



Bojkova-Kovács Marina

A balett zenei kíséretének aspektusai* Improvizáció a balettórán

Komoly zenészek körében létezik olyan vélemény, amely szerint a balett zongorakísérete – másodrendű szakma. Ezzel szemben, miközben különböző balettmesterekkel és osztályokkal dolgoztam, olyan konzekvenciára jutottam, hogy az igazán komoly zenész a zongorakíséretből is képes fantáziadús lehetőségeket kiaknázni, és fejleszteni a saját tudását. Hiszen, a balettktatásban a zene – a lélek. Maga a zene inspirálja és ad ihletet a táncnak. A zene olyan érzékeny matéria, amely hajtóerővel rendelkezik. A zene szerepe a balett oktatásban kihagyhatatlan: hiszen a balettteremben, tánc műhelyben jön létre, formálódik a zene és a mozgás közötti kapcsolat, amely meghatározza táncos életét és magát a balettet.

A tánc és a zene – koreográfiában való – szerves összetartozásáról ma már nincsenek sem kétségek, sem viták. Ennek a kapcsolatnak a fontosságát mindenki igényli: a nagyközönség, a táncosok, a koreográfusok, a balettművészet teoretikusai, és természetesen a balettet kísérő zeneművészek is.

Ez a kapcsolat akkor vált igazán lényegessé, amióta 1890-ben Csajkovszkij és Petipa bemutatták a Csipkerózsikát, amely új korszakot nyitott a két művészet között a koreográfia történetében. A tánc esztétikai lényege – szoros együttműködése a zenével, ennek eszköze egyrészt az érzelmi és képi tartalom kifejezése a mozdulatok által. Hiszen tudjuk, hogy a koreográfiai örökség legszínvonalasabb darbjai mindig azok a balettek voltak, ahol a koreográfus művészete összhangban állt a tökéletesen megírt klasszikus zenei kompozícióval.

Ugyanakkor az előadói gyakorlatban ez a kapcsolat nem mindig működik egyértelműen. Ritkán találkozhatunk olyan táncossal, aki tánc közben tökéletesen birtokában van az alapvető muzikalitásnak; amely muzikalitás nem csupán intuitív megérzéseken alapszik, hanem az alapvető zenei törvények világos, tudatos megértésén. Ilyenek: a zene dallami-, harmóniai-, polifonikus-, konstruktív-, dinamikai logikája.

Csak a muzikalitás ilyen szintjének elérésével fog a balettművész szabadon táncolni, vagyis „kontrapunktikusan” a zenével. Mindeközben arra is kell ügyelnie, hogy ne sértse, hanem szabad előadása által még mélyebben kifejezze a zene értelmi és az érzelmi mondanivalóját. Így lehet a színházi művész-koreográfus számára reálisan elérhető a táncnak és a művészi kifejezésnek a szintézise, amelynek természetes feltétele a komponista által szerzett zenei kép.

Ezzel a gondolattal kapcsolatban idézzük fel Maja Pliszeckaja szavait, aki szerint a legfontosabb a táncban az, hogy képessé váljunk hallani és hallgatni a zenét, érezni annak rejtett értelmét. Hiszen pontosan a zene által születik meg a mozdulatok értelme. Ha nem a zenére táncol az ember, nem lehet sikeres, mert saját lépései zajára fog távozni.¹

Egyértelmű, hogy az ilyenfajta alapvető muzikalitás csak a zenei tehetség birtokában és arra alapozva fejleszthető. Szükséges azonban még a zeneelméleti és zeneesztétikai tudás következetes elsajátítása is. Ez a tudás és a zenei hallás fejlesztése elsősorban a klasszikus balett órákon történik

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és zene konferencián, 2012. szeptember 29-én.

¹ Ti. nem kap tapsot a táncos.



meg. Pontosan a foglalkozásokon válik elérhetővé a növendék számára a zene és a mozgás azon egysége, melyet a balett jelent. Az egység kifejezési formái azonban itt egyszerűbbek, hiszen maga a feladat is egyszerűbb: meg kell találni a zenében az egyes mozdulatokhoz, és azok kombinációihoz illő zenei kifejezéseket.

Ebben az értelemben helytelen a „zenei kíséret” kifejezést használni, mert az a zene szerepét szoros tempójú kíséretté, rutinszerű ütemszámlálással alacsonyítja. Helyesebb lenne a zenei kíséret terminus helyett a „zenei formálás” elnevezést használni. A zenei megformálás alatt már olyan kész kompozíciót értünk, mely teljes mértékben a tánc lépéseken alapul, és amely mintegy egygye olvad a mozdulatokkal. Forma alapján ez a kompozíció a koreográfiai kombinációkból keletkezett szvit, kaleidoszkóp, mozaik, mely karakterben, előadás-technikailag és műfajukban is különböznek.

A szvit elvén alapuló szerkesztés abból fakad, hogy a koreográfiai anyag sokszínű, kontrasztikus. Ez tempóváltásokat, ritmusváltásokat, logikai és szerkesztésszerű megoldásokat, hangnemi és harmóniai váltásokat, a dallamtípusok változását jelenti. A balettóra általános kompozíciós sémája megengedi, hogy egy meghatározott, dinamikailag felépített és zárt forma alakulhasson ki, melynek kulminációs pontja majdnem mindig adagio a közép-résben. Az élénk allegro pedig a finálét jelenti.

A plié a rúdnál a prologussal asszociálható (mintegy a cselekmény kezdete). A zenéjében gyakori orgonapont tonikán nyugszik, plagális „elbeszélő” elemekkel.

Hasonló jellegű gyakorlat a rond de jambes par terre, amely szintén elbeszélő elem, de már a cselekmény elemeivel tarkítva (mintegy konfliktus kibontakozása). Az adagio műfaji megfelelője az ária (románc, szerelmi duett). Ide sorolhatók a szenvedélyes, túlfűtött harmóniak, a romantikus zeneszerzők szélesen értelmezett hangneme. Gondolhatunk itt az olasz zeneszerzők operáira – Verdire, Puccinire, de ugyanúgy Liszt Ferenc, Csajkovszkij, Rahmanyinov és mások zenéire. (A harmóniakban feszültséget keltő késleltetések, álzáratok, alterációk lehettek fel.)

A zenei megformálás eredménye egy osztály esetében a vizsga, amely egy egystílusú, szvit-divertimento formájú zenés-koreográfiai kompozíció. A formai egység a zenedramaturgia eszközeivel érhető el. Ilyenek: a hangnemi felépítés, az összhangzattani felépítés, a ritmus, a lüktetések egymás mellé rakása, tempóváltások. Ilyen típusú szvitet lehet összeállítani a stílusban egymáshoz közel álló zeneszerzők műveiből is. Ezek leggyakrabban romantikus zeneszerzők, mint Csajkovszkij, Glazunov, Delibes, Adam, Bizet, Gounod, Meyerbeer és mások.

Előfordulhat, hogy a zongorakíséret egy zeneszerző műveiből építi fel a vizsgaanyagot. (Ilyen volt a képesítő vizsgám 2010-ben, amelyet az egész rúd gyakorlatot Bach zenéjére építettem fel.)²

Vizsgaanyag összeállításakor szükségszerű megfontoltan bánni az írott zenével. A kikerülhetetlen kupürok-et (szemelvényeket és kivágatokat) ésszerűen minimálisra kell csökkenteni és észrevétlenné kell tenni. Külön figyelmet kell fordítani a két gyakorlat közötti zenei átmenetekre. Ez lehet távoli hangnemek szembesítése (mint egy fogás), vagy összekötéses moduláció, amelynek követnie kell adott zeneszerzőnek a stílusát, harmóniai világát. Néha helyénvaló a faktura (zenei szövet) átalakítása, például közép szölam duplázása és előtérbe elhelyezése.

Mi tehát a zenész szerepe klasszikus balett órákon? Elsősorban a hallás fejlesztése, pontos és stabil „behangelása” és ami elválaszthatatlan ettől: a zeneesztétikai ízlés formálása. A tanulás első stádiumában ez a dallamrajz érthetőségét, befejezettségét jelenti, a klasszikus szölamvezetés ter-

² Forrásaim: Wohltemperiertes Klavier, f-moll klavier concerto, Mathias Passio stb.voltak Plie – C-dúr prelúdium a Wohltemperiertes Klavier 1. kötetből, tandu 1. f-moll klavir concerto, tandu 2 – Cis-dúr prelúdium WTK 1, tandu 3 – c-moll fuga WTK 1, jete – d-moll preludium WTK 1, rond de jambe parter – Mathias Passio h-moll alt ariája, fondu – b-moll prelúdium WTK1, frappé – f-moll fuga WTK 2, adagio – aria D-dúr szvítből és grand bettmen – c-moll preludium WTK 2. Lásd: Melléklet.



mészetes rendjét, a ritmusképletek átláthatóságát. A következő szinten – magas művészi színvonalú zenedarab vagy improvizáció előadásmódját.

Ahogy a koreográfiai anyag is szigorú formaképző szabályok szerint jelenik meg: a lépések helyes egymásutánja, azok tiszta megjelenítése nyomán; ugyanúgy a zenei anyagnak is velejárója kell legyen az alapvető logikai felépítés, amely ha eltorzul, torzul vele a zenei kép is, és amatőr szintre „süllyed”. Ahogy a balettmester is azonnal észreveszi a lépéskombinációk felépítésében megjelenő „furcsaságokat”, vagy a helytelen megjelenítésüket, ugyanúgy a profi zenésznek is elég pár másodperc, hogy megállapítsa, ki improvizál: profi vagy amatőr. A stílusérzék elengedhetetlen feltétele a balett improvizációnak. A stílus tulajdonképpen az összhangzattani elemek helyes használata a ritmusképletekkel és a formákkal való összhangban.

Csak ezek ismeretében lehet a zongorakísérőnek esélye arra, hogy megközelítse a valódi művészi színvonalat, és segítse a táncost abban, hogy minél tökéletesebben megnyilvánulhassanak a képességei. Ha például Mozart stílusú adagio-t improvizálunk, abban megengedhetetlenek az oda nem illő, önkényesen felhasznált akkordok. A szólamvezetésnek olyan pontosnak kell lennie, mint az összhangzattan feladatban (melyet a zenészek már középfokon is gyakorolnak). A hanyagság, a pontatlanság egyszerűen megengedhetetlen a zenében ugyanúgy, mint ahogyan megengedhetetlenek a balettben is. Ilyen értelemben tehát a helyes zenei ízlés formálása nagyban függ a zenész műveltségi szintjétől, szakmai színvonalától, és ennek következményeképpen, improvizációs tudásától.

Ahogy a tapasztalat mutatja, az improvizáció a lehető legoptimálisabb, a legrugalmasabb formája a foglalkozások felépítésének. Ugyanakkor a legnehezebb is, hiszen megköveteli a zongoristától a zeneszerzés szabályainak ismeretét.

Miben áll tehát az improvizációs szisztéma gyakorlati haszna? A lépéskombinációk, melyek a balettmester alkotó fantáziájának gyümölcsei, gyakran magán a balettorán alakulnak ki, és végtelenül sokféle lehetnek. Semmiféle „kész” zeneművet nem lehet előre kiválasztani úgy, hogy a koreográfia és a zene közti teljes azonosság megvalósuljon. Ez igaz az egészre, és részekre is. Az egyezőségek esetleg külsődlegesek, formálisak lehetnek, mint például közös ütemmutató, vagy egy általános tempó. Elkerülhetetlenné válik a zene rövidítése, részenként a tempó és nüanszok torzulása, preparációk betétele, stb. Kész zenemű felhasználása akkor válik lehetségessé, ha konkrét zenei epizódra, miniatúrára készül a koreográfia.

Ha balett-improvizációról beszélünk, lényeges hangsúlyozni, hogy ez az improvizációnak egy különleges fajtája. Borisz Aszafjev, ismert orosz zenetudós 1919-ben így határozta meg az improvizáció fogalmát: „a zeneszerzés, (azaz létrehozás) és az előadás (azaz bemutatás) egyidejűsége.”³

Az improvizáció a zeneművészet egyik alappillére, mely magába foglalja a különböző kultúrák, korszakok és stílusok összességét. Azonban függetlenül a stílusirányzattól, az improvizáció mindig behatárolt formailag, más szavakkal, az improvizáció mindig „fantázia valamire”.

A dzsesszben például szigorúan felépített ritmikus sémák sora a forma, a keleti zenében ez egy adott hangsort jelent, melyben az adott fokok hierarchikus rendjére épül a dallam (indiai rága, iraki makám).⁴ Az európai gyakorlatban az improvizációnak mély gyökerei vannak a kora keresztény egyházzenétől a bach-i korálfantáziákon át Liszt és Chopin romantikus improvizációiig, melyekről a kortársak lelkesen emlékeztek meg.

A 20. században a filmművészet megjelenésével az improvizáció új közegbe került, tánc-, dráma-kíséretté, filmzenévé változott. A balettművészetben viszont a zenei improvizáció a koreográfia, a konkrét tánclépések vagy a befejezett gyakorlatok tükörképe. A zene és a tánc sajátos

³ Aszafjev, 1971. 25.

⁴ Bojkova-Kovács, 1994. 158.



együttést képez, melynek analógiája lehet akár a kísérettel ellátott szólóhangszeres zene, vagy éppen vokális kamaragyüttes. És mint ahogyan minden kamarazenében, itt is a „szinkronizáció” a legfontosabb elv, adott esetben a zene és a mozgások szinkronizációja. Ezt nagyon jól fogalmazta meg a Vaganova-iskola egyik kiemelkedő zongorakísérője Galina Bezuglaja a Balett-zongorakísérő című könyvben: „Az improvizációnak legalább két fajtája van. Az első: „tolmácsolás-leképezés”, a második pedig „együttműködés-ellenpontozás”. Az első esetben ez egy kidolgozott ritmikai hasonmás, a második esetben szabad párbeszéd.”⁵

A zene-ritmikai rajzolat nyomon követi a gyakorlat ritmikai összetételét olyan erőteljes, hangsúlyos gyakorlatokban, mint a battement tendu, a jeté frappé, a rond de jambe en l'air, a petit



battement, és a spicc gyakorlatok.

A lassú tempójú gyakorlatokban (adagio, fondu) az egységet az artikulációs, frazeálásbeli, és összhangzattani-szerkesztésbeli eszközök segítségével érhetjük el. Itt vezető szerepe van a lépéskombinációk és a zenei megformálás közti dramaturgiai, értelmi hangsúlyok szinkronizálásának.

A változatos zenei kifejezőeszközök között különleges szerepe van a dallamnak és a harmóniának. Pontosan az ívesen rajzolt, lágy dallammozgás – vagy az ellenkezője, az akkord kíséret melletti ugrászerű dallam hozzák létre a kívánt dramaturgiai hatást. Az olyan látványos, érzelm dús elem, mint a tombé, szinte mindig az átmeneti tonika késleltetésével történik, amely feszültség, érzelmi felindultság érzését kelti.

Ezzel kapcsolatosan megemlíthetjük a balett pozíciók szemantikai, tartalmi jelentését. Nem véletlen, hogy egy balett órán gyakran halljuk a pedagógustól azt a felszólítást, miszerint jobban meg kell mutatni a pózt. Az effacé-hoz például, ami egy nyitott, elegáns póz, sokkal jobban illik a dúr harmónia, míg a croisé-nak a moll harmónia a kifejezőbb.

Minél bonyolultabb a lépéskombináció, annál sokszínűbb annak

⁵ Bezuglaja, 2005. 66-72,120,122.



zenei megjelenése. A sokféleséget adhatja a hangnemi kitérés (gyakran szubdomináns hangnembe), a moduláció (időnként enharmonikusan, a „váratlan fordulat” benyomását keltve), álzárlat, hangnemváltás, stb.

A kulmináció pillanatának hangsúlyosnak kell lennie a zenei szövetben, ezen felül pedig nem szabad megfélekednünk az úgynevezett „csendes, halk csúcspontokról” (Csajkovszkij), melyek néhol még hatásosabbak, amikor például a várt fortissimo helyett egy váratlan dinamikai ellentétként következik, a piano hangzás.

A zongorakísérő zeneművész munkájának fontos aspektusa a táncpedagógussal való jó együttműködés. A balettmester vagy a koreográfus gyakran saját különleges, balett szaknyelvén magyarázza a tánclépéseket, és a zenésznek szert kell tennie egy bizonyos koreográfiai tudásra, hogy le tudja fordítani a balett nyelvét a zenei definíciók nyelvére.

Ilyenkor nagyon fontos elkapni a gyakorlat belső ritmusát, méghozzá az úgynevezett „felső rend ritmusát”, vagyis nem csupán a hangsúlyos és hangsúlytalan értékeket kell érezni, hanem egy magasabb szintet, a hangsúlyos és hangsúlytalan időök pulzálását, amely a hangnemi-harmóniai felépítés logikai egységét hozza létre.

Ehhez feltétlenül szükséges megkülönböztetni a lépéseket jelentését és egymáshoz való viszonyukat. Lehet ez például egy póz, amely egy hangsúlyos időben van, és kulminációt jelent. Hozzá vezethet egy lépéssor, melynek mellékes jelentősége van (tehát, a lendület, az ugrás, az érkezés pillanatát, stb.). Mindezek a táncelemek harmóniai váltakozások hálójára vannak feltéve, és így hozzák létre a „felsőbb rend” ritmusát, amely tulajdonképpen meghatározza az improvizáció struktúráját.

A mozgások karakterizálása – könnyed, nehéz, lendületes, súlyos, átmeneti stb. olyan zenei eszközökkel történik, mint például a zenei anyag szerkesztése vagy regiszterekben való elhelyezése. Fontos jelentősége van magának a hang fizikális jellemzőinek. Egy híres, orosz zenetudós Tyulin így írt erről: „A hangnak van egy specifikus, zenei matériája, amely fizikai természetéből fakad, és ennek köszönhetően zenei testet kap.”⁶ Azon fogalmak analógiája, mint „vonal”, „irány”, „relief”, „magasság”, „mélység”, teljesen helytállóak. A térben való mozgás különféle kategóriáit a szerkesztés kitágítása, összeszűkítése, a harmóniak belső intervallumainak feszültsége, a regiszterek egymással való szembeállítása mutatja be.

Ahhoz, hogy a tapasztalt zongorakísérő a mozgás testplasztikáját zenei nyelvre lefordítsa, egy egész arzenálnyi eszköz áll rendelkezésére. Ezek – bizonyos portrék, mozdulatok jelei (komplex intonációs-artikulációs-ritmikai formulák). Ezek az eszközök közé tartozik például a gavotte ritmusképlete (sétaimitáció, futásimitáció, balett kódák), ugrásszerű dallam, a dallam lendületes emelkedése „nekifutáskor”, az akkord figurálása (lassú arpeggio) orgonapont felett.

Ahhoz, hogy valaki sikeresen improvizáljon, feltétlenül szükséges, hogy tudja egy pillanat alatt megjeleníteni ezeket a mozgásforma-jelzéseket, sőt, össze tudja hangolni őket. Az improvizáció csak abban az esetben éri el művészi célját, ha lélegzése, pulzálása unisonóba kerül a táncsal, még jobb, ha előre vetíti a táncos mozdulatait. A legjobb improvizáció száz százalékosan kifeszíthető a koreográfia hálójára, miközben azt a benyomást kelti, hogy a táncos egy kész, „előre megadott” zenére táncol.

Bezuglaja szerint: „A zongoristának nem csupán előre kell látnia a bekövetkező „eseményeket”, de tudnia kell a zenei kíséretben logikus, természetes „zenei okokat” létrehozni ahhoz, hogy ezek az események bekövetkezzenek. Nem létezik teljes értékű zenei kíséret előrehallás és előrelátás nélkül.”⁷ Ebben hatalmas szerepet játszik a zenei műveltség alapuló intuíció.

⁶ Tyulin, 1966. 86.

⁷ Bezuglaja, 2005. 121.



Balett improvizációnak az egyik legfontosabb aspektusa a pszichológiai aspektus. Az adott mozgás ritmusképletei olyan asszociációkat keltenek a zenész fejében, melyek pontosan akkor kerülnek felszínre, amikor a balettmester bemutatja a gyakorlatot. Már a mozdulatok bemutatásának mikéntje is elég ahhoz, hogy megszülessen ezekre a „válasz”. Az improvizáció rögtön az első léptéstől, az első mozdulattól kezdődik, szekvenciálisan átalakul, fejlődik, és egy zárt dallammá változik. Az első impulzus megadása meghatározza a zenei forma egész további sorsát.

A különféle jelinformációk legalapvetőbb forrása a zongorakisérő számára azon zeneművek stíluselemzése, melyekkel szakmai karrierje során óriási számban találkozik. Következésképpen a zenész gyakran valamihez „hasonló” zenét komponál (ilyenkor konkrét dallami kép ihleti az improvizációt). Így születnek bizonyos zenei allúziók (stílus- utánpótlások), például:

– Csajkovszkij stílusának (jellegzetes harmóniai sor T-D2-D6-(D56-S)-S-(D2-S)-S6-II34-D7 – November „Évszakok” fondu gyakorlatában), és factura szerkesztés (November „Trojka”, ugrások).



– Vagy az úgynevezett „orosz kelet” stílusának (Rimszkij-Korszakov meseoperái, Borogyin művei), melynek jellemzője modális harmóniai kapcsolatok I-VI, I-III és mesés hangulat.

– az orosz impresszionizmus és expresszionizmus (Rachmanyinov, Skrjabin, Rimszkij-Korszakov) stílusának – terc-skálák, terc-ronkon hangnemek, domináns hangnemű hangsor, melyek a harmónia festőereje által színpiadiasság és „irrealitás” érzését keltik.

Az ehhez hasonló harmóniai eszközök használata gazdaggá teszi a zongorakísérő palettáját, stílusa egyénivé és megismételhetetlenné válik.

Az improvizációs alkotóművészet folyamata közvetlen módon függ a megszerzett tapasztalattól, a szakmai színvontól, és a zenész művészi prioritásaitól. Minél gazdagabb az ő egyénisége, annál szélesebb lehetőségeinek és kifejezőeszközeinek köre, annál változatosabb az eszköztára, annál érdekesebb és meglepőbb az improvizációja.

A balett kíséret művészetében fellelhető rengeteg egyéni megoldás nem szoríthatja háttérbe a balett cselekményének érzelmi aspektusait, a rá jellemző emelkedettséget és színpiadiasságot. Hiszen a zongorakísérő legalapvetőbb feladata – melyre minden zenei kifejezőeszközét felhasználja – hogy különleges, ünnepi atmoszférát hozzon létre már a balett órán is, melynek köszönhetően a kezdő és a haladó táncosok is teljes mértékben ki tudják bontakoztatni tehetségüket.

Végezetül a moszkvai Bolsoj Színház ismert korrepetitora, Emma Lipka szavait szeretném idézni: „A balett lehetőséget ad a zenésznek, hogy megcsillantsa tehetségét. A zongorakísérőnek nagy zenésznek, igazi művésznek kell lennie. Csak így lehetséges, hogy a zongora hangjai ne kíséretté, hanem a zene és a tánc által létrehozott egész kép részévé váljanak.”⁸

⁸ Kuzmin, 2013.



konferencia



VI Preludium

Allegro ma non troppo (♩=116)
leggero, agitato, poco legato

* Wskazywanie rólmi i ich zmianami w czasie.

47 Aria
(Chorus II)

* Wskazywanie rólmi i ich zmianami w czasie.

XXII Preludium

Adagio lamentoso (♩=54)

* Wskazywanie rólmi i ich zmianami w czasie.

Fuga XII.

Allegretto, vivace e brioso ♩=82.
non molto legato

* Wskazywanie rólmi i ich zmianami w czasie.



Air on the G String

Andante from Suite no. 3 J.S.Bach

Piano

Sheet Music from Sheetson.com © Copyright 2006 Red Balloons Technology Ltd

II Preludium

Allegro (4-28)

f *fermo, articolato*

Irodalomjegyzék

Aszafjev

1971 Borisz Aszafjev: *Muzikalnaja forma kak processz*. Leningrád, Muzika, 1971.

Bezuglaja

2005 Galina Bezuglaja: *Koncertmejszter baleta*. Szentpétervár, Akademija russzkovo baleta im. Vaganovoj, 2005.

Bojkova-Kovács

1994 Bojkova-Kovács Marina: *Putyi formirovanyia muzikalnoj kulturi szovremennyovo Iraka / Az iraki zenei kultúra kialakulásának útjai*. (PhD értekezés, Moszkva, Állami Lenin könyvtár, 1994).

Bojkova-Kovács

1995 Bojkova-Kovács Marina: *Szpecifika ciklicseszkij kompozicij v arabszkij muzike. Irakszkij makam*. Moszkva, Goszudarsztv insztitut iszkusstvoznanyia, 1995.

Bril

1979 Igor Bril: *Prakticseszkij kursz dzsazovoj improvizacii*. Moszkva, Muzika, 1979.

Colles

1954 Henry Cope Colles: *Extemporization or improvisation*. In: *Grove's Dictionary of music and musicians*. Szerk: Eric Blom . New York, Saint Martin's Press 1954. II. 991–993.



konferencia



Findlay

1971 Elsa Findlay: *Rhythm and Movement, Application of Dalcroze. Eurhythmics*. Summy-Birchard, 1971.

Horsley

1980 Imogene Horsley–Michael Collins–Eva Badura-Skoda–Dennis Libby: Improvisation. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Szerk.: Stanley Sadie. London, Macmillan & Co 1980. IX. 991–993.

Kuzmin

2013 Vlagyimir Kuzmin; Emma Lippa – polveka szluzsenija baletu. In: *Egyinyenyie* (2013) 48. sz.

Malcev

1991 Szergej Malcev: *O pszihologii muzikalnoj improvizacii*. Moszkva, Muzika, 1991.

Medusevszkij

1993 Vjacseszláv Medusevszkij: *Intonacionnaja priroda muziki*. Moszkva, Kompozitor, 1993.

Nazajkinszkij

1982 Jevgenyij Nazajkinszkij: *Logika muzikalnoj kompozicii*. Moszkva, Muzika, 1982.

Szaponov

1982 Mihail Szaponov: *Iszkussztvo improvizacii: Improvizacionnie vidi tvorcsestva v epadnoevropejszkoj muzike. Szrednih vekov i Vozrozsdenija*. Moszkva, Muzika, 1982.

Sachs

1937 Curt Sachs: *World History of Dance*. New York, Bonanza Books, 1937.

Sawyer

1986 Elizabeth Sawyer: *Dance with the Music: The World of the Ballet Musician*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Tyulin

1966 Jurij Tyulin: *Ucsenyije o garmonii*. Moszkva, Muzika, 1966.

Vaganova

1980 Agrippina Vaganova: *Osznovi klasszicsekovo tanca*. Leningrád, Iszkussztvo, 1980.

Vaganova

1982 Agrippina Vaganova: *Tancevalnaja muzika ephi Vozrozszyenija. II Muzika i horeografija szovremennoó baleta*. Moszkva, 1982.