

БИБЛИОТЕКА МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА

---

Л. А. Лыцова

РАБОТА БАЛЕТНОГО  
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА  
НА УРОКАХ  
КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Методическое пособие



МУЗЫКА

УДК 78.05  
ББК 85.310.7  
Л88



**Лыцова, Л. А.**  
Л88 Работа балетного концертмейстера на уроках классического танца / Л. А. Лыцова. — М. : Музыка. — 132 с. : нот. — (Библиотека музыканта-педагога).  
ISBN 978-5-7140-1483-3

Пособие посвящено специфике работы балетного концертмейстера, заключающейся в особенностях взаимодействия музыки и танцевального движения. В нем рассматриваются вопросы темпоритмической организации музыкального аккомпанемента, способы аккомпанирования и принципы подбора музыкального материала на уроках классического танца. В конце дается большое нотное приложение с образцами музыкального сопровождения.

Предназначается пианистам-концертмейстерам, работающим на уроках классического танца.

**ББК 85.310.7**

ISBN 978-5-7140-1483-3

© Издательство «Музыка», 2023

## ВВЕДЕНИЕ

Взаимное влияние музыки и танца, — необходимых друг для друга искусств, — во многом обусловило своеобразие танцевальной музыки и основного присущего ей свойства — дансантиности (от фр. *dansant* — танцевальный, *danse* — танец), которая складывается из комплекса формальных качеств, делающих музыку удобной для танца. Составляющими этого комплекса являются: «ясность метроритмической организации; подчеркнутая акцентировка сильных долей и опорных моментов в мелодии и в аккомпанементе; четкость применения метроритмических, фактурных, мелодико-интонационных формул различных жанров; замедления и ускорения движений, соответствующие характеру танца; использование подводящих к опорным точкам пассажей, люфтпауз; изящество ритма и связь его с танцевальным движением; квадратность и симметрия композиционной структуры и др.» [8, 175]. Определяя роль дансантиности как истинного «завоевания балетной музыки, созданной в начале XIX века» [8, 42], В. В. Ванслов подчеркивает, что ни в коем случае «не следует умалять ее художественного качества и эмоционально-художественного значения» [там же].

Дансантиность характеризует не только музыку балетов, но должна быть присуща музыкальному материалу, используемому для сопровождения учебных форм танца на занятиях хореографических дисциплин. Взаимодействие музыки и танца осуществляется с самого начала профессионального обучения будущих артистов балета в хореографическом училище. Этот период становится для них основополагающим в смысле не только постижения самого искусства танца, но и осознания высокой значимости для хореографии музыкального компонента.

В связи с вышеуказанным принципом, которым руководствуются концертмейстеры в поисках музыкального материала для танцевального аккомпанемента, очевидна значимость четкого осознания того, что танец и музыка безусловно являются самостоятельными видами искусства, имеющими свои специфические выразительные средства и законы. Следовательно, их синтез никак нельзя считать тождеством. Он «не должен превращаться в механическое дублирование одного искусства другим, а быть их содружеством, когда одно дополняет другое, и оба они образуют единое художественное целое» [8, 49–50].

Это особенно важно принимать во внимание, создавая музыкальное сопровождение классического танца, представляющего собой по сути «особую систему художественного мышления» [17, 8]<sup>1</sup>.

Овладение его принципами наступает в ходе необыкновенно трудоемкой и непростой учебной деятельности, основанной на скрупулезно повторяемой отработке ранее пройденных и присоединении новых приемов исполнительской техники. Такого рода занятия должны музыкально оформляться в четком соотношении с их содержанием. Расхождение характера музыкального сопровождения с особенностями хореографии приводит к тому, что «выразительные средства звучания и движения начинают сосуществовать параллельно — обособленно, резко или остро,

---

<sup>1</sup> Неслучайно классический танец является главной учебной дисциплиной в подготовке специалистов-хореографов любого профиля.

в зависимости от степени несогласованности, противоречия друг другу» [13, 31]. При несоответствии музыкального и хореографического материала занятия теряют всякий смысл, частое «звучание ... неподходящей музыки отрицательно сказывается на работе учащихся. У них заметно снижается эмоциональная настроенность действия, падает активность и направленность внимания при выполнении упражнений, ухудшается реакция на замечания педагога-хореографа» [там же].

Единство музыки и танцевального движения, помимо мелодии, являющейся важнейшим «каналом» их взаимодействия, поддерживается прочими средствами музыкальной выразительности — фактурой, ладом<sup>2</sup>, гармонией. В совокупности они придают ткани хореографического аккомпанемента «кинетические свойства»<sup>3</sup>. Особую роль в этом играют метроритм<sup>4</sup> и ладогармонические средства, которые «выступают в роли своеобразного „двигателя“, содержащего потенциал для контрастного сопряжения статики и движения» [3, 19]. В построении различных форм и хореографических комбинаций существенно значение таких элементов гармонии, как каденции, модуляции, соотношения и последовательности тональностей. Полярные качества звучания, характерные для танцевального сопровождения, способны создавать тональная устойчивость и неустойчивость, мажор и минор, консонанс и диссонанс [там же].

Типичными структурными особенностями танцевального аккомпанемента являются квадратность, периодичность, соотношенность музыкально-ритмических моторных двигательных образов. При этом «метроритмические и артикуляционно-синтаксические средства музыки и танца — в силу их принадлежности к обеим системам — становятся центральной сферой взаимодействия и стержнем музыкально-хореографического единства» [3, 16].

Характеризуя общность музыки и хореографии, исследователи непременно указывают на их временную природу, выделяя такое качество, как *интонационность*. Она является особенностью временных искусств, связанных с движением, к которым бесспорно принадлежат музыка и хореография. В танце это воплощается через различные «психологические интонации», передающие эмоциональные состояния исполнителя, собственное понимание им хореографического материала и взаимодействие с материалом музыкальным, и (в отличие от музыки) воспринимается визуально.

В процессе анализа основных принципов взаимодействия музыки и хореографии крайне важным является «осмысление лексической природы музыкально-хореографического синтеза» [1, 3], каждая из составляющих которого имеет своей важнейшей целью направленность на аудиторию. Таким образом, «произнесение» музыкального и хореографического «слова» или музыкальное и пластическое интонирование являются средствами коммуникации, взаимодополняющими друг друга в ходе раскрытия и донесения художественного замысла до зрителей и слушателей.

Родство музыкальной и пластической мелодий проявляется в некоторых особенностях траектории мелодической линии — восходящей либо нисходящей, скачкообразной, вращательной либо движущейся плавно, с опорой на поступенные секундовые интонации. Существенную роль в создании музыкального образа того или иного типа движения играет (наряду с интервалкой, ритмом и темпом) мелодический рисунок. Так, в фигурах опевания возникают ассоциации

---

<sup>2</sup> С. Ю. Лысенко, характеризуя хореографическую практику XX века, отмечает, что в ее лексике прочно установились «ассоциативные связи между мажором и положением *effacée* (открытый, развернутый характер позы) с входящими в него движениями *en dehors* (развернутое наружу положение ног или вращение вовне, против часовой стрелки). Была определена связь минора с положением *croisé* (закрытое положение в классическом танце, в котором линии скрещиваются, пересекаются), с входящими в него движениями *en dedans* (сведенные носки и колени в закрытом положении ног или вращение вовнутрь, по часовой стрелке)» [14, 291].

<sup>3</sup> Данное понятие применительно к музыкальному материалу танцевального сопровождения употреблено в монографии Г. А. Безуглой, где указаны также способы отображения в музыке разнообразных особенностей движения [3].

<sup>4</sup> Метроритмические характеристики хореографического аккомпанемента рассматриваются нами в специальном разделе данного пособия.

с кружением, при плавной линии представляется образ скольжения; включение скачков рождает аналогию с прыжками, быстрое безостановочное движение — с мелкими легкими шагами или бегом.

Сказанным обуславливается неизменный интерес хореографов-постановщиков к музыке композиторов, обладавших прежде всего мелодическим даром — таких, как Шопен, Глинка, Чайковский, Рахманинов и другие.

Завершая краткую характеристику механизмов взаимодействия феноменов музыкального и пластического интонирования, отметим, что оно непременно находит отражение в исполнительской артикуляции концертмейстера и танцовщика, начиная с самых кратких структурных единиц музыкальной и танцевальной речи, которыми являются мотивы. Уже на этом элементарном уровне «ритмические свойства движения, определяемые его взаимодействием с музыкальной сильной долей, часто дополняются характером его пластического ... произнесения» [3, 52–53].

Хореографическая интонация «живет и дышит» вместе с интонацией музыкальной, мелодический рисунок — с рисунком танца не только в его сценических, но и в учебных формах. Очень важно, чтобы уже на начальном этапе обучения учащиеся хореографических учебных заведений привыкали ощущать и осознавать в каждом движении музыкально-интонационную окраску, поскольку «без умения *слышать музыку телом*, без навыков своеобразного *мышечного музыкального интонирования*, сопряженных с высокой степенью музыкальной культуры и профессиональной подготовленности артиста, даже доведенный до совершенства техницизм редко становится подлинным и одухотворенным искусством» [12, 3].

Вот почему стремление педагогов-хореографов помочь своим воспитанникам более выразительно и точно выполнить то или иное движение часто побуждает их в ходе урока не говорить, а выразительно интонировать — произносить нараспев названия хореографических па и комбинаций, часто пропевать мелодию аккомпанемента в ходе объяснения задания, акцентируя внимание на основных ритмических моментах танцевального рисунка. Это способствует выработке у учащихся внутреннего ощущения единства и периодичности ритма, близости музыкальных и хореографических структур, сходства композиционных приемов и т. д.

В данном контексте особое значение приобретают *свойства метроритма* в музыке, предназначенной для хореографического аккомпанемента. На этом необходимо остановиться подробнее.

## Глава I

# МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ БАЛЕТНОГО ТАНЦА

### ОСОБЕННОСТИ МЕТРОРИТМИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ТАНЦЕВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

Пространственно-временная природа танца является основой осуществляемого в нем взаимодействия музыки и движения. Его механизм таков, что чередование моментов покоя и движения в музыке содействует организации танцевальных движений, основывающихся на смене опорных и неопорных элементов. Таким образом, речь идет о точках соприкосновения музыкального и хореографического метра, понимаемого «как временная мера отсчета соизмеряемости основных движущихся элементов» [13, 46].

Но при равной степени значимости метра для временной организации хореографического и музыкального пространства сущность этого компонента в музыке и танце оказывается различной. Если для музыкального метра таковая заключается в строго организованном чередовании слабых и сильных долей, то «пластическая реализация музыкальной метрики требует (в зависимости от содержания музыкального текста) фиксации всех промежуточных звеньев в упорядоченном долевым членении музыкального движения» [1, 97]. Для метrorитмической организации пространства танца принципиальную роль играет не формальный метр, регламентирующий продолжительность такта в музыкальном тексте, а то, как данный метр соотносится с масштабами хореографических построений и их темпоритмом.

«Чувствилище ритма — мышца, орган восприятия моторного метра — корпус в целом и в его связях с вестибулярным аппаратом. Явление сильного и слабого времени глубже простых акцентов — как бы частных жестов тела: сильные и слабые доли являются динамическими ориентациями тела в пространстве, которые не случайно описываются словами „устойчивость“ и „неустойчивость“, „опорность“ и „безопорность“» [15, 99]. При этом танцы разных жанров и культурно-исторических эпох отличаются типом соотношения указанных парных характеристик. Так, в менуэте (как и в старинных танцах в целом) наблюдается равновесность метrorитмических долей, а в более поздних танцах — их заметная (в вальсе) или же резкая (в мазурке) контрастность. Добавим, что последование слабых и сильных долей соответствует смещению центра тяжести тела танцора, которое осуществляется различным образом, например, в полонезе (приседание), вальсе (кружение), польке (подскок).

Примечательно, что метрически организованные танцевальные движения могут отражать культурно-историческое содержание той или иной эпохи. В барочном менуэте «каждая доля степенно несет себя» [15, 99], а романтический вальс в каждом такте после мягкого акцента на первой доле возобновляет полетное кружение.

Не менее важным связующим компонентом пространственно-временных соотношений музыки и танца является ритм, основанный на определенной метрической пульсации четного

или нечетного размера. Во многом посредством ритмического тонуса, «через скрытую возбужденность моторной сферы» [15, 63] в танцевальной музыке передается страстный порыв души. Особую выразительность (в сочетании с метром) приобретает ритмический рисунок музыки, способный отобразить самые различные движения — «ровные, размеренные или нервные, неупорядоченные, спотыкающиеся (как в теме, рисующей образ смертельно раненного Меркуцио в балете „Ромео и Джульетта“ С. Прокофьева)» [15, 99].

Возникающее по большей части именно на основе ритма единение танца и музыки играет значительную роль в создании композиции и драматургии балетного спектакля. Поэтому взаимодействие музыкального и хореографического ритмов не раз становилось предметом научного интереса исследователей в области балетной музыки [1, 62] и специфики аккомпанирования в балетном классе [4, 134]<sup>1</sup>.

Рассматривая ритм как связующее звено между музыкой и танцем на уровне композиции спектакля, ученые указывают на его упорядочивающее действие, обеспечивающее синхронность структурных членений музыкального и хореографического компонентов. Функция ритма в контексте драматургии, напротив, состоит в том, что он помогает совместить образные планы музыки и танца, ведет к связности целого. Следовательно, ритм является неким показателем степени участия музыки в условиях музыкально-хореографической драмы, ее эмоционального наполнения.

Правда, такое значение ритм приобретал постепенно. Например, у русских композиторов вплоть до второй половины XIX века музыка в балетах имела преимущественно прикладной характер. Она отличалась периодической ритмической основой — следовательно, отчетливо проявлялась расчленяющая функция ритма. Нарушение характерных для классического танца квадратных структур было невозможно во избежание нарушений четких балетных форм, существовавших в рамках канона. Музыка сочинялась согласно указаниям балетмейстеров, распространявшимся на продолжительность музыкальных построений, их потактовую группировку, размер, тип мелодического рисунка.

Во второй половине XIX века роль музыки, а именно музыкального ритма, возросла, что во многом способствовало преобразованию самой хореографии<sup>2</sup>. Наиболее значительными вехами стали балеты П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, И. Ф. Стравинского. Немалую роль в этом сыграли балетмейстеры, с которыми сотрудничали указанные композиторы: великий классик хореографии М. Петипа и исключительно смелый новатор М. Фокин.

Значение ритма в учебных формах танца не менее важно, чем в сценической практике. Следует принять во внимание, что обучение основным элементам и движениям классического танца носит поступенный, последовательный (от простого к сложному) характер. Учащиеся отрабатывают то или иное па, многократно повторяя определенные элементы. По мере их освоения задания приобретают форму хореографических построений, называемых комбинациями, композициями или этюдами, содержание которых постепенно усложняется путем варьирования хореографических элементов, ритмического рисунка и темпа.

Музыка, предназначенная для танца, в некоторой степени зависит от метроритмических характеристик хореографического материала, что особенно ярко проявляется в сопровождении уроков классического танца. Комбинации движений классического танца чаще всего соответствуют

---

<sup>1</sup> Наиболее значимой публикацией в данной области является книга Ю. Б. Абдокова [1]. Хореографическое воплощение метра, ритма и темпа раскрывается здесь на примере постановок В. Нижинского, Дж. Роббинса, М. Фокина, Р. Пети и др.

<sup>2</sup> Проблема возрастающей активности ритма в балетной музыке рубежа XIX–XX веков получила специальное освещение в диссертационном исследовании А. В. Галятиной [10]. В нем указывается, что «одной из причин изменения балета в конце XIX века стало обособление в дансантажной музыке двух типов метроритмических систем (активных/мобильных ритмов, нарушающих устойчивость установленного метрического порядка, и пассивных/стабилизирующих ритмов) и использование контрастных ритмов для построения музыкально-хореографической композиции и драматургии» [10, 7]. При подключении сквозного развития с помощью ритма стали возникать «зоны структурной неупорядоченности, свободного столкновения образов» [10, 9].

музыкальному построению, насчитывающему от 16 до 64 тактов. Во время их показа педагог произносит названия движений и одновременно просчитывает продолжительность комбинации. Музыкант вникает в суть хореографической комбинации, отражая в сопровождении ритмические и артикуляционные особенности ее элементов, играя в требуемом темпе.

Продумывая схему, внутреннюю структуру и ритмическую организацию хореографического построения, концертмейстер непременно должен исходить «из того, что важнейшим организующим фактором хореографического метра является ... мера отсчета времени», представляющая собой «длительность элементарной доли, условно называемой в хореографии „четвертью“. Хореографическая „четверть“ далеко не всегда соответствует музыкальной четверти как ритмической длительности» [4, 31]. Ее продолжительность «устанавливается в зависимости от темпа, метрического размера и характера фразировки музыкального аккомпанемента» [там же] и исходя из удобства для танцевального счета. Их соответствия хореографическим «четвертям» мы представили в таблице 1. В ней указано также количество хореографических «четвертей», приходящихся на один такт в музыкальных размерах, наиболее употребительных в учебном процессе.

Таблица 1

*Количество хореографических четвертей  
на такт в наиболее употребительных  
музыкальных размерах*

Темп	Музыкальный размер					
	2/4	3/4	3/8	4/4	6/8	12/8
Медленный	2	1	1	2	1	2
Умеренный	2	1	1	4	2	2
Быстрый	1	1	1	2	1	2

Выделим некоторые примечательные случаи временных соотношений музыки и движения.

В медленном темпе на 2/4 и 6/8 длительности, условно называемые «четвертями», как правило, по продолжительности соответствуют полному музыкальному такту:

**А. Шерлинг. Adagio**

**Moderato**

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment in 2/4 time. The first system is marked 'Moderato' and 'mf'. The second system is marked 'A. Шерлинг. Adagio'. Both systems show a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first system consists of four measures, and the second system also consists of four measures.

Andantino quasi allegretto

Г. Форе. Элегия

2  
*mp*  
*cantabile*

В умеренном темпе они приходятся вновь на целый такт; в быстром темпе — на половину такта:

В. Дехтерёв. Полька

3 Оживлённо  
*mf*

**Andantino**

В медленном и быстром темпах один такт на 4/4 просчитывается как две «четверти», в умеренном — как четыре «четверти». Такт в размере 12/8 обычно приравнивается к двум тактам на 6/8:

**Lento**

**Molto sostenuto, dolce**

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

В Приложении представлен вариант возможного музыкального оформления урока классического танца в младших классах. В состав предложенных музыкальных произведений вошли примеры, заимствованные из первого нотного сборника для аккомпанемента уроку классического танца, составленного Мариной Александровной Иванцовой (одним из первых ведущих концертмейстеров Пермского государственного хореографического училища). Расположение музыкальных примеров в нотном приложении организовано согласно структуре урока классического танца, а помещенные здесь музыкальные примеры по своим мелодико-ритмическим, артикуляционным, темповым характеристикам точно соответствуют исполняемым движениям или хореографическим комбинациям.

На каждую комбинацию дано несколько образцов музыкального сопровождения, позволяющих начинающему балетному концертмейстеру достаточно разнообразно иллюстрировать заданные педагогом комбинации.

ПРИМЕРЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИМПРОВИЗАЦИЙ  
ДЛЯ АККОМПАНЕМЕНТА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИМ ДВИЖЕНИЯМ,  
ИСПОЛНЯЕМЫМ У СТАНКА И В ЦЕНТРЕ ЗАЛА

1. Plié

Обр. М. А. Иванцовой

Andante

*mf* *préparation*

3

3

1.

3

2.

3

## 2. Plié

Обр. М. А. Иванцовой

Moderato

The first system of the musical score for '2. Plié' is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A double bar line is followed by a repeat sign and a slur over a phrase of quarter notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, and C3-E3.

The second system continues the piece. The right hand features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers a phrase of quarter notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The left hand accompaniment consists of chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, and C3-E3.

The third system continues the piece. The right hand features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers a phrase of quarter notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The left hand accompaniment consists of chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, and C3-E3.

The fourth system continues the piece. The right hand features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers a phrase of quarter notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The left hand accompaniment consists of chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, and C3-E3.

The fifth system concludes the piece. The right hand features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers a phrase of quarter notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The left hand accompaniment consists of chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, and C3-E3.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains complex chords and melodic lines, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex textures in both staves.

Third system of musical notation, concluding the section with sustained chords and melodic fragments.

### 3. Plié

Обр. М. А. Иванцовой

Fourth system of musical notation, marked **Andante**. It begins with the instruction *mp préparation*. The treble clef features a melodic line with a long slur, and the bass clef has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the **Andante** section with melodic and harmonic development.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a fermata over a note in the second measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and chords, also featuring a fermata in the second measure.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The bass staff continues the accompaniment with eighth notes and chords.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth notes. The bass staff continues the accompaniment with eighth notes and chords.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. This system is a repeat of the first system, showing the same melodic and accompanimental lines.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff includes a *rit.* (ritardando) marking above the staff. The system concludes with a double bar line and repeat dots in both staves.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i> .....	3
<b>Глава I.</b> Музыкальное сопровождение в различных видах балетного танца .....	6
Особенности метроритмического взаимодействия музыки и танцевального движения .....	6
Особенности темпоритмической организации музыкального аккомпанемента .....	13
<b>Глава II.</b> Музыкальное содержание уроков хореографии .....	14
Способы аккомпанирования и принципы подбора музыкального материала к хореографическим комбинациям .....	14
Музыкальный материал на уроках классического танца .....	17
Музыкальное оформление экзерсиса урока классического танца .....	17
Музыкальное оформление движений групп <i>Adagio</i> и <i>Allegro</i> на уроках классического танца .....	25
Схемы хореографических комбинаций и соответствующие им образцы импровизационного музыкального аккомпанемента .....	33
Список использованной литературы .....	38
Список рекомендуемой литературы .....	38
<b>Приложение</b>	
Примеры музыкальных импровизаций для аккомпанемента хореографическим движениям, исполняемым у станка и в центре зала .....	43
Музыкальные примеры для аккомпанемента к разделу урока классического танца <i>Allegro</i> (прыжки) .....	67
Музыкальные примеры для аккомпанемента к разделу урока классического танца <i>Allegro</i> (пуанты) .....	89
Глоссарий основных хореографических терминов, употребляемых в методическом пособии .....	127

**Методическое пособие**

*Библиотека музыканта-педагога*

**ЛЫСЦОВА ЛИДИЯ АНАТОЛЬЕВНА**

**РАБОТА БАЛЕТНОГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА  
НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

Редакторы *И. Охалова, К. Кондахчан*

Худож. редактор *А. Рязанцев*

Техн. редактор *С. Леонова*

Формат 60x90 1/8. Объем печ. л. 16,5

Изд. № 17898

АО «Издательство «Музыка»

123001, Москва, Б. Садовая, д. 2/46, стр. 1

Тел.: +7 (499) 254-65-98, +7 (499) 503-77-37

[www.musica.ru](http://www.musica.ru)