

УДК 792.8:781.0

ПРИНЦИПИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ХОРЕОГРАФІЇ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Слупська Н.В.

Київський національний університет культури і мистецтв України

Дана стаття присвячена особливостям та специфіці роботи концертмейстера на заняттях у класах хореографії. Автор при написанні статті спирається на багаторічний особистий досвід практики роботи на кафедрі народної і класичної хореографії КНУКіМ та на наукові роботи визнаних науковців, викладачів та танцюристів у цій галузі мистецтва. Викладена інформація у цій статті в цілому носить рекомендаційний характер для молодих піаністів, які розпочинають свій трудовий шлях концертмейстерами хореографії. Автор ділиться досвідом, як правильно підібрати музичний матеріал, як працювати з музичним матеріалом, як його змінювати для того, щоб музика відповідала вимогам танцювальної вправи. Також в статті автор намагається розкрити думку про те, що музичний матеріал повинен складатися з найкращих зразків музичного мистецтва і не повинен обмежуватися лише примітивним музичним супроводом. Саме концертмейстер хореографії несе відповідальність за розвиток у студентів хореографічних кафедр необхідного високохудожнього смаку. Мистецтво танцю неможливе без поєднання музики і танцю. Узагальнюючим і фундаментальним повстає основна мета автора даної статті, а саме довести усім, хто буде читати дану статтю і від кого буде залежати у майбутньому вирішення цієї проблеми, необхідність розуміння того, що уроки в класах з хореографії не можливі без присутності на уроках живого музиканта, концертмейстера. Жодний найякісніший запис неспроможний вирішити основної мети навчального процесу, виховання високопрофесійного майстра у мистецтві танцю.

Ключові слова: концертмейстер класу хореографії, хореографія, танець, музика, класичний танець, виконавська майстерність, вправи, музичне оформлення уроку.

Постановка проблеми. Спираючись на особистий багаторічний досвід роботи концертмейстером хореографії, можу стверджувати, що усі досягнення у цій галузі музичного мистецтва носять лише емпіричний характер. Тому для того, щоб не залишитись на узбіччі розвитку світових досягнень у концертмейстерському мистецтві в класах хореографії, сьогодні у повний зріст повстає необхідність розробки нових методик, написання фахових статей, дослідження та збереження напрацьованого пройдешніми фахівцями концертмейстерами хореографії досягнень, з наукової точки зору узагальнення та збереження усіх позитивних здобутків вітчизняних фахівців.

Дана стаття ставить перед собою мету поділитися особистими напрацюваннями у вирішенні проблем, пов'язаних безпосередньо з практичною діяльністю концертмейстера кафедри хореографії вищих навчальних закладів.

Згадуючи свої перші кроки у набутті навиків професії концертмейстера хореографії, я задала собі запитання, що таке концертмейстер хореографії? Що і як він має робити? Як мені молодому фахівцю, який отримав вищу музичну академічну освіту зорієнтуватися, яку музику виконувати для тої чи іншої вправи, які мають свою термінологію на французькій мові.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Для відповіді на поставлені запитання та вирішення поставлених переді мною завдань я звернулася до підручників з хореографії. Свій трудовий шлях, концертмейстера хореографії, я розпочала у 1998 році і на той час серед публікацій, присвячених особливості роботи концертмейстера в класі з хореографії було недостатньо. Тому доводилось знаходити відповіді на поставлені питання в наукових працях, що стосувалися роботи саме викладачів класу хореографії. А саме:

Вважається одною з перших значимих наукових праць, написаною в Радянському Союзі

в 1934 році робота А. Я. Ваганової «Основи класичного танцю».

В післявоєнні роки була надрукована книга Л. Ярмолович «Принципи музичного оформлення класичного танцю». Праця Л. Ярмолович стала першим підручником, за допомогою якого я засвоїла базові знання з хореографії.

Потім в середині 60-років вийшло друковане видання учнів Ваганової Н. Базарової та В. Меї «Азбука класичного танцю». Це методичний посібник для викладачів класичного танцю початкових класів, який служить підступом до книги Ваганової, в якій викладені більш складні методичні положення.

В 1968 році вийшла книга В.С. Костровицької та А.А. Пісарєва «Школа класичного танцю», в якій наводяться приклади побудови уроків для викладачів з хореографії.

В 1968 році була надрукована книга С. Василь'євої «Танець» Дана книга є посібником для викладачів танцю театральних вузів та студій. Саме в цій роботі авторка розмістила нотні приклади для уроку з танців.

В 1968 році видавництво «Музична Україна» міста Києва виходить навчальний посібник Л.А. Бондаренко «Методика хореографічної роботи в школі і позашкільних закладах» (друге видання). Саме ця книга стала моєю настільною книжкою за якою я вивчила мову хореографічних рухів та за наведеними нотними прикладами мені стало зрозумілим як готувати та підбирати музичний матеріал для уроку класичного танцю.

В 1971 році виходить наукова праця М.І. Тарасова «Класичний танець. Школа чоловічого виконавства». У цій роботі висвітлюється серед багатьох питань з хореографії, питання підбору музичного матеріалу для уроку класичного танцю.

У 2005 році у Санкт-Петербурзі від Академії Російського балету імені А.Я. Ваганової виходить підручник Галини Безуглої «Концертмейстер

балету: Музичний супровід уроку класичного танцю. Робота з репертуаром», у якій викладена система теоретичних знань, надані практичні рекомендації по проблемам концертмейстерської роботи у балеті. Матеріал систематизовано по розроблених програмах для концертмейстерської спеціалізації піаніста дисципліни – Музичний супровід уроку класичного танцю. На мій погляд, особливою методичною цінністю для концертмейстерів є те, що ця книга написана концертмейстером хореографії і викладачем для музикантів концертмейстерів, які багато питань не знаходили у педагогічних виданнях.

Дослідивши вище вказаних авторів, хотілося би зупинитись на словах Галини Безуглої яка говорить, що комплекс виконавчих, методичних, практичних проблем хореографічного акомпанементу у цілому вже давно потребує дослідження та наукових праць [3].

Для нас, фахівців з хореографії України, є значимим, що у 2005 році виходить підручник нашої колеги досвідченого викладача, яка протягом багатьох років викладала і є доцентом, деканом факультету хореографії в Київському національному університеті культури і мистецтв України Лариси Юріївни Цветкової «Методика викладання класичного танцю». Ця стала логічним продовженням удосконалення та еволюційного розвитку педагогічної методики виховання молодих танцівників. У 2007 році відбулося друге перевидання цього підручника, що стверджує вітчизняну школу хореографічної підготовки.

Ця стаття насамперед адресована музикантам-піаністам, які планують пов'язати свою трудову діяльність у якості концертмейстера в класі хореографії.

Концертмейстер, що це за професія? У чому її складність? Концертмейстерському мистецтву піаністи навчаються і в музичному училищі, і в консерваторії, і в музичній академії. За навчальним планом виділено багато годин, для того щоб піаніст набув навиків майстерності акомпанувати фахівцям різних спеціальностей: вокалістам, інструменталістам та хоровикам. Одною з профільних дисциплін є клас ансамблю. Але на жаль підготовки фахових концертмейстерів хореографії в мистецьких навчальних закладах України не має. Тому коли молоді піаністи, які приходять на роботу у клас хореографії розгублюються і не знають, що робити і як робити.

Основні принципи роботи. Концертмейстерська хореографічна спеціалізація являється специфічною різновидністю ансамблевого виконавства, де сольна партія відтворюється хореографічною мовою [3]. У книжці М. Крючкова «Мистецтво акомпанементу як предмет навчання» коротко сформульовано основне правило для концертмейстера «Играя аккомпанемент видит и ясно представляют партию солиста заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и умея всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому её выражению» [4]. Даний вислів і є ключовим, в якому пояснюється особливість принципу роботи концертмейстера. Це положення відповідає і основним принципам роботи концертмейстера хореографії.

Робота починаючого концертмейстера поділяється на дві частини: уміння підібрати необ-

хідний музичний матеріал і набуття свідомого розуміння специфіки хореографічного мистецтва.

Базові знання з хореографії для концертмейстера. Основа хореографії – класичний танець. На основі класичного танцю побудовані народний, сучасний, неокласичний танці.

По-перше, концертмейстеру треба розпочинати свій шлях з вивчення хореографічної мови класичного танцю. Для початку треба оволодіти танцювальною термінологією. Музичні терміни, як правило, італійського походження, а в хореографії – французького. Концертмейстер повинен розуміти викладача хореографії, щоб знати яка буде вправа і відповідно виконувати необхідний музичний матеріал (Plie, Demi plie, Battements tendus).

По-друге, концертмейстер повинен сам вивчити танцювальні рухи вправ біля станка, проспіваючи в уяві, або голосом музичний матеріал, підібраний до відповідної танцювальної вправи. Саме такий, рекомендований мною 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.

По-третє, концертмейстер має вивчити будову уроку і знати базові методичні правила виконання рухів танцю.

Кожен урок починається і закінчується привітанням студентів з викладачем та концертмейстером в музичному супроводі (рис. 1).



Рис. 1. Приклад музичного привітання. Б. Ховард, Політ на місяць

Всі вправи в хореографії мають квадратну структуру і рахуються так званими «вісімками». Організуючим фактором являється міра відліку часу, яка представляє собою тривалість елементарної долі, умовно названою – хореографічна четвертна. Хореографічна четвертна умовна доля музичного часу, що є зручною для танцювального рахування. Кожна вправа може складатися з двох, чотирьох, шести, або восьми «вісімок». «Вісімка» – це вісім хореографічних четвертей. Одна хореографічна четверть у музичному тексті може відповідати і двом музичним четвертним, і трьом четвертним, і шести восьмим в залежності від темпу та характеру музичного твору (рис. 2).

У прикладі № 1 ви маєте можливість бачити структуру так званої «вісімки» і повинні зрозуміти, що в даному музичному матеріалі хореографічна четвертна відповідає двом музичним четвертним (рис. 3).

У прикладі номер № 2 хореографічна четвертна дорівнює трьом музичним четвертним. Дуже цікавим є той факт, що для танцівників важливим є ауфтакт, тому і було прийняте рішення

третю четверть трьохдольного розміру сприймати, як афтакт до наступного такту (рис. 4).

Хореографічна четвертна.

Scherzo

Piano

Pno.

Рахуємо: 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8

Рис. 2. Приклад № 1: (Grands battements jetés). Й. Гайдн, Соната № 9 фа мажор. (Скерцо)

Хореографічна четвертна.

Allegretto

Piano

Рахуємо: 1 | 2 | 3 | 4

Рис. 3. Приклад № 2: (Développée). Ф. Шопен, Забутий вальс

Хореографічна четвертна.

Moderato

Piano

Рахуємо: 1 | 2 | 3 | 4

Рис. 4. Приклад № 3 (Rond de jambe par terre). П. де Сенневіль та О. Туссен, Романтична серенада

Також існують музичні твори в яких хореографічна четвертна співпадає з музичною (рис. 5).

Хореографічна четвертна.

Allegro moderato

Piano

Рахуємо: 1 | 2 | 3 | 4

Рис. 5. Приклад № 4 (Battements tendus). Я. Біхарі та Я. Лавотта, Угорська фантазія (Чардаш)

Концертмейстер повинен зрозуміти що таке *régération*? *Préparation* – це вступ до комбінації. Рахується (5i; 6i; 7i; 8i), або (7i; 8i). Музично він може відповідати останнім чотирьом, або двом музичним четвертям уривку вибраного твору.

Музика для комбінації також повинна характеризуватися квадратністю (рахуватися «вісімками»), періодичністю (період складається із двох речень, одне речення – одна «вісімка»), ритмічністю, мелодійністю [3].

Музичне оформлення уроку. Існує два методи оформлення уроку. Один з них – імпровізаційний. Це коли концертмейстер, дивлячись на танцівників, повинен відразу відтворити їх рухи в акомпанементі. Л. Ярмолевич у своєму підруч-

нику показала приклади імпровізаційного методу. При цьому вона зауважує, що імпровізаційні заготовки для танцювальних комбінацій піаніст повинен готувати вдома, бо якщо орієнтуватися на характер рухів, відтворюючи їх ритмічно, опираючись на музичну гармонізацію, ця музика не буде високохудожньою і змістовною. Вона зауважує, що багато хореографічних училищ цього методу не визнають і користуються іншим методом: невеликі за об'ємом музичні твори, або уривки з них пристосовують до класичного тренажу. Але їх занадто складно підібрати, щоб вони відповідали не тільки характеру комбінації, а і характеру всіх формуючих її компонентів [5].

У своїй праці Г. Безугла уже більш конкретизовано розписує та пояснює прийоми імпровізаційного методу деяких комбінацій, але їх занадто мало.

М. Тарасов сказав: «Настоящому танцювальцю необхідно не тільки уміти слухати музику і проникатися її содержанием, но и любить её, понимать, увлекаться ею» [6]. При цьому він зазначає, що дуже важливим є те, що в основі всього курсу навчання класичного танцю, кожного уроку, кожного окремого учбового завдання, навіть найелементарнішого, лежало свідоме, живе сприйняття музики.

На мою думку, ці два методи необхідно об'єднувати. З особистого досвіду хочу сказати про те, що вправі *Battement tendu*, *Battement tendu jeté*, *Battement frappe*, *Petit battement*, які мають заданий чіткий ритмічний малюнок, на перших двох курсах бажано виконувати музичний супровід імпровізаційним методом. А для стрибків краще використовувати зразки танцювальної музики та музичні уривки з балетів.

У своїй практиці концертмейстера я почала зі збірників для уроків з хореографії, в яких, як правило, надані приклади музичних творів по складності рівня музичних шкіл. На них я вчилася рахувати так званими «вісімками». На основі цього музичного матеріалу сама намагалася виконувати танцювальні екзерсиси біля станка, проспівуючи вибрані музичні твори, таким чином готуючись до уроку. В подальшому, методом спроб та помилок, шукала музичний матеріал більш насичений за фактурою, більш глибокий і змістовний за емоційним станом. Мені довелося іншим поглядом передивитися більшість фортепіанного репертуару І.С. Баха, концерти та сонати Л.В. Бетховена, В.А. Моцарта, Ф.Й. Гайдна, Д. Скарлатті, вальси, ноктюрни, мазурки, прелюдії Ф. Шопена, та твори багатьох інших композиторів. Я шукала танцювальні квадратні уривки. Якщо вони не відповідали квадратності, мені доводилось перероблювати їх для хореографії у тому ж стилі, зберігаючи гармонізацію музичного твору. Така практика роботи з музичним матеріалом викладається професором Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського викладачем з теорії музики Т.О. Бондаренко. Цей професор задає завдання своїм студентам гармонізувати та вигадати у різних жанрах та стилях продовження заданих нею тем. Такий підхід, даного викладача, став корисним особисто для мене у трудовому процесі, працюючи концертмейстером в класі класичного танцю. Тому що на практиці мені доводилось оформлювати музичні уроки, які мали йти без перерви. Для

цього доводилося різні уривки музичних творів об'єднувати в одну концепцію, транспонувати, а коли і складати та гармонізувати відповідний музичний, вибраний мною, матеріал (рис. 5, 6).

The image shows a musical score for Figure 5. It consists of three systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and contains a grand staff with treble and bass clefs. The second system is labeled 'Pno.' and contains a grand staff. The third system is also labeled 'Pno.' and contains a grand staff. The music is in 2/4 time and G major. There are trills marked with 'tr' and 'trm' in the first system.

Рис. 5. Приклад № 6. Ф.Й. Гайдн, Соната № 27 соль мажор

The image shows a musical score for Figure 6. It consists of four systems of staves. The first system is labeled 'Pno.' and contains a grand staff. The second system is also labeled 'Pno.' and contains a grand staff. The third system is labeled 'Piano' and contains a grand staff. The fourth system is labeled 'Pno.' and contains a grand staff. The music is in 2/4 time and G major. There are trills marked with 'tr' and 'trm' in the third system. The first system is labeled 'Друга вісімка' and the third system is labeled 'Перша вісімка'.

Рис. 6. Приклад № 7. Перероблений музичний уривок Сонати № 27 соль мажор Ф.Й. Гайдна

Оригінальний нотний текст композитора (приклад № 6) складається з чотирнадцяти тактів. Ця музична конструкція не могла задовільнити вимоги, необхідних для використання її під час танцювальної вправи. Тому мені довелося вилучити четвертий та п'ятий такти і ввести нові, написані мною, п'ять тактів для досягнення необхідної квадратності. Також для завершеної форми вище представлених двох вісімок мною було вилучено передостанній такт і видозмінено останній такт.

Тому концертмейстеру необхідно мати високий піаністичний, імпровізаційний, теоретичний рівень, гарну інтуїцію, щоб корегувати і пристосовувати твори для хореографії [3].

Крім того, що концертмейстер повинен вміти підібрати музичний матеріал конкретно для

кожної вправи, він повинен чітко і свідомо бачити музичну концепцію уроку в цілому. Для запобігання одноманітності звучання музичного матеріалу музичний супровід уроків танцю повинен будуватися на контрастах.

Наприклад:

Тональний контраст: якщо перший музичний уривок прозвучав в мінорі то наступний потрібно виконати в мажорі.

Фактурний контраст: якщо один музичний матеріал був фактуро насиченим, то наступний може бути прозорим за фактурою.

Стилістичний контраст: дуже цікавим є під час одного уроку об'єднання музичних уривків різних стилів та епох. Наприклад: якщо один музичний твір з епохи класицизму, то інший музичний матеріал має бути сучасного напрямку.

Динамічний контраст: зміна музичного матеріалу від твору, який має динаміку форте до твору, який звучить на піано.

Наполеглива праця концертмейстера підбору музичного матеріалу не залишає байдужими студентів. Музика в такому випадку сприймається ними більш гостро, вона надихає їх, захоплює, змушує в творчому піднесенні досягати поставленої мети не лише технологічними засобами, а і творчим шляхом. Такий, вище названий, підхід об'єднує концертмейстера та танцівників в єдиний процес і саме в такі хвилини концертмейстер стає справжнім вихователем, який студентам-танцівникам прививає любов до найкращого, що вигадало людство, а саме – до музики. Концертмейстер хореографії несе відповідальність за виховання в студентах естетичних якостей сприйняття навколишнього світу через призму найкращих зразків музичного мистецтва.

Висновки та пропозиції. Концертмейстерська хореографічна спеціалізація пред'являє високі вимоги, насамперед до рівню піаністичної майстерності. Є.М. Шендерович сказав: «Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором». Репертуар концертмейстера має бути величезним і постійно поповнюватися, включаючи в себе найкращі зразки не лише балетної музики, а і фортепіанні, вокальні, оркестрові твори української, зарубіжної класики та музичні твори сучасних композиторів.

Досвідчений концертмейстер з хореографії з часом досягає такого рівня, що аналізуючи будь який музичний твір вміє почути і відділити необхідний йому уривок з музичного тексту, який він може застосувати для тої чи іншої танцювальної вправи.

Робота концертмейстером в хореографічному класі є надзвичайно цікавою і творчою. Не отримуючи професійної підготовки концертмейстера хореографа в музичних навчальних закладах, піаністи витрачають, як правило, декілька років на самостійне вивчення її специфіки. Сьогодні на часі повстає питання введення профільної дисципліни у підготовці молодих піаністів в музичних навчальних закладах України, вивчення особливостей роботи концертмейстера хореографії.

На жаль час швидкоплинний і усі напрацьовані досягнення концертмейстерів хореографії України, як зазначалось на початку даної статті, мають лише емпіричний характер. Тому в повний зріст повстає необхідність наукової праці,

яка стане запорукою збереження музичного матеріалу, напрацьованого видатними концертмейстерами з хореографії сучасності, в узагальнений та проаналізований досліджений матеріал,

який стане детермінуючою основою нового методичного посібника для майбутньої дисципліни підготовки концертмейстерів хореографії в навчальних закладах нашої держави України.

Список літератури:

1. Цветкова Л.Ю. «Методика викладання класичного танцю» Київ: «Альтепрес», 2007. – С. 324.
2. Ваганова А.Я. «Основы классического танца» Санкт-Петербург, 2000. – С. 156.
3. Безуглая Г.А. «Концертмейстер балета» Санкт-Петербург, 2005. – С. 217.
4. Костровицкая В.С., Писарев А.А «Школа классического танца» – Ленинград: Искусство, 1976. – С. 272.
5. Ярмолович Л.И. «Принципы музыкального оформления урока классического танца» – Ленинградское отделение издательство «Музыка», 1986. – С. 144.
6. Тарасов Н.И. «Классический танец. Школа мужского исполнительства» – Издательство «Искусство» Москва, 1971. – С. 488.
7. Шендерович Е.М. «В концертмейстерском классе: Размышление педагога» Москва, издательство «Музыка» 1996. – С. 224.
8. Вольнский А.Л. «Книга ликований. Азбука классического танца» – Издание хореографического техникума, Ленинград, 1925. – С. 329.
9. Бондаренко Л.А. «Методика хореографічної роботи в школі» – Видавництво «Музична Україна», 1968. – С. 192.

Слупская Н.В.

Киевский национальный университет культуры и искусств Украины

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Аннотация

Данная статья посвящена особенностям и специфике работы концертмейстера на занятиях в классах хореографии. Автор при написании статьи опирается на многолетний личный опыт практики работы на кафедре народной и классической хореографии КНУКиИ и на научные работы признанных ученых, преподавателей и танцоров в этой области искусства. Изложенная информация в этой статье в целом носит рекомендательный характер для молодых пианистов, которые начинают свой трудовой путь концертмейстерами хореографии. Автор делится опытом, как правильно подобрать музыкальный материал, как работать с музыкальным материалом, как его менять для того, чтобы музыка соответствовала требованиям танцевальных упражнений. Также в статье автор пытается раскрыть мысль о том, что музыкальный материал должен состоять из лучших образцов музыкального искусства и не должен ограничиваться только примитивным музыкальным сопровождением. Именно концертмейстер хореографии несет ответственность за развитие у студентов хореографических кафедр необходимого высокохудожественного вкуса. Искусство танца невозможно без единения музыки и танца. Обобщающим и фундаментальным восстает основная цель автора данной статьи, а именно доказать всем, кто будет читать данную статью и от кого будет зависеть в будущем решения этой проблемы, необходимость понимания того, что уроки в классах по хореографии невозможны без присутствия на уроках живого музыканта, концертмейстера. Ни одна самая качественная звукозапись не способна решить основную цель учебного процесса, воспитания высокопрофессионального мастера в искусстве танца.

Ключевые слова: концертмейстер класса хореографии, хореография, танец, музыка, классический танец, исполнительское мастерство, упражнения, музыкальное оформление урока.

Slupska N.V.

Kiev National University of Culture and Arts of Ukraine

THE PRINCIPLES OF WORK OF THE LEADER IN A CHOREOGRAPHY CLASS IN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Summary

This article is devoted to features and specifics of work of the leader on occupations in choreography classes. The author when writing article relies on long-term personal experience of practice of work at department of national and classical choreography Kyiv National University of Culture and Arts and for scientific works of recognized scientists, teachers and dancers in this field of art. The stated information in this article in general has advisory nature for young pianists who begin the labor way leaders of choreography. The author imparts experience as it is correct to pick up musical material how to work with musical material as to change it in order that music conformed to requirements of dancing exercises. Also in article the author tries to open a thought that musical material has to consist of the best models of musical art and should not be limited only to primitive music. The leader of choreography bears responsibility for development in students of choreographic departments of necessary highly artistic taste. Art of dance is impossible without unification of music and dance. Generalizing and fundamental the main objective of the author of this article rises, namely to prove to all who will read this article and on whom the solution of this problem, need of understanding that lessons in classes of choreography are impossible without presence at lessons of the living musician, the leader will depend in the future. Any most high-quality sound recording is not capable to solve a main objective of educational process, education of the highly professional master in dance art.

Keywords: leader of a class of choreography, choreography, dance, music, classical dance, mastery, exercises, musical registration of a lesson.