммуникации. Далеко не сразу учащийся может постичь всю глубину серьезного музыкального произведения в полном объеме. Для этого необходимо иметь достаточный уровень развития специальных музыкальных способностей – слуха, памяти, мышления, воображения. Все они развиваются в процессе хореографических занятий.

 На уроках дети часто напевают полюбившиеся им мелодии. В процессе сложных взаимосвязей восприятия и мышечно-двигательных ощущений развивается чувство ритма. Пропевание музыки «про себя», которое дети осуществляют неосознанно, влияет на развитие внутреннего слуха. Для развития слуха немаловажно приучать детей к реагированию на замедление и ускорение темпа, разнообразить музыкальное сопровождение уже известной мелодии. Использование в практике вариативности исполнения, в свою очередь, влияет на развитие музыкального мышления детей.

Привитие осознанного отношения к конструктивным особенностям музыкального произведения.

 Привитие осознанного отношения к конструктивным особенностям музыкального произведения подразумевает умение отличать музыкальную фразу, предложение, период. Также важно приучить детей ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, в динамике и агогике музыки.

 Развивать все эти свойства и стороны музыкальности учащегося необходимо с разъяснением их прямого соответствия танцевальным фразам и движениям.

**4. Методы работы концертмейстера на уроке классического танца.**

 В настоящее время в практике существует два метода музыкального оформления урока:

-Импровизационный, предусматривающий музыкальную импровизацию.

-Внеимпровизационный, предусматривающий музыкальную литературу.

 Импровизационный метод наиболее сложный, он требует наличия композиторских данных. Его главная задача – найти необходимый баланс между прикладным характером и содержательностью музыкального оформления урока. Положительной стороной

этого метода является быстрая приспособляемость музыки к учебно-тренировочным задачам педагога- хореографа. Отрицательные же стороны – случайные огрехи при исполнении и не высокие художественные достоинства импровизации.

 Главным в импровизации является соблюдение 3х принципов:

1. хорошая слышимость темы;
2. воспринимаемость;
3. соответствие характеру и хореографическому строю учебного задания.

 В качестве тем для импровизации можно использовать как свои собственные, так и из народной, классической и современной музыки.

 Внеимпровизационный метод получил более широкое применение на практике. Главное его достоинство – безошибочное и точное исполнение. Этот метод подразумевает приспособление небольших по объему музыкальных произведений или отрывков из них к урокам классического танца, а также подбором по слуху. Надо отметить, что подбор по слуху может сочетать в себе оба метода. Концертмейстеру, использующему внеимпровизационный метод, требуется хорошо овладеть навыком чтения с листа.

 Музыкальный материал, используемый концертмейстером на уроке должен определяться такими понятиями, как ясность, доходчивость, законченность мелодии, чистота голосоведения, естественный, логически обоснованный подбор благозвучных гармоний, отчетливость, «наглядность» метроритмических формул.

 Даже элементарная музыкальная композиция обязательно должна быть сопряжена с хореографическим движением. Скорость, характер и динамика хореографического упражнения аналогичны скорости, характеру и динамике музыкального произведения. Музыкальные термины, относящиеся к обозначению эмоциональной окраски музыки, характеристики звуковедения родственны и танцу. Например, *staccato* в музыке соответствует четким, отрывистым движениям, *legato* – плавным; *dolce* (нежно) и *espressivo* (выразительно) характеризует образно-эмоциональную сторону движений.

 Согласованность динамических оттенков и агогики музыкального оформления урока, с одной стороны, и характера движений – с другой, способствуют усилению выразительности хореографических композиций.

 Звуковая амплитуда музыкального оформления урока подразумевает оптимальный вариант, при котором музыка не слишком громкая, чтобы не заглушать голос педагога-хореографа, но и не слишком тихая, чтобы в нужной мере организовать учащихся.

 Для танцевальной музыки характерна «квадратность» построения музыкальной фразы. Она состоит из четырех, восьми, двенадцати, шестнадцати и т.д. тактов. «Неквадратность» построения большинства музыкальных произведений создает дополнительные сложности использования их в экзерсисе. Можно использовать темы из этих произведений как основу для импровизаций.

 Делая вывод, необходимо отметить, что оба метода не исключают друг друга и совершенствуются каждый в своих принципах и формах.

**5.Принципы отбора репертуара.**

В современной методической литературе выделяют следующие принципы отбора репертуара:

 - соответствие хореографическим задачам;

 - доступность, соответствие возрастным особенностям детского восприятия;

 - художественный вкус;

 - согласованность с педагогом-хореографом.

 Для музыкального оформления урока следует отбирать не просто хорошие музыкальные произведения, а такие, которые отвечали бы учебным целям и задачам педагога- хореографа. Музыка должна давать детям энергетический заряд, настраивать на творческий лад. Хорошая, образная музыка содержит в себе много чувств и оттенков человеческих переживаний. Поэтому лучше отбирать эмоционально-образные, танцевально-действенные композиции. Ритмический рисунок, характер, смысловые акценты и общее движение музыки должны быть в органичной связи с движениями и подчеркивать особенности упражнений. Мелодии в используемых произведениях должны быть простыми и доступными, легко узнаваться и запоминаться детьми. В то же время простота не должна исключать выразительность и эмоциональную насыщенность музыкальных произведений.

 Высокий музыкальный вкус концертмейстера и преподавателя способствует обогащению содержания учебной работы, повышает трудоспособность и творческую активность учащихся. Под художественным вкусом понимают чувство меры, благозвучность гармонии, ясность мелодии, законченность фраз. Важно, чтобы из класса в класс прослеживалось постепенное развитие и усложнение музыкальных произведений. Нужно выбирать разнообразную музыку, чтобы приучать учащихся к многообразным сменам характера музыки, применяемой к одним и тем же движениям.

 Поскольку взаимодействие концертмейстера и педагога-хореографа – это своеобразный творческий союз, при выборе музыкальных произведений концертмейстеру необходимо советоваться с педагогом, и для достижения поставленных и творческих задач, а также взаимопонимания на уроке, учитывать и его музыкальные вкусы.

**6.Музыкальное оформление урока классического танца во 2 классе.**

 В репертуар входят как произведения классиков, так и сочинения современных музыкантов. Приведу пример некоторых из них:

-во-первых, это примеры из импровизационной практики концертмейстера Ленинградского хореографического училища М.И.Пальцевой, а также:

 - С. Прокофьев «Марш»;

 -Дж. Верди «Марш» из оперы «Аида»;

 -М.Глинка «Полька»;

 -М Красев «Полька»;

 -П.Чайковский «Полька»;

 -Ф.Шуберт «Музыкальный момент»;

 -Л.Бетховен «Контрданс»;

 -Б.Сметана «Танец»;

 -Г.Пахульский «В мечтах»;

 -И.Брамс «Вальс»;

 -И.Гладков «Лунная ночь»;

 -И.Гладков «Медленный фокстрот»;

 -А.Бабаев «Любимые глаза»;

 -Шаинский «Пожалуйста, не жалуйся»;

 -А Гурилев «Мазурка»;

 -Ф.Шопен «Вальс»;

 -А.Грибоедов «Вальс»;

 -П.Чайковский «Сладкая греза»;

 -Р.Дриго «Вальс»;

 -В.Гаврилин «Тарантелла»;

 -А.Казелла «Полька-галоп» и другие.

**7. Заключение.**

 Концертмейстер призван научить детей слушать музыку, понимать и чувствовать ее, пластически отвечать на музыкальные нюансы, как говорят, «танцевать музыку». Этого можно достичь только объединенными усилиями педагога-хореографа и концертмейстера.

 Необходимо помнить, что слитности движения с музыкой способствует хороший *preparasion*, который должен определять темп и характер всего упражнения.

Звуковой баланс.

 Звуковая амплитуда музыкального оформления урока подразумевает оптимальный вариант, при котором музыка не слишком громкая, чтобы не заглушать голос педагога-хореографа, но и не слишком тихая, чтобы в нужной мере организовать учащихся.