

Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Челябинская государственная академия культуры и искусств»
Хореографический факультет

С. В. ТАРАТОРИН

ФОРМЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Учебно-методическое пособие
по дисциплине «Танец и методика его преподавания. Дуэтный танец»
для студентов, обучающихся по направлению подготовки
071500 «Народная художественная культура»,
профильный модуль «Руководство хореографическим любительским коллективом»

Челябинск

2012

УДК 793.3
ББК 85.325/327
Т 18

Утверждено на заседании кафедры педагогики хореографии 31.01.2011 г., протокол № 4

Тараторин, С. В. Формы классического танца / С. В. Тараторин; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2012. – 70 с.

ISBN 978-5-94839-334-6

В данном пособии дано понятие классического танца, подробно представлено многообразие его форм. Рассмотрены проблемы сохранения классического наследия и вопрос традиций и новаторства. Для самостоятельного разбора предложена запись хореографического текста *pas de trois* из произведения классического наследия (балет «Пахита») и нотный материал.

Работа предназначена для преподавателей и студентов вузов культуры и искусств.

Печатается по решению редакционно-издательского совета

© Тараторин С. В., 2012

© Челябинская государственная академия
культуры и искусств, 2012

ISBN 978-5-94839-334-6

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	5
Глава I. Особенности классического танца.....	7
Глава II. Многообразие форм классического танца.....	12
Глава III. Сохранение классического наследия.....	22
Глава IV. Запись хореографического текста.....	30
Список литературы.....	56
Приложение.....	58

ВВЕДЕНИЕ

Одним из важных моментов в процессе подготовки педагогов по классическому танцу является ознакомление студентов с лучшими образцами классического наследия, созданного выдающимися хореографами Ж. Перро, М. Петипа, А. Сен-Леоном, М. Фокиным и др.

В литературе по истории балета, классическому танцу дается описание стиля, характера какой-либо вариации, дуэта, но нет конкретизации движений. В последнее время появились издания, в которых описаны движения, входящие в ту или иную вариацию, с музыкальной раскладкой (балеты «Жизель», «Пахита»). Однако уловить стиль, характер танцевального материала возможно лишь в процессе его практического освоения.

Не случайно при подготовке профессиональных исполнителей в хореографических училищах большую роль играет сценическая практика, всесторонне развивающая и совершенствующая исполнительское мастерство учеников на основе репетиционной работы. Этот раздел является неотъемлемой, завершающей частью учебного процесса.

Учащиеся хореографических училищ, как правило, со второго класса приступают к сценической практике, которая требует от них определенных профессиональных знаний и умений. На уроках классического танца педагоги, зная сценическое произведение (вариация, ансамбль), включают комбинации движений из него, что подготавливает учеников к технически-совершенному овладению приемами сценической композиции. После урока, если позволяет время, с отдельными учениками можно проходить наиболее сложные по технике движения, а также сольные вариации.

В академии культуры и искусств в учебный план подготовки художественных руководителей коллективов, преподавателей включен предмет «Танец и методика его преподавания», обогащающий студентов знанием профессиональной хореографии. Изучая образцы классического наследия, они осваивают разные стили исполнения, технологию составления танцевальных комбинаций, в результате чего качественно повышается исполнительский уровень.

Важным аспектом изучения образцов классического наследия является знакомство студентов с разнообразием форм классического танца (основы балетного спектакля), на основе которых появилось множество различных танцевальных направлений.

Данное пособие позволяет студентам познакомиться с замечательными шедеврами прошлого, самостоятельно разобрать по записи ту или иную вариацию и практически ее освоить, так как теоретические знания необходимо подкреплять практикой.

Пособие состоит из четырех глав: *«Особенности классического танца»*, *«Многообразие форм классического танца»* (эта тема раскрыта наиболее подробно), *«Сохранение классического наследия»*. Особо интересной для учащихся и студентов должна стать четвертая, практическая глава – *«Запись хореографического текста»* (с приложением нотно-музыкального материала).

ГЛАВА I

Особенности классического танца

В энциклопедии «Балет» дано следующее определение *классического танца* – исторически сложившаяся, устойчивая система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе поэтически обобщенной трактовки сценического образа, которая формировалась у многих народов на протяжении веков. Термин *классический танец* возник в России в конце XIX в. в результате обособления отдельных видов танца, разделяя танцовщиков на *классических* и *характерных*. Постепенно термин вошел в обиход и вытеснил бытовавшие ранее – *серьезный, благородный, академический* и др. До того времени в России (в зарубежной терминологии включая и XX в.) понятие *классический танец* было равнозначно балетным или театральным танцам. По существу оно обозначало профессиональный танец по аналогии с профессиональной музыкой в отличие от танца и музыки народных [2].

Из множества движений европейский классический танец впитал положения и движения, заимствованные из народных плясок, хороводов, бытовых танцев, отобрав и переработав наиболее выразительные, обладающие определенностью, законченностью, пластически раскрывающие духовный мир человека. Первые попытки осмысления театрального танца были предприняты итальянскими и испанскими учителями танца XV – XVI вв., которые стремились систематизировать свод танцевальных положений и движений (трактаты о танце Ф. Карозо, Г. Негри и др.). Художественные особенности классического танца начали складываться в XVI в. в Италии.

Дальнейшее развитие система классического танца получила во Франции, в трудах Академии танца (П. Бошан, Р. Фёйе), где обрела свою терминологию. Профессиональная разработка народного, бального и сценического танцев привела к дифференциации и обобщению их выразительных средств. Разделение на элементы, отбор и систематизация движений легли в основу школы классического танца [Там же].

Отличительными особенностями классического танца являются присущие только ему выразительные средства, такие как позы, прыжки, пуанты. Поза классического танца – это своего рода жест, вытекающий из осмысленного и выразительно выполненного действия, но жест такой, в котором принимает участие все тело танцовщика, а не только одна или две руки, используемые обычно для придания речи большей выразительности. Поза классического танца отличается исключительным разнообразием приемов исполнения. Она может входить как основной или дополнительный элемент в то или иное движение. Может воспроизводиться медленно и быстро, фиксироваться длительно и кратко, усиливать или ослаблять динамику движения. Позы могут соединяться одна с другой в целую хореографическую композицию при помощи самых различных приемов связи. И если эта композиция исполняется осмысленно, вдохновенно, музыкально и технически совершенно, тогда поза превращается в живой, выразительный жест танца.

Наиболее сложными и технически трудными движениями в искусстве классического танца являются прыжки. Прыжки – это средство самой разнообразной и стремительной полетности движения. Вместе с тем техника прыжков имеет и свои особые исполнительские приемы, один из которых называется элевацией. Элевация в собственном смысле

слова есть взлет: человек отделяется от земли и делает высокий прыжок по воздуху, но такой прыжок может быть бессодержательным или гимнастически-акробатичным. Для танцевальной элевации необходимо к прыжку присоединить баллон. Под баллоном понимается способность танцовщика задержаться в воздухе в определенной позе. Танцующий как бы замирает в воздухе. В случае, когда мы имеем дело с высоким прыжком, соединенным с баллоном, мы и говорим о классической элевации [См.: 3].

Утверждение техники классического танца принято связывать с романтическим балетом 1830–1840-х гг. Несомненным открытием этого периода является танец на пальцах (строго говоря, танец на концах всех пальцев при вытянутом подъеме). Танцевальный прием безусильного отрыва от земли, устремления в воздух обрел метафорический смысл. Техника танца помогла воплотить поэтическое начало: полетность стала метафорой возвышенного, выразила особый строй души, противостоящей натиску приземленного, обыденного.

В системе классического танца разработаны позиции ног (значительно полнее), рук, корпуса и головы, причем строго ограничено число групп движений. Движения классического танца строятся на основе выворотности. В теории классического танца разработано понятие о закрытых (*fermé*) и открытых (*ouvert*), скрещенных (*croisé*) и не скрещенных (*effacée*) позициях и позах, а также о движениях наружу (*en dehors*) и внутрь (*en dedans*).

Школа классического танца построена на изучении различных групп движений, объединенных общими для каждой группы признаками, например:

– *Plié* – общепринятое французское название для движения ног, которое по-русски обозначается словом *приседание*;

– *Battement* (‘биение’, ‘взмах крыла’) – равномерные движения работающей ноги. Применяется ко многим движениям классического танца, второе слово при этом уточняет характер движения:

Battement tendu – натянутое, *Battement jeté* – бросать,

Battement frappé – бить, ударять, *Battement fondu* – таять;

– *Rond de jambe* – круговые движения ноги:

rond de jambe par terre и *rond de jambe en l’air* (по земле и в воздухе);

– *Port de bras* – это правильное прохождение рук через основные позиции с поворотами, наклонами головы и движениями корпуса;

– *Temps lié* – это целая серия слитных взаимосвязанных движений на середине зала. Имеет большое значение в развитии координации движений рук, ног, головы, корпуса;

– *группы прыжков* (*элевация*), *вращений* (*pirouette, tour, fouetté*), *положений корпуса* (*attitude, arabesque*) и др.

Виртуозность техники, достигнутая в результате освоения школы классического танца, служит средством создания художественных образов балетного спектакля. Она приобретает ежедневным тренажем (при тщательном выполнении установленных правил) и постоянной сценической практикой. Сценический опыт убедительно подтверждает, что школа классического танца располагает огромным диапазоном технических и выразительных средств, является той профессиональной основой, которой пользуются исполнители всех жанров театральной хореографии.

Классический танец непрерывно развивается. Эволюция его обусловлена развитием и борьбой различных для каждой

эпохи эстетических направлений. Но несмотря на это основой школы классического танца, ее фундаментом остается классическое наследие (хореографические произведения, созданные в прошлом, обладающие непреходящей художественной ценностью и продолжающие свою жизнь в настоящее время). Классическое наследие сохраняет эстетические принципы, композиционные приемы, стилевые особенности, художественный язык и формы искусства прошлого.

ГЛАВА II

Многообразие форм классического танца

Формы классического танца развивались на протяжении нескольких веков, и ко второй половине XIX в. сложились их каноны. Прежде всего здесь стоит сказать о вариации, которая стала родоначальницей всех дальнейших форм классического танца в балете, таких как *pas de deux, pas de trois, pas de quatre, pas de six, danse d'action, grand pas, pas d'action, divertissement*.

Французский термин *variation* происходит от латинского *variatio* – ‘изменение’. В хореографию слово *variation* (вариация) пришло из музыкальной терминологии, в которой им обозначают завершённые пьесы, входящие в циклическую форму и строящиеся на видоизменённом изложении основной темы.

В хореографии вариация приобретает свои черты, имеющие отдалённую аналогию с музыкальной формой, ведь в хореографической вариации развитие темы происходит не за счёт варьирования самих танцевальных движений, которые изложены в начальных частях цикла (хотя и не исключается повторение каких-либо отдельных движений, положений, поз и их комбинаций, используемых в *entrée* или *adagio*), а за счёт содержательного, эмоционально-психологического раскрытия образов действующих лиц.

Нередко понятие *вариация* связывают с бравурным, технически сложным сольным танцем. И действительно можно сказать, что многие танцевальные вариации отвечают этим требованиям, и их исполнители должны в совершенстве владеть техникой классического танца. В своё время А. Ваганову, например, называли королевой вариации, позже – М. Семенова, Н. Дудинская, О. Лепешинская, Р. Стручкова демонстрировали своё великолепное мастерство.

Вариации можно классифицировать по различным признакам. Во-первых, делить их на мужские и женские. Во-вторых, в вариации могут участвовать один или несколько исполнителей, в первом случае она называется сольной вариацией, в других, за неимением в балетной практике определенной терминологии, просто – двойками, тройками, четверками.

Большинство вариаций танцуется без смены темпа, и потому о них можно говорить как об одготемповых, хотя есть вариации и со сменой темпов, т. е. разготемповые. Одготемповые вариации большей частью исполняются быстро, что позволяет с помощью виртуозной техники раскрыть жизнеутверждающий, динамический характер того или иного героя. Однако встречаются и вариации, которые идут в медленном темпе и передают лирические настроения и тонкие психологические переживания.

Наиболее распространенной формой вариации является трехчастная, в которой первая и третья части одинаковы или третья незначительно усилена, а средняя часть, имея новый музыкальный и хореографический материал, трактуется в несколько замедленном темпе. Для коротких характеристик используются одночастные вариации; двухчастная нередко складывается из двойного повторения одного и того же музыкального периода, но возможно и контрастное противопоставление частей. При более многогранной проработке образа используются четырехчастные и даже пятичастные вариации. Нередко заключительная часть бывает короткой как финал, или кода, вариации. При разделении вариаций на части необходимо исходить не столько из музыкального анализа пьесы, сколько из хореографического текста, так как в одной вариации при повторении музыкального материала постановщик сочиняет различные танцевальные комбинации или варьирует движения. Таким образом, части танцевальной вариации различаются между собой как составом движений, так и их

комбинацией, а соответственно этому и образным строем, а также подтекстом. Музыкальный размер вариаций и их частей может быть самым разнообразным: $2/4$, $3/4$, $4/4$, $6/8$ и др.

Вариация – это своеобразный хореографический портрет героя или героини, раскрывающий основную черту образа. Рисуеться одной краской, в ее подтексте закладывается одна, но яркая характеристическая мысль. Но это необязательные условия. Нередко можно рассматривать чередующиеся вариации исполнителей как своего рода танцевальное соревнование, своеобразный перепляс (таковы вариации Базиля и Китри в балете Л. Минкуса «Дон Кихот» и Вацлава и Марии в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева). Вариация может иметь повествовательный характер (наподобие вариации Одетты во 2-м акте, в которой она рассказывает Зигфриду о своей печальной судьбе). Кроме того, это понятие расширяется, и вариацией называют не только сольные танцы, но и групповые, отвечающие требованиям лаконичности, виртуозности и в определенной степени синхронности движений (например, вариация четырех кавалеров из «Раймонды»). Стоит заметить, что возможна и вариация кордебалета, каковой можно считать танец nereid во 2-м акте балета «Спящая красавица», Развитие вариационной формы танца привело к рождению хореографических монологов. Монолог – своего рода рассказ, на протяжении которого происходит смена внутреннего состояния, герой принимает решение, делает выбор. Примером могут служить монологи Мехменэ Бану в балете Ю. Григоровича «Легенда о любви»; Спартака в одноименном балете А. Хачатуряна; танец Никии со змеей в балете Л. Минкуса «Баядерка». Жанр монолога значительно расширяет выразительные возможности балетного спектакля, поэтому им широко пользуются балетмейстеры.

Очевидно, циклический характер вариаций и послужил поводом использовать этот термин в балете при окончательном

оформлении развернутых циклических балетных форм – *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre*. Каждая из этих форм состоит из определенного количества частей с редкими исключениями из правил и включает *entrée*, *adagio*, *variation* и *coda*.

Pas de deux [па дэ дё] (в пер. с фр. – ‘танец вдвоем’) – одна из форм классического танца, которая начала складываться в XIX в., в эпоху романтизма, и была связана с появлением новых сценических героев, раскрытие образов которых требовало более усложненной техники. Одно из наиболее известных *pas de deux* классического типа сочинил Ж. Перро в балете А. Адана «Жизель» (1841 г.). Окончательная структура сформировалась во 2-й половине XIX в. В России классические образцы *pas de deux* создал М. И. Петипа в балетах П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». Форма *pas de deux* позволяет графически точными штрихами нарисовать выразительный портрет того или иного персонажа, и хореографы не упускают этой возможности, наполняя традиционные формы живым дыханием. Вспомним, к примеру, уже ставшие классикой *pas de deux* Жанны и Филиппа из «Пламени Парижа» Василия Вайнонена или Лауренсии и Фрондосо из «Лауренсии» Вахтанга Чабукиани.

Структура *pas de deux*

Entrée [антрэ] (в пер. с фр. – ‘вход’) – танцевальный выход на сцену одного или нескольких исполнителей, часто играющий роль экспозиции. *Entrée* исполняется как в медленном, так и в быстром темпе. *Entrée* может быть простым, как *pas de trois* в балете «Пахита», и развернутым, как «Фестиваль цветов в Дженцано» Э. Хельстед, Х. С. Паулли.

Характерной особенностью ***adagio*** [адажио] (в пер. с ит. – ‘медленно’, ‘спокойно’) является кантиленная взаимосвязь движений. В тренировочном комплексе урока классического танца *adagio* называют танцевальную комбинацию, которая включает

широкие, плавные движения с максимально высоким подъемом ноги в большие позы. Как правило, в *adagio* главенствует балерина, однако, роль ее партнера не менее значима, так как при его исполнении необходимы чувство ансамбля, развитая физическая сила и ловкость. *Adagio* является узловым моментом в драматургии спектакля. С его помощью балетмейстеры раскрывают содержание и эмоциональное состояние героев.

Количество вариаций зависит главным образом от количества участников. Так в *pas de deux* свои вариации исполняют герой и героиня, в *pas de trois* входят одна мужская и две женские вариации. В *grand pas* и в других, более развернутых, циклических формах, помимо ведущих солистов, вариации танцуют вторые солисты и солистки, нередко объединенные в двойки, тройки и четверки, например, *pas de quatre*, *pas de six*.

Coda [кода] (от лат. *cauda* – ‘хвост’) – заключительная часть многих танцевальных форм, следующая за вариациями, преимущественно виртуозного характера и, как правило, в подвижном темпе. *Coda* обычно состоит из небольшого танцевального фрагмента каждого из исполнителей и совместной заключительной части. У каждого исполнителя может быть и по две коды. Например, вставное *pas de deux* в балете А. Адана «Жизель».

Наряду с *pas de deux* существует еще и дуэт. Дуэтом называется танец, исполняемый двумя партнерами. Можно выделить три вида дуэтов.

Простейший из них – танец в унисон (иногда в таком танце встречаются самостоятельные комбинации для каждого партнера): подобные дуэты мы называем «двойка», и исполняются они обычно танцовщиками одного пола.

Второй вид – танец мужчины и женщины. Он может быть сочинен на определенную тему: любви или ненависти, радости встречи или печали расставания и пр. Два действующих

лица в этом случае выражают в танце свои чувства и взаимоотношения.

И наконец третий, и высший вид дуэта – это танец-диалог, когда каждый из партнеров проводит в пластической форме свою тему, несущую мысль и чувство.

Pas de trois [па дэ ттуа] (в пер. с фр. – ‘танец втроем’) – одна из разновидностей классического ансамбля, включающая трех участников. Как и другие формы ансамбля, *pas de trois* имеет каноническую структуру: *entrée*, *adagio*, вариации каждого из участников и общая *coda*. Однако в отличие от *pas de deux*, несущего в основном действенные драматургические функции, *pas de trois* в балетах XIX в. имело, как правило, дивертисментный (вставной) характер. В нем обрисовывались преимущественно не главные герои, а их друзья и окружение, среда действия, эмоциональная атмосфера и др. В числе наиболее известных *pas de trois* можно назвать балеты «Пахита» М. Петипа; «Океан и жемчужины» в «Коньке-горбунке» А. Горского; *pas de trois* из 1-го акта «Лебединого озера» того же балетмейстера. Стремясь к усилению действенности хореографии, балетмейстеры при постановке классических спектаклей порой вводят в *pas de trois* главных героев (например, «Лебединое озеро» в редакции Ю. Григоровича). В современном балете каноническая форма *pas de trois* почти не встречается, исключением является «Танец пастушков» В. Вайнонена в балете «Щелкунчик» (постановка 1934 г.). Форма *pas de trois* довольно популярна в жанре хореографической миниатюры (*pas de trois* на музыку разных композиторов балетмейстера Л. Якобсона, *pas de trois* на музыку Б. Бриттена балетмейстера А. Полубенцева). Обычно танцевальное трио строится более свободно, но при этом зависит от характера действия. Вспомним хотя бы трио Данилы, Катерины и Хозяйки Медной горы в балете С. Прокофьева «Каменный цветок»

в постановке Ю. Григоровича, танец фей (Золото, Серебро и Сапфир) в балете «Спящая красавица».

Pas de quatre [па дэ катр] (в пер. с фр. – ‘танец вчетвером’) состоит как и прочие формы из *entrée*, *adagio*, вариаций (в различных комбинациях участников) и *coda*. Самый известный *pas de quatre* – сочиненный Ж. Перро на музыку Ц. Пуни (одноактный балет-дивертисмент, поставленный для танцовщиц К. Гризи, М. Тальони, Ф. Черито, Л. Гран).

Возможности сочинения разнообразных танцев для четырех исполнителей очень велики. Квартет может быть создан для четырех женщин, четырех мужчин, трех женщин и одного мужчины и т. д., т. е. возможны пять вариантов исполнительского состава. Пожалуй, самый известный квартет из классического репертуара – это четверка лебедей во втором акте «Лебединого озера» Л. Иванова. В балете «Золушка» С. Прокофьева квартет исполняют две злые сестры со своими кавалерами на балу у Принца. Они танцуют как вместе, так и (некоторые эпизоды) женщины и мужчины по отдельности.

Структура *pas de six* [па дэ сис] (в пер. с фр. – ‘танец вшестером’) аналогична формам *pas de deux*, *pas de trois* и др. Наиболее яркими примерами являются *pas de six* в балетах «Лауренсия» А. Крейна (где танцуют 3 ведущие пары) и «Эсмеральда» Ц. Пуни (где танцует пара солистов и четверка корифеек-цыганок).

Важную роль в драматургическом развитии сценического действия в балетном спектакле играют такие формы, как *danse d'action* и *divertissement*. *Danse d'action* [данс даксьон] (танец действия) – традиционная форма хореографического представления наряду с *grand pas*, *pas de deux*, *pas de trois*. Наибольшее распространение она получила в спектаклях классического репертуара, а в партитурах (где нередко обозначается как *pas d'action*) – это такой танцевальный фрагмент балета, в котором,

как и в пантомиме, в отличие от чисто танцевальных форм, действие обретает возможность активного развития, раскрывая свой смысл, содержание, причину с помощью танцевальных средств. Типичным примером формы *pas d'action* можно считать второй акт балета «Раймонда», в котором средствами танцевальной образности раскрывается весь клубок сложных и противоречивых взаимоотношений героини, ее друзей и подруг с Абдерахманом.

Хореографы обогащают эту форму новыми действенно-пластическими и танцевальными приемами. Важное место она обрела в таких балетах 1930–1940-х гг., как «Бахчисарайский фонтан» (постановка Ростислава Захарова) и «Ромео и Джульетта» (постановка Леонида Лавровского). И в дальнейшем *pas d'action* продолжало впитывать открытия представителей различных балетмейстерских поколений. У Ю. Григоровича эта форма интересно преломляется в балете «Спартак» (сцена восстания); в «Макбет» В. Васильева (танец ведьм) действенность танца укрупнилась, обогащенная красками современной палитры выразительных средств. Дальнейшее развитие балетного искусства связано с поиском новых приемов действенно-танцевальных форм.

Divertissement [дивертисмент] (в пер. с фр. – ‘увеселение’, ‘развлечение’). Этот термин заимствован из практики театрализованных представлений, включавших номера различных жанров – не только хореографических, но и вокальных, инструментальных, декламационных. Собранные в одном представлении, они драматургически не были связаны между собой, что стало характерной чертой и балетного дивертисмента.

Дивертисмент является составной частью многих балетов классического наследия, чаще всего используется как прием, создающий в данной сцене определенную атмосферу, или играет роль мажорного финала спектакля. Дивертисмент чаще всего состоит из бессюжетных танцевальных номеров и, как правило,

завершается развернутым *pas de deux* главных героев. Но нередки случаи, когда обособленные номера строятся как небольшие сюжетные миниатюры, имеющие свой сюжет, свою эмоциональную атмосферу, свою драматургию. Таковыми являются, например, в третьем действии балета «Спящая красавица» миниатюры «Кот в сапогах и белая кошечка», «Золушка и принц Фортюне», «Красная шапочка и Волк», «Мальчик-с-пальчик, его братья и людоед» и мн. др.

Интересную мысль высказал Ф. В. Лопухов по поводу дивертисмента в сцене бала в «Лебедином озере». Он считал, что танцы этой картины являются сами по себе цепью соблазнов, расслабляющих волю принца и подготавливающих его падение перед главным соблазном – женскими чарами Одиллии. Лопухов тем самым утверждал (вопреки установившемуся отношению к дивертисменту как к чисто развлекательной части балетного спектакля) свою точку зрения – дивертисмент должен нести большую смысловую нагрузку.

Балетмейстерами дивертисмент широко использовался для показа места и времени действия, выявления характеров действующих лиц, как лирико-поэтическое авторское отступление. Например, дивертисмент в картине свадьбы из «Лауренсии», в котором танцы характеризуют свободолюбивую Испанию во всей ее многоликости, или праздник на парижской площади в балете «Пламя Парижа» (митинг восставшего народа), где ярко раскрывается природа национального французского характера.

В более современных постановках развернутый дивертисмент почти не используется, только в виде отдельных вставок чисто танцевальных номеров. Однако, думается, что возможности дивертисмента как составной части балетного спектакля еще далеко не исчерпаны.

Grand pas [гран па] (в пер. с фр. – ‘большой шаг’, ‘большой танец’) – сложная многочастная танцевально-музыкальная форма, зародившаяся в эпоху романтизма и получившая завершение в творчестве М. И. Петипа. Построение *grand pas* подобно сонатной форме в музыке: *entrée* (экспозиция), *adagio*, вариации (разработка) и затем *coda*. В *grand pas* хореография выражает внутреннее содержание балета. Танцевальные темы симфонически развиваются, переплетаются, противоборствуют. Таковы *grand pas* в балетах «Баядерка», «Раймонда», «Лауренсия», «Пахита», «Шопениана», «Дон Кихот». Как правило, *grand pas* исполняется местно с солистами, корифеями и кордебалетом. Некоторые *grand pas* имеют действенный характер, как во втором действии балета А. Адана «Жизель».

ГЛАВА III

Сохранение классического наследия

Искусством принято называть специфическую форму общественного сознания и человеческой деятельности, которая представляет собой отражение окружающей действительности в художественных образах. Искусство, как и духовная культура в целом, состоит, с одной стороны, из накопленных культурных ценностей, сохраненных целостных художественных произведений, передаваемых из поколения в поколение, – традиций, с другой – из процесса создания нового духовного богатства – новаторства.

Посредством создания произведений искусства происходит реализация такого вида познавательной деятельности людей, как художественное познание. Предметом искусства является человек, его отношения с окружающим миром и другими индивидами, а также жизнь людей в определенных исторических условиях. Специфика искусства как формы художественного познания заключается в следующем:

– во-первых, предмет искусства – это жизнь людей, представленная во всем многообразии в форме художественных образов. Сами образы, будучи результатом вымысла, тем не менее отражают действительность и всегда несут на себе отпечаток реальных предметов, событий и явлений. Художественный образ выполняет в искусстве те же функции, что и понятие в науке: с помощью него происходит процесс художественного обобщения, выделения существенных признаков познаваемых объектов. Созданные образы составляют культурное наследие общества и способны, став символами своего времени, оказывать серьезное влияние на общественное сознание;

– во-вторых, для художественного познания характерны специфические способы воспроизведения окружающей действи-

тельности, а также средства, при помощи которых происходит создание художественных образов. В литературе таким средством является слово, в живописи – цвет, в музыке – звук, в хореографии – пластические формы;

– в-третьих, огромную роль в процессе познания мира играют воображение и фантазии познающего и воспринимающего субъектов. Художественный вымысел, допускаемый в искусстве, является совершенно недопустимым, например, в процессе научного познания. В отличие от общественных и гуманитарных наук, изучающих отдельные стороны жизни людей, искусство исследует человека в целом и наряду с другой познавательной деятельностью является особой формой познания духовного мира человека и окружающей действительности. В искусстве имеются устойчивая (консервативная) и развивающаяся (новаторская) стороны. Устойчивая сторона – это традиция в искусстве, благодаря которой происходит накопление и передача человеческого опыта в истории, создается преемственность произведений искусства разных эпох, их вневременная ценность.

Традиция (от лат. *traditio* – ‘передача’) – элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенных обществах и социальных группах в течение длительного времени. Традиции передаются либо через практическую имитацию (повторение каких-либо действий), либо через фольклор.

Традиция выполняет ряд культурных функций:

- а) устанавливает преемственность культуры,
- б) служит каналом хранения и передачи информации и ценностей от поколения к поколению,
- в) выступает механизмом социализации и инкультурации людей,
- г) отбирает подходящие образцы социального поведения.

Традиция, являясь исторически сложившейся, формируется на основе тех форм деятельности, которые неоднократно подтвердили свою социальную значимость, и включает в себя элементы культурного наследия. Традиции в искусстве принадлежит важное место. Слепое преклонение перед ними порождает консерватизм и застой, пренебрежительное отношение приводит к нарушению преемственности в развитии культуры, искусства, к утрате ценных достижений человечества.

Традиция в искусстве, отражая объективные стандарты, устойчивые требования к произведениям искусства, ограничивает и упорядочивает многообразие художественных проявлений: художественные стили, вкусы, пристрастия, направления, оригинальные художественные находки.

Направление – это тенденция развития искусства, система художественных произведений, построенных по одной типологической модели с единой и устойчивой концепцией мира. Концепция, раскрытая через созданную автором художественную реальность, формирует художественное направление – тип реальности, устойчивой для авторов, деятельность которых протекает в рамках целого исторического периода и является реальным историческим результатом взаимодействия традиций и новаторства.

Художественное направление выражается непосредственно через систему идей, слитых с темой пластических образов, трансформирующих и обобщающих смысл и концептуальное значение. Ведущие художественные направления менялись исторически, и вместе с ними менялась и типологическая структура произведений.

Направления в искусстве и их художественные концепции:

- классицизм (вера в силу разума, преобладание долга над чувством, гражданский пафос);
- романтизм (внутренний мир личности, герой-одиночка, не принимающий мир из-за его несовершенства);

– реализм (личность и общество, расширение границы художественного мышления и глубины постижения мира благодаря открытию психологического анализа, умению раскрыть в образах «диалектику души»);

– сентиментализм (идеализация добродетелей положительных героев, четкая грань между добром и злом).

Искусство развивается сложно, непрямойно, однако под прогрессом в искусстве следует понимать не меру гениальности художника, а нечто иное: совершенствование, повышение уровня образного мышления.

Возникновение новых направлений в искусстве происходит на основе художественно-мыслительных предпосылок (художественных традиций), изменяющихся под воздействием новых исторических реалий и под влиянием науки, философии, религии и других материальных и духовных факторов. Подлинное новаторство продолжает и развивает прогрессивные традиции.

Деятель культуры, искусства всегда стремится привнести в создаваемое им произведение что-то новое, оригинальное, неповторимое, отражающее его индивидуальное мировосприятие и в то же время актуальное и интересное для других. Он стремится сказать новое слово в искусстве. Реализация этих стремлений и есть новаторство. Таким образом, художник всегда пребывает как бы в двух ипостасях: стремится соответствовать вневременным канонам искусства – вечным критериям прекрасного и вместе с тем старается добавить что-то свое, неповторимое в сокровищницу мировой культуры.

Классический танец является фундаментом достижений хореографии. Спектакли классического наследия дают возможность поддерживать в балетной труппе на высоком профессиональном уровне мастерство не только солистов, но и артистов кордебалета. Прежде всего возникает вопрос о том, что должно сохранять-

ся. К числу бережно сберегаемых творений следует отнести такие балеты, созданные мастерами прошлого, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Жизель», «Баядерка», «Эсмеральда», «Тщетная предосторожность», «Коппелия», «Дон Кихот», «Шопениана». А также произведения авторов XX в., вошедшие в золотой фонд балетного театра, – «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Лауренсия», «Спартак», «Легенда о любви».

Искусство балетного театра соединяет в себе безусловность эмоционального воздействия с условностью его выражения. Эта условность, передаваемая людьми, живущими во времени и изменяющимися в соответствии с ним, не может оставаться статичной. Следовательно, подходить к классическому наследию только с мерками прошлого нельзя, т. е. нельзя говорить лишь о материале, который был создан в XIX и начале XX в., и о том, каким он был в то время. Проблему необходимо рассматривать шире – в комплексе с современной жизнью балета.

Конкретный анализ историографии любого спектакля раскрывает всю сложность возникающих при его сохранении проблем. Наметились три основных мнения по поводу метода работы со спектаклями наследия:

1) сохранять объекты в неприкосновенности и по возможности целиком;

2) обновлять лишь игровые, пантомимные сцены, не прикасаясь к танцевальной лексике;

3) редактировать материал, если выразительные средства становятся архаичными и не соответствуют современному звучанию. Эти мнения основаны на сложных специфических вопросах повседневной практики балетного театра.

Отсутствие зафиксированных авторских текстов не позволяет говорить о действительной подлинности того или иного образ-

ца, его идентичности первоначальному оригиналу. Живой театр с богатством актерских индивидуальностей, сменой исполнительских поколений, непрерывным развитием технического арсенала привносит и закрепляет в тексте произведения неизбежные изменения. Отражается на нем и включение отдельных его фрагментов (*pas de deux*, вариаций) в концертный и особенно в конкурсный репертуар. Стремление соотнести их лексику с уровнем технических возможностей современного танцовщика приводит к практическому изменению «движенческого фонда» этих отрывков, зачем неминуемо следуют и изменения стилевые. Естественно, подобные новшества с концертной эстрады неминуемо попадают в ткань целого спектакля. И происходит такое уже не одно десятилетие. Поэтому, скажем, эталонных вариаций Базиля в *pas de deux* из балета «Дон Кихот» уже несколько, по числу выдающихся исполнителей партии.

Таким образом, вопрос о том, как сохранять балеты классического наследия, является самым спорным – все определяет вкус художественного совета и художественного руководителя коллектива. Есть вещи бесспорные, как, например, второй акт «Лебединого озера», созданный Львом Ивановым. Подобные гениальные фрагменты и определяют стиль художника. Восстанавливать остальное необходимо, отталкиваясь от атмосферы, заданной автором. Если это делает талантливый хореограф, то вряд ли стоит обсуждать, почему он оставил тот или иной фрагмент, важно целое. Если он сумел подчинить все компоненты единому стилю, близкому к стилю шедевра из прошлого, добавил то, что сделало произведение значительным, значит, он сумел понять своеобразие стиля хореографа и произведения и воссоздал то, что является нашим представлением о специфике времени этого шедевра. От результатов вновь реставрируемого спектакля зависит его дальнейшая жизнь, поскольку для сле-

дующих поколений данный спектакль становится уже своеобразным первоисточником.

Необходимо подчеркнуть права и обязанности исполнителей, так как их роль в истинном сохранении балетного театра важна и ответственна. Достижения современного исполнительского мастерства, индивидуальность артиста должны впитываться балетной классикой, стать ее достоянием. Мерой дозволенного служит профессиональная культура, чувство стиля, художественный вкус самого исполнителя и его педагога-репетитора. Именно педагог-репетитор в работе с исполнителем сохраняет не только технику, порядок движений, но и дух, и смысл спектакля, его стилистическую цельность, обучает танцовщика грамотному музыкальному, а не просто ритмически выдержанному исполнению классики.

Научный и одновременно конкретно-аналитический подход к каждому отдельному произведению, развитие теории хореографии даст возможность найти оптимальное решение проблемы. В связи с этим вновь возникает вопрос о подготовке кадров – и практиков-балетмейстеров, и педагогов, и теоретиков-балетоведов. И если в первых двух случаях мы можем говорить о том, что накапливается опыт, разрабатываются методики, совершенствуются формы преподавания, словом, идет поступательный процесс, хотя, конечно, отдельные его звенья нуждаются в укреплении и улучшении, то вопрос об обучении теоретиков-специалистов в соответствующих высших учебных заведениях еще ждет своего решения.

В условиях современного театра проблема сохранения спектаклей хореографического наследия в репертуаре встает наиболее остро. При постоянно растущем количестве постановок театр вынужден отказываться от старых спектаклей. Альтернативой может быть проведение вечеров старинной хореографии с использованием наиболее ценных фрагментов спектаклей классического

наследия в сюитной форме. Таким образом, сюитная форма – один из путей исполнения классики в театрах, которые не могут воссоздать полностью замысел хореографа в силу возможностей сцены, величины или уровня исполнительского состава, а также финансовых возможностей.

Основным методом объективной фиксации хореографического текста на данный момент являются видео- или цифровая записи. Альтернативой такой фиксации может и должен быть способ записи на бумажном носителе, так называемый литературно-графический, поскольку именно этот вид записи наиболее доступен для чтения всем профессионалам. Можно использовать также и систему Р. Лабана, которая позволяет передать мельчайший исполнительский нюанс, заданный хореографом.

О том, насколько востребованы и социально значимы произведения классического наследия, очень точно и верно сказал академик Д. Лихачев: «Классическое наследие представляет собой сложное и многомерное, внутренне устойчивое и вместе с тем динамически подвижное духовное образование, которое включает в себя исторически кристаллизованный, наиболее ценный и перспективный эстетический и духовно-нравственный опыт предшествующих эпох... с ним вы не потеряете своего времени» [12].

ГЛАВА IV

Запись хореографического текста

Записи хореографического текста существуют со времени основания классического танца. Этими записями пользуются и сегодня многие балетмейстеры и артисты балета, желающие познакомиться с шедеврами прошлого. Безусловно, старинные записи абсолютно не похожи на современные. Раньше, как правило, это было множество рукописных страниц, исписанных мелким почерком, с особыми пометками, стрелочками или рисунками на полях. Любой профессионал легко себе представит, в какой объем может вылиться подробное описание нескольких тактов, пары движений. А многие замечательные балетмейстеры-постановщики обладали еще и великолепным художественным даром. Вспомним хотя бы А. Мессерера, Л. Якобсона, К. Голейзовского или В. Васильева. Сегодня их записи можно вполне сравнивать с автографами А. С. Пушкина. В них столько прекрасных рисунков, выполненных, казалось бы, одним росчерком пера, на одном дыхании, где показаны самые разнообразные позы и ракурсы, представляющие собой необыкновенную художественную ценность.

Рассмотрим либретто и запись хореографического текста (на примере балета «Пахита»).

«Пахита»

Балет в 3 действиях

Музыка Э. Дельдевеза и Л. Минкуса

Либретто Ж. Мазилье и П. Фушера

Действующие лица:

Пахита

Иниго, хозяин труппы цыган

Люсьен д'Эрвильи

Граф д'Эрвильи

Дон Лопез де Мендоза, губернатор провинции в Испании
Донна Серафима, племянница Мендоза, невеста Люсьена
Мать Люсьена
Бабушка Люсьена
Скульптор

Действие первое

Дон Лопез де Мендоза озабочен устройством торжественного приема, который он дает в честь семьи графа д'Эрвильи. Сын графа Люсьен и племянница Мендоза Серафима должны пожениться.

Наконец приезжают долгожданные гости. Графа гнетут тяжелые мысли: когда-то в этих местах бандитами был убит вместе с женой и дочерью брат графа Шарль д'Эрвильи. Дон Лопез де Мендоза старается отвлечь д'Эрвильи от мрачных воспоминаний.

Праздник в честь французских гостей начинается с представления труппы цыган, хозяином которой является мрачный Иниго. Пахита, лучшая танцовщица его труппы, сейчас предстанет перед гостями. Она появляется на горе, озабоченная и взволнованная. Немолодой и не любимой ею Иниго только что открыл ей свои чувства. Пахита оглядывает незнакомую местность, в которой расположился табор, и постепенно вспоминает, что именно здесь умирал офицер, который ее, девочку, нес на руках и у которого кто-то ее похитил. Она вынимает медальон с дорогим для нее портретом. Это все, что осталось от прошлого. Однако нужно начинать представление.

Граф, бабушка, Серафима, Люсьен, его мать и губернатор занимают места. Пахита и ее товарищи танцуют перед гостями. Иниго приказывает Пахите собрать деньги у зрителей. Пахита обходит всех. Люсьен пристально смотрит на Пахиту. Их взоры встречаются. Люсьена поражает красота молодой девушки. Он спрашивает о ней у Иниго. Тот уклончиво отвечает, что Пахита его родственница. Но Люсьен не верит ему.

Дон Лопез де Мендоза замечает зарождающееся чувство Люсьена к Пахите и предлагает Иниго ударом кинжала покончить с Люсьеном.

Праздник и представление закончились. Пахита и Люсьен ищут встречи. Люсьен говорит девушке о своей любви. Пахита с грустью отклоняет подарки Люсьена. Он уходит. Тогда Пахита бежит за ним, чтобы передать ему свой прощальный букет полевых цветов, и вдруг сталкивается с Иниго.

Совершив прогулку по окрестностям Сарагосы, гости возвращаются. Иниго рассказывает губернатору о встрече Люсьена с Пахитой.

Губернатор возмущен: Люсьен предпочел цыганку его племяннице. Но Мендоза не потерпит этого. Вместе с Иниго он замышляет преступный план.

Действие второе

Уединенный домик. Пахита полна воспоминаний о Люсьене. Она раскрывает ставни, становится светло. Пахита вдруг видит, как к дому приближается Иниго, а с ним переодетый губернатор Мендоза. Заговорщики входят в дом, Пахита прячется. Иниго показывает губернатору приготовленное им вино, смешанное с сонным порошком. Появляются еще четыре злодея, которые должны осуществить задуманное убийство. Пахита решает во что бы то ни стало предупредить неизвестную ей жертву.

Неожиданно приходит Люсьен. Значит, это его собираются убить.

Иниго приказывает Пахите быть любезной с гостем. Люсьен доверчиво отдает Иниго свою саблю и плащ. Пахита ловко накидывает плащ на голову Иниго и знаками предупреждает Люсьена об опасности. Но Люсьен не верит в опасность. Однако, оставшись один, Люсьен обнаруживает, что двери и окна комнаты наглухо заперты.

Входит Пахита с грудой тарелок, за ней Иниго. Люсьен и Иниго садятся за ужин. Иниго наливает своему гостю вино из первой бутылки. Пахита успевает похитить пистолет Иниго и разрядить его. Иниго требует, чтобы Пахита танцевала для гостя, и идет за ее кастаньетами. Тогда Пахита со страшным шумом роняет груды тарелок и в то время, когда Иниго считает, сколько тарелок разбито, переставляет стаканы. Бьет полночь. Захмелевший Иниго уже не может бороться со сном.

Внутренняя стена камина поворачивается. Пахита и Люсьен скрываются потайным ходом. Входят цыгане. Они удивлены, увидев спящего Иниго, и начинают трясти его изо всех сил. Иниго приходит в ярость, поняв, что его перехитрили.

Действие третье

В доме графа д'Эрвильи бал. Граф появляется среди гостей со своей будущей невесткой Серафимой и губернатором Мендоза. Вбегают взволнованные Пахита и Люсьен. Юноша рассказывает о том, что спасением своей жизни он обязан Пахите.

Губернатор принимает эту новость со сдержанным негодованием.

Люсьен просит Пахиту стать его женой. Но Пахита с грустью отказывается от неравного брака. Ее взгляд падает на дону Лопеза де Мендоза, которого она до сих пор не замечала. Она узнает в нем того человека в маске, который заплатил Иниго за убийство Люсьена. Пахита рассказывает всем о том, что она видела. У губернатора отбирают оружие и арестовывают его.

Подняв взор на висящий на стене портрет, Пахита замечает, что этот портрет как две капли воды похож на человека, чье изображение она носит в медальоне. Значит, этот офицер ее отец, а она родная племянница графа?

Генерал д'Эрвильи обнимает Пахиту, называя ее своей дочерью. Торжественным праздником заканчивается бал в доме генерала и его сына. Пахита остается в нем навсегда.

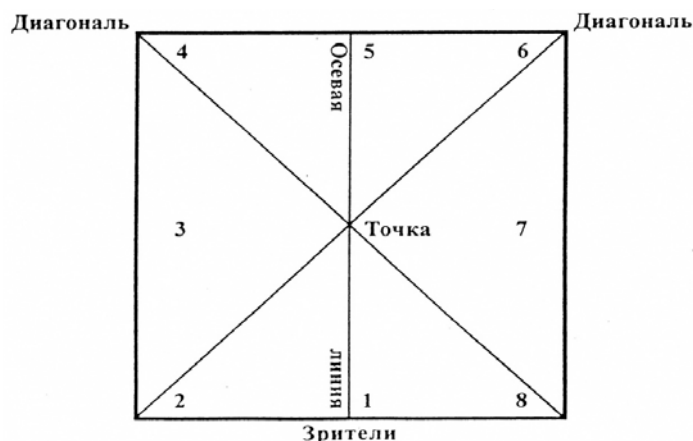
С течением лет выдающиеся мастера-хореографы и теоретики разработали единую систему записей хореографического текста, которая представляется нам в виде таблиц, где по тактам расписано каждое движение, выполняемое артистом, а параллельно указывается положение рук и головы. Именно такими записями сегодня пользуются как балетмейстеры-постановщики, так и артисты балета.

Далее предлагается вариант современной записи хореографического текста (с приложением нотно-музыкального материала).

Условные обозначения и принятые в тексте сокращения

Пр. р. – правая рука	<i>Arb.</i> – <i>arabesque</i> (арабеск)	1 п. – первая позиция
Лев. р. – левая рука	<i>All.</i> – <i>allongé</i> (удлиненное положение рук)	Б. – балерина
Пр. н. – правая нога	<i>Pointé</i> – нога носком на полу	Кав. – кавалер
лев. н. – левая нога	<i>Sur les point</i> – на палец	т. – точка
П/п. – подготовительная позиция	<i>Sur les points</i> – на пальцы	

Нумерация точек сценической площадки создана А. Я. Вагановой. Направление движения в тексте дается от исполнителя по отношению к зрителю.



PAS DE TROIS

(из балета «Пахита», хореография М. Петипа)

Алоизий Людвиг Минкус

Entrée состоит из вступления (6 тактов) и трех частей.

Первая часть – 35 тактов, муз. размер 2/4 (общая часть).

Вторая часть – 17 тактов, муз. размер 6/8 (соло женское).

Третья часть – 16 тактов, муз. размер 6/8 (соло мужское).

Деление на такты	Хореографический текст	Положение рук
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
1–3 тт.	Музыкальное вступление. Выход из т. 6, четыре шага, начиная с пр. н.	Кав. выводит дам за руки
4 т.	Остановка в 5 п. <i>sur les points</i> , лев. н. впереди	
2/4	<i>Préparation degagé</i> на <i>croisée</i> впереди, лев. н. <i>pointé</i>	Все: пр. р. 1, лев. р. 2, ладони приоткрыты
5 т.	Кав. и дама № 1* переходят через <i>degagé</i> на лев. н. в позу <i>croisée</i> назад	Кав. предлагает пр. р., дама № 1 кладет пр. р. в пр. кисть Кав., лев. р. на плечо Кав.
6 т.	Дама № 2 переходит через <i>degagé</i> на лев. н. в позу <i>croisée</i> назад <i>pointé</i>	Кав. предлагает. лев. р., дама № 2 кладет пр. р. на лев. плечо Кав., лев. р. в лев. кисти
1 т.	<i>Sissonne tombé</i> с пр. н. на <i>effacée</i> вперед	голова налево

* Для удобства описания дама, стоящая справа от кавалера, будет условно именоваться № 1 независимо от ее дальнейших перемещений, а стоящая слева от кавалера – № 2.

<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
2/4	<i>Pas de bourrée en dehors</i> с окончанием в <i>demi-plié</i> на лев. н., пр. н. <i>cou-de-pied</i> сзади	голова направо
2–3 тт.	Повторить такт 1 два раза с продвижением в т. 3	
4 т.	Повторить комбинацию такта 1, продолжая движение в т. 3, <i>pas de bourrée en dehors</i> закончить в 5 п. на <i>demi-plié</i> лев. н. впереди	
последняя 1/8 такта	Дамы: <i>pas de basque</i> с лев. н. <i>en face</i> Кав.: <i>chassé</i> назад с пр. н.	
5 т.	Все – в 3 <i>arb. en face</i> на пр. н.	пр. р. 2 <i>all.</i> лев. р. 3 <i>all.</i>
2/4	<i>Chassé</i> с лев. н. назад	
6 т.	<i>Jeté entrelacé</i> с окончанием в <i>demi-plié en face</i> на пр. н., лев. н. назад 90°	руки 3
7 т.	<i>Pas de bourrée suivi</i> по 1 п. на полупальцах понаправлению к т. 4 спиной	руки опускаются в 2
8 т.		
1/4	Все исполняют шаг на пр. н., лев. н. <i>pointé</i>	Кав. предлагает пр. р., дама № 1 кладет руки
2/4		Кав. предлагает лев. р., дама № 2 кладет руки
9–14 тт.	Повторить комбинацию тактов 1–6, начиная с лев. н. и двигаясь по диагонали в т. 7	

<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
15 т.	<i>Pas de bourrée suivi</i> по 1 п. назад на центр сцены	
16 т.		
1/4	<i>Dégagé</i> на пр. н. назад, лев. н. <i>croisée</i> вперед <i>pointé</i>	
2/4	Закрыть пр. н. в 5 п. на <i>demi-plié epaulement croisée</i>	руки, малая 2
17 т.		
1/4	<i>Sissonne tombé</i> на <i>croisée</i> назад на пр. н.	руки 1
2/4	<i>Sissonne tombé</i> на <i>croisée</i> вперед на лев. н.	руки 2
18 т.		
1/4	<i>Sissonne tombé</i> на <i>croisée</i> назад на пр. н.	руки 1
2/4	<i>Jeté en avant</i> на лев. н. в <i>attitude croisée</i> назад	руки 1
19 т.		
1/4	<i>Assemblé</i> пр. н. в 5 п. назад	руки 1
2/4	<i>Grand sissonne ouvert</i> на лев. н. в позу <i>effacée</i> назад 90°	пр. р. 3 <i>all.</i> лев. р. 2 <i>all.</i>
20 т.		
1/4	<i>Sissonne failli</i> на пр. н. в 4 <i>arb. pointé</i>	руки 4 <i>arb.</i>
2/4	<i>Assemblé</i> лев. н. в 5 п. назад	руки 2
21–23 тт.	Повторить такты 17–19, начиная с левой н. <i>tombé</i> назад	

<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
24 т.		
1/4	Sissonne failli в 4 <i>arb.</i> на лев. н., пр. н. <i>pointé</i>	руки 4 <i>arb.</i>
2/4	Фиксация 4 <i>arb.</i> , <i>coupée</i> пр. н. сзади	
25 т.	Дама № 2 исполняет <i>sissonne</i> в 1 <i>arb.</i> на лев. н. и бег за кулисы в т. 7	пр. р. 2 <i>all.</i> лев. р. 3 <i>all.</i>
	Дама № 1 и кав., двигаясь к т. 2, исполняют:	
1/4	Sissonne в 4 <i>arb.</i> на лев. н.	руки 4 <i>arb.</i>
2/4	Pas вальса на пр. н. с поворотом влево	пр. р. 3
26 т.		
1/4	Sissonne в 4 <i>arb.</i> на лев. н.	руки 4 <i>arb.</i>
2/4	Pas вальса на пр. н. с поворотом влево	
27 т.		
1/4	Два шага, начиная с лев. н.	
2/4	Jete в <i>attitude croisée</i> на лев. н.	руки 2
28 т.		
1/4	Два шага, начиная с пр. н., продвигаясь в т. 2	
2/4	Шаг на пр. н. <i>sur le point</i> в <i>attitude croisée</i> вперед, <i>tombé</i> на лев. н.	пр. р. 3, лев. р. 2, Кав. держит за запястья
29 т.		
1/4	Sissonne в 1 <i>arb.</i> на пр. н., продвигаясь в т. 4, кавалер обгоняет даму справа	
2/4	Pas вальса на лев. н. с поворотом влево	лев. р. 3

<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
30 т.		
1/4	Sissonne в 1 <i>arb.</i> в т. 4 на пр. н.	
1/8+1/8	На лев. н. petite jeté passée en tournant на 1/2 поворота, пр. н. открывается на croisée вперед 45°	руки, малая 2
2/4	Chassé с пр. н. на croisé вперед, шаг	
31 т.		
1/4	Grand jeté в 3 <i>arb.</i>	руки 3 <i>arb.</i>
2/4	Chassé вперед, шаг лев. н.	
32 т.		
1/4	Jeté en avant в attitude croisée назад на пр. н.	руки 2
2/4	Chassé вперед, шаг лев. н.	
33 т.	Grand jeté en avant в attitude croisée назад	пр. р. 1, лев. р. 3
34 т.		
1/4	Пауза в позе attitude croisée назад на demi-plié	
2/4	Дама исполняет assemblé в 5 п. назад	руки 1
35 т.	Relevé на лев. н. в позу attitude croisée вперед	пр. р. 3, лев. р. 1
6/8	Партнер поддерживает даму за талию пр. р. На последние два такта дама № 2 выходит из т. 6 на центр и становится préparation croisée назад на лев. н., пр. н. pointé	руки, малая 2 <i>all.</i>
1 т.	Пауза	
2 т.	Пр. н. assemblé в 5 п. назад Лев. н. double rond en l' air sauté en dehors на 45° Glissade en face влево	руки 1 руки, малая 2 голова и корпус от ноги

1	2	3
3 т.		
	Шаг <i>sur le point</i> на лев. н., пр. н. <i>battement developpé</i> на <i>croisée</i> на 90°	пр. р. 2, лев. р. 3
4 т.	<i>Tombé</i> на пр. н. в <i>attitude croisée</i> на- зад	пр. р. 2, лев. р. 1 плечи слегка развернуты к т. 1
4–5 тт.	Повторить такты 2–3, начиная с лев. н. <i>assemblé</i> в 5 п. назад	
6 т.	Пр. н. <i>assemblé</i> в 5 п. назад Лев. н. <i>double rond en l' air en de- hors sauté</i> <i>Glissade</i> в 5 п. <i>sur les points</i> пр. н. впереди	руки 1 пр. р. 3, лев. р. 1
7 т.	<i>Sissonne</i> на лев. н. в 1. <i>arb.</i> в т. 6	руки 1 <i>arb.</i>
8 т.	Бег в т. 6	руки 1 <i>arb.</i>
9 т.	<i>Préparation croisée</i> вперед на пр. н., лев. н. <i>pointé</i> <i>Tombé</i> на лев. н. <i>Glissade</i> с пр. н. по 4 п. вперед, про- двигаясь по диагонали в т. 2	пр. р. 1, лев. р. 2 кисти приоткрыты
10 т.	Пр. н. <i>grand cabriole fermé</i> на <i>effacé</i> вперед с окончанием в 5 п., пр. н. впереди <i>epaulement croisée</i>	пр. р. 1, лев. р. 3
11 т.	На пр. н. <i>grand sissonne ouvert sur le point</i> в 1 <i>arb.</i> Лев. н. <i>pas falli</i> в 4 <i>arb. pointé</i> <i>Glissade</i> с пр. н. по 4 п. вперед	руки 1 <i>arb.</i> руки 4 <i>arb.</i>
12–13 тт.	Повторить комбинацию тактов 10–11, продвигаясь по диагонали в т. 2	

<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
14 т.	Пр. н. <i>cabriole fermé</i> на <i>effacé</i> вперед	пр. р. 1, лев. р. 3
15 т.	На пр. н. <i>grand sissonne ouvert sur le point</i> в 1 <i>arb.</i> Лев. н. <i>assemblé</i> в 5 п. назад <i>Releve</i> в 5 п. <i>epaulement croisée</i> правая нога впереди	руки 1 <i>arb.</i> пр. р. 1, лев. р. 2
16 т.	Два раза <i>Tour en dehors degagé</i>	
17 т.	<i>Tour en dehors degagé</i> <i>Pas de basque</i> с пр. н. в позу <i>attitude croisée</i> , вперед <i>sur le point</i>	пр. р. 3, лев. 1. голова налево, корпус наклонен влево
	На последние два такта соло второй солистки. Кав. выходит из т. 6 по небольшому полукругу и становится на лев. н. в позу 1 <i>arb.</i> на 90° между тт. 6, 7	руки 1 <i>arb.</i>
Затакт	<i>Chassé</i> с пр. н. назад	
1 т.	<i>Jeté entrelacé</i> * с лев. н., два шага	руки 3
2 т.	<i>Préparation</i> в 1 <i>arb.</i> на пр. н. <i>Chassé</i> с лев. н. назад	пр. р. 1 лев. р. на поясе
3 т.	<i>Jeté entrelacé</i> в другую сторону, два шага	
4 т.	<i>Préparation</i> в 1 <i>arb.</i> на лев. н. <i>Chassé</i> с пр. н. назад	
5 т.	<i>Jeté entrelacé</i> с лев. н.	руки 3
6 т.	<i>Soutenu en tournant en dedans</i> в 5 п., <i>epaulement croisée</i> пр. н. впереди	
7 т.	<i>Sissonne</i> на пр. н. в т. 1	руки 2
	Подойти в т. 1	

* Исходя из индивидуальных возможностей исполнителя можно исполнять *jeté entrelacé battu*.

<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
8 т.	Остановка в 5 п., пр. н. впереди, на полупальцах в т. 1	руки 2, кисти приоткрыты
9 т.	Пр. н. <i>grand sissonne ouvert battu a la second</i> <i>Coupé</i> пр. н. сзади Лев. н. <i>assemblé battu</i> с окончанием в 5 п. назад	руки 3 руки 1*
10–14 тт.	Комбинация такта 9 повторяется еще 5 раз с продвижением по кругу	
15 т.	<i>Préparation</i> по 2 п. <i>en face</i>	
	<i>Pirouettes en dehors</i> с окончанием на пр. колено или в 4 п.	пр. р. 1, лев. р. на поясе

ЖЕНСКАЯ ВАРИАЦИЯ № 1

Музыкальный размер 4/4

Алоизий Людвиг Минкус

Деление на такты	Хореографический текст	Положение рук
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
	Солистка выходит без музыки на центр сцены и становится <i>préparation</i> в позу <i>croisée</i> назад на лев. н., пр. н. <i>pointé</i>	руки, малая 2 <i>all.</i>
1 т.		
1/4–2/4	Музыкальное вступление	
3/4–4/4	<i>Petite pas développé</i> пр. н. на <i>écarté</i> вперед в т. 2 (45°), лев. н. <i>demi-plié</i>	руки, малая 2 <i>all.</i>

* Во время исполнения этого движения большое значение имеет работа корпуса.

1	2	3
2 т.		
1/4–3/4	<i>Pas de bourrée suivi</i> в т. 6 по 5 п.	пр. р. 1 <i>all.</i> лев. р. 2 <i>all.</i>
4/4	Пр. н. <i>tombé</i> на <i>croisée</i> вперед, лев. н. <i>cou-de-pied</i> сзади	
3 т.		
1/4	<i>Coupé</i> лев. н. <i>sur les point</i> , пр. н. <i>double rond en l' air en dehors</i> на <i>écarté</i> вперед	
2/4	Закрывать пр. н. в 5 п. вперед <i>epaule-ment croisée</i> на <i>demi-plié</i>	пр. р. 2, лев. р. 2
3/4	Лев. н. <i>relevé</i> , пр. н. <i>petite pas développé</i> на <i>effacée</i> вперед 45°	
4/4	<i>Tombé</i> пр. н. <i>croisée</i> вперед, лев. н. <i>petite développé écarté</i> 45°, сохраняя <i>demi-plié</i>	
4–5 тт.	Повторить такты 2–3, начиная с лев. н.	
6–7 тт.	Повторить такты 2–3 с пр. н. с окончанием в 5 п. на <i>demi-plié</i> , пр. н. впереди	
8 т. 1/4	<i>Entrechat-quatre</i> с пр. н.	руки 1 скрещены
2/4	<i>Royale</i>	
3/4	<i>Entrechat-quatre</i> с лев. н.	
4/4	<i>Royale</i>	
9 т.		
1/4–2/4	<i>Petite pas développé</i> пр. н. вперед, <i>en face</i> подбежать на центр сцены	
3/4	Остановка в позу <i>croisée</i> вперед на пр. н., лев. н. <i>pointé</i>	руки, малая 2
4/4	<i>Tombé</i> на лев. н.	

1	2	3
10 т.		
1/4–2/4	<i>Brisé dessus-dessous</i> с пр. н.	
3/4	<i>Pas de chat</i> с пр. н.	руки 3
4/4	<i>Pas de bourrée en dehors</i>	
11 т.		
1/4–2/4	<i>Brisé dessus-dessous</i> с лев. н.	
3/4	<i>Pas de chat</i> с лев. н.	
4/4	<i>Pas de bourrée en dehors</i>	
12–13 тт.	Повторить такты 10–11, с окончанием <i>petite jeté</i> на пр. н. в т. 2, лев. н. <i>cou-de-piéd</i> сзади	
14 т.		
1/4	<i>Couqué</i> – шаг <i>sur le point</i> на лев. н. по диагонали в т. 6, пр. н. <i>passé 90°</i> спереди	пр. р. 1 <i>all.</i> лев. р. 2 <i>all.</i>
2/4	<i>Couqué</i> – шаг <i>sur le point</i> на лев. н. в т. 6, пр. н. <i>passé 90°</i> спереди	
3/4	<i>Couqué</i> – шаг на лев. н., пр. н. <i>ballonné a la seconde en face</i>	руки 2
4/4	Пр. н. <i>batt. développé</i> назад в т. 4, не спускаясь с полупальцев, с окончанием: пр. н. <i>cou-de-piéd</i> сзади, лев. н. <i>demi-plié</i>	пр. р. 3, лев. р. 2
15 т.	Повторить такт 14, начиная <i>couqué</i> – шаг на пр. н. по направлению к т. 4	
16 т.	Повторить комбинацию такта 14 с лев. н. в т. 6	
4/4	После <i>ballonné a la seconde</i> пр. н. закрыть в 5 п. вперед на <i>demi-plié</i>	руки 1

<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
17 т.		
1/4	<i>Entrechat-quatre</i> с пр. н.	руки 1, кисти скрещены
2/4	<i>Royale</i>	
3/4	<i>Entrechat-quatre</i> с лев. н.	
4/4	<i>Royale</i>	
18 т.	<i>Sissonne</i> на лев. н. в 1 <i>arb.</i> к т. 6, бег в т. 6	руки 1 <i>arb.</i>
4/4	<i>Preparation croisée</i> вперед на лев н., пр. н. <i>pointé</i>	пр. р. 1, лев. р. 2
19–20 тт.	Продвигаясь по диагонали в т. 2, исполняется 8 раз <i>tombé en tournant</i> на <i>effacée</i> (блинчики)	
4/4	С окончанием <i>pas de basque</i> с пр. н.	
21 т.		
1/4	<i>Relevé</i> на пр. н. в позу <i>attitude croisée</i> вперед	пр. р. 3, лев. р. 1
2/4–4/4	Фиксация позы	корпус наклонен влево

ЖЕНСКАЯ ВАРИАЦИЯ № 2

Музыкальный размер 6/8

Алоизий Людвиг Минкус

Деление на такты	Хореографический текст	Положение рук
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
	Солистка выходит на центр сцены без музыки и становится в позу <i>croisée</i> назад на пр. н., лев. н. <i>pointé</i>	пр. р. 3, лев. р. на талии
1т.	Музыкальное вступление	пр. р. откр. во 2
2 т.	<i>Relevé</i> в 5 п., <i>epaulement croisée</i> в т. 8	лев. р. откр. во 2
		руки по пачке

1	2	3
3 т.	<i>Entrechat-six</i> с пр. н.	руки 3
	<i>Piqué</i> пр. н. на <i>effacée</i> вперед, лев. н. <i>demi-plié</i>	пр. р. 1, лев. р. 3
4 т.	<i>Relevé</i> на лев. н., <i>attitude croisée</i> вперед	пр. р. 1, лев. р. 3
	<i>Demi-plié</i> в 5 п., пр. н. впереди	наклон корпуса вправо
	<i>Relevé</i> в 5 п. <i>epaulement croisée</i>	руки по пачке
5 т.	<i>Entrechat-six</i> с пр. н.	руки 3
	<i>Piqué</i> пр. н. на <i>effacée</i> вперед	
6 т.	<i>Relevé</i> на лев. н., пр. н. <i>attitude croisée</i> вперед	пр. р. 1, лев. р. 3
	<i>Tombé</i> с лев. н., <i>cou-de-pied</i> сзади	
7 т.	<i>Chassé</i> с лев. н., назад к т. 5	
	Пр. н. <i>sissonne ouvert a la second</i> 45°	пр. р. 3, лев. р. 2, голова под пр. р.
8 т.	<i>Chassé</i> пр. н., назад к т. 5	
	Лев. н. <i>sissonne ouvert a la second</i> 45°	пр. р. 2, лев. р. 3, го- лова под пр. р.
9 т.	<i>Chassé</i> лев. н. к т. 5	
	Пр. н. <i>sissonne ouvert</i> 45° вперед <i>en face</i>	руки, малая 2
10 т.	Подбежать вперед в исходную точку. Остановка в 5 п., <i>epaulement croisée</i> в т. 2, пр. н. сзади, <i>sur les points</i>	руки, малая 2 <i>all.</i>
11–14 тт.	Повторить полностью комбинацию тактов 3–6, начиная с лев. н.	
15 т.	<i>Chassé</i> с пр. н., назад к т. 5 Лев. н. <i>sissonne ouvert a la second</i> 45°	

1	2	3
16 т.	Chassé лев. н. назад к т. 5	
	Пр. н. sissonne ouvert a la second 45°	
17 т.	Sissonne в 1 <i>arb.</i> на лев. н. в т. 6	руки 1 <i>arb.</i>
18 т.	Бег в т. 6, préparation croisée вперед на пр. н., лев. н. pointé	пр. р. 1, лев. 2, кисти приоткрыты
	Tombé на лев. н.	
	С пр. н. glissade по 4 п. вперед	
19 т.	Пр. н. cabriole effacée вперед в т. 2	пр. р. 1, лев. р. 3
	Coupé пр. н.	
20 т.	Double tour en dehors degagé с окончанием в 4 п. croisée в т. 2	пр. р. 1 <i>all.</i> лев. р. 2 <i>all.</i>
21–22 тт.	Повторить комбинацию тактов 19–20, двигаясь по диагонали в т. 2	
23 т.	Третий раз пр. н. cabriole effacée вперед	пр. р. 1, лев. р. 3
24 т.	Double tour en dehors degagé с окончанием в 5 п. на demi-plié пр. н. сзади	
	Relevé в 5 п. epaulement croisée в т. 2	руки 3
25–27 тт.	Переход в т. 4, préparation в позу croisée спиной к зрителю на лев. н., пр. н. pointé	пр. р. 3, лев. р. 2
	Sissonne tombé en tournant en dehors с окончанием в 4 <i>arb.</i> на пр. н. в т. 8	руки 4 <i>arb.</i>
28 т.	Cabriole в 4 <i>arb.</i>	
	Coupé лев. н. сзади	
29 т.	Tombé на пр. н. croisée , лев. н. coupé	на tombé корпус вниз
	Jeté en tournant в attitude croisée назад	пр. р. 2, лев. р. 3
	Sissonne tombé en tournant en dehors с окончанием в 4 <i>arb.</i>	

1	2	3
30–31 тт.	Повторить полностью комбинацию тактов 28–29 с фиксацией позы в <i>attitude croisée</i> на пр. н.	
32 т.	<i>Chassé</i> пр. н. назад	
	<i>Sissonne</i> в 1 <i>arb.</i> на лев. н. в т. 6	руки 1 <i>arb.</i>
34–35 тт.	Бег в т. 6, <i>préparation croisée</i> вперед на лев. н., пр. н. <i>pointé</i>	пр. р. 1, лев. р. 2
36 т.	Два раза <i>tour en dehors degagé</i>	
37 т.	Два <i>tours chaîné, double tours en dehors</i>	
38 т.	Два раза <i>tour en dehors degagé</i>	
39 т.	Два <i>tours chaîné, double tours en dehors</i>	
40 т.	<i>Demi-plié</i> в 5 п., <i>epaulement croisée</i> пр. н. сзади	
41 т.	<i>Relevé</i> на пр. н. в позу <i>attitude croisée</i> вперед	

МУЖСКАЯ ВАРИАЦИЯ

Музыкальный размер 4/4

Адольф Шарль Адан

Деление на такты	Хореографический текст	Положение рук
1	2	3
	Кавалер выходит без музыки из кулисы в т. 6	
1 т.		
1/4–2/4	<i>Preparation croisée</i> вперед на пр. н., лев. н. <i>pointé</i>	пр. р. 1, лев. р. 2, кисти приоткрыты
3/4–4/4	<i>Glissade</i> по 4 п. вперед	руки 1

1	2	3
2 т.		
1/4–3/4	Пр. н. <i>double cabriole effacée</i> на 90°	пр. р. 1, лев. р. 3
4/4	<i>Jeté</i> в <i>attitude effacée</i> на пр. н.	руки 2
3 т.		
1/4–2/4	Фиксация позы	
3/4	<i>Jeté passé</i> в <i>attitude croisée</i> назад	пр. р. 1, лев. р. 2, наклон корпуса вперед
4/4	<i>Glissade</i> по 4 п. вперед	
4–5 тт.	Повторить такты 2–3, двигаясь по диагонали в т. 2	
6 т.		
1/4–2/4	<i>Sissonne tombé</i> на пр. н., <i>cabriole</i> назад	пр. р. 1, лев. р. на поясе
3/4–4/4	<i>Chassé</i> влево	
7 т.		
1/4–2/4	<i>Sissonne tombé</i> на лев. н. назад	пр. р. на поясе, лев. р. 1
3/4–4/4	<i>Chassé</i> вправо	
8 т.	<i>Sissonne</i> в 1 <i>arb.</i> на пр. н., бег в т. 4	
9 т.		
1/4–3/4	В т. 4 <i>preparation croisée</i> вперед на лев. н., пр. н. <i>pointé</i>	
4/4	<i>Glissade</i> по 4 п. вперед с лев. н.	
10–15 тт.	Повторить такты 2–7, начиная всю комбинацию с лев. н. по диагонали в т. 8	
16 т.	<i>Sissonne</i> на лев. н., переход по небольшому полукругу через левое плечо на центр сцены в т. 1	руки 2

1	2	3
17 т.	Остановка в 5 п. <i>epaulement croisée</i> на полупальцах, пр. н. впереди	руки 2
4/4	<i>Demi-plié</i> в 5 п.	
18 т.	<i>Echappé en tournant</i> *	
19 т.		
1/4–2/4	<i>Changement de pied</i>	руки п/п
3/4–4/4	<i>Double tours en l' air</i>	руки 1
20–23 тт.	Повторить комбинацию тактов 18–19 еще два раза	
24 т.	<i>Préparation</i> во 2 п. <i>en face</i>	
25 т.	<i>Pirouettes en dehors</i>	
1/4–3/4	<i>Pirouettes en dehors</i>	руки 1
4/4	Окончание <i>pirouettes</i> в 4 п.**, <i>epaulement croisée</i> в т. 2	пр. р. 3, лев. р. на поясе

CODA

Музыкальный размер 2/4

Алоизий Людвиг Минкус

Деление на такты	Хореографический текст	Положение рук
	Музыкальное вступление	
1–4 тт.	Обе солистки выходят навстречу друг другу из т. 4 и т. 6 и останавливаются в 5 п. <i>epaulement croisée sur les points</i>	руки 3
5 т.	<i>Préparation dégagé</i> в позу <i>croisée</i> вперед	руки 2–3 <i>all.</i>

* В зависимости от технических возможностей исполнителя иногда исполняется: *relevé* на полупальцы, *double tours en l' air relevé* на полупальцы, *entrechat-six*.

** Возможно исполнение *pirouettes* с окончанием на колено.

1	2	3
6 т.		
2/4	Tombé на <i>croisée</i> вперед	руки из 3 в 1
1–3 тт.	Пять раз <i>pas temps glissé</i> (по 1/4 т.) в 2 <i>arb.</i> с переходом с одной стороны на другую, лев. сторона проходит впереди	руки 1 <i>arb.</i>
2/4	Coupé работающей ногой сзади <i>en face</i>	
4 т.		
1/4	Grand pas ballonné с окончанием в <i>demi-plié</i> на опорной ноге, работающая нога <i>cou-de-pied</i> сзади	наклон корпуса к работающей ноге, одноименная рука 1 п., др. 3 п.
2/4	Работающей ногой <i>coupé</i> сзади	
5–8 тт.	Повторить такты 1–4. Солистки снова меняются местами	
9–11 тт.	Пять раз <i>pas temps glissé</i> в 1 <i>arb.</i> навстречу друг другу, не меняясь местами	руки 1 <i>arb.</i>
11 т. 1/4	Дама № 1 исполняет <i>pas de bourrée en dedans</i> на полупальцах с окончанием в 5 п. <i>epaulement croisée sur les points</i> , лев. н. впереди Дама № 2 исполняет <i>pas de bourrée en dehors</i> с окончанием <i>croisée</i> , лев. н. впереди	руки, малая 2 руки, малая 2
12 т.	Пауза	
13 т.		
1/4	Glissade вправо	
2/4	Petite pas jeté на пр. н.	пр. п. 2, лев. п. 1

1	2	3
14 т.		
1/4	<i>Glissade</i> влево	
2/4	<i>Petite pas jeté</i> на лев. н. <i>coupé</i> пр. н. сзади	пр. р. 1, лев. р. 2
15 т.	<i>Tombé, pas de bourrée en dehors</i> на-лево по диагонали в т. 6	
16 т.		
1/4	Шаг на лев. н., пр. н. <i>préparation croisée</i> , вперед <i>pointé</i>	пр. р. 1, лев. р. 2
2/4	<i>Tombé</i> на пр. н.	
17 т.		
1/4	<i>Coupé</i> лев. н. сзади	
2/4	<i>Pas ballonné</i> пр. н. на <i>écarté</i> вперед	пр. р. 1, лев. р. 2
18 т.		
1/4	Шаг на пр. н.	
2/4	<i>Saut de basque</i> лев. н. по диагонали в т. 3	руки 1
19 т.		
1/4	<i>Coupé</i> шаг на пр. н.	
2/4	<i>Grand jeté en avant</i> в <i>attitude croisée</i> назад	руки 2
20 т.		
1/4	Шаг на пр. н.	
2/4	<i>Grand jeté en avant</i> в <i>attitude croisée</i> назад	пр. р. 3, лев. р. 2
21–24 тт.	Повторить комбинацию тактов 17–20, двигаясь по диагонали в т. 7, начиная с лев. н.	
25–28 тт.	Повторить комбинацию тактов 17–20, двигаясь по диагонали в т. 2, начиная с пр. н. После <i>grand jeté en tournant, coupé</i> пр. н. сзади	

1	2	3
29 т.	<i>Sissonne</i> на лев. н. в 1 <i>arb.</i> по направлению к т. 6	руки 1 <i>arb.</i>
30–32 тт.	Бег по кругу через лев. плечо на середину сцены и остановка в 5 п., <i>epaulement croisée</i> лев. н. впереди <i>sur les points</i> . Одновременно кавалер исполняет <i>sissonne</i> в 1 <i>arb.</i> на пр. н. из т. 6 и подходит на середину сцены в 5 п., <i>epaulement croisée</i> лев. н. впереди на полупальцах	руки 3
33–35 тт.	<i>Tombé</i> на лев. н. в 3 <i>arb.</i> Пять <i>temps glissé</i> в 3 <i>arb.</i> с продвижением в т. 2	руки 3 <i>arb.</i>
2/4	<i>Assemblé</i> пр. н. в 5 п. назад	руки 1
36 т.		
1/4	<i>Soutenu en tournant en dehors</i> в 5 п. с окончанием <i>epaulement croisée</i> в т. 8	руки 3
2/4	Пауза	
37–40 тт.	Повторить комбинацию тактов 33–36, начиная с <i>tombé</i> в 3 <i>arb.</i> на пр. н. и продвигаясь в т. 8	
41–43 тт.	<i>Tombé</i> на лев. н. в 3 <i>arb.</i> Четыре <i>temps glissé</i> в 3 <i>arb.</i> с продвижением в т. 2	
2/4	<i>Coupé</i> пр. н. сзади, шаг на лев. н. <i>sur les point</i> , пр. н. поставить сзади в 5 п.	руки, малая 2
44 т.	Пауза	
45 т.		
1/4	<i>Glissade</i> направо	
2/4	<i>Petite pas jeté</i> на пр. н.	пр. р. 2, лев. р. 1
46 т. 1/4	<i>Glissade</i> налево	
2/4	<i>Petite pas jeté</i> на лев. н.	пр. р. 1, лев. 2

1	2	3
47–48 тт.	Дамы немного расходятся от кав. и останавливаются в позе <i>effacée</i> назад спиной к кав.	руки 1–2 <i>all.</i>
	Кав. останавливается в позе <i>effacée</i> назад на пр. н.	пр. р. 2, лев. р. на поясе
49–50 тт.	Дама, стоящая справа, исполняет поддержку <i>jeté entrelacé</i> . Кав. переносит ее с правой стороны на левую	руки 3
	Одновременно дама, стоящая слева от кав., подбегает перед кав. в позу <i>effacée</i> назад на пр. н. <i>demi-plie</i>	пр. р. 3 <i>arb.</i> , лев. р. 1 <i>arb.</i>
51–52 тт.	Дамы обегают кав. и возвращаются на свои места в позу <i>effacée</i> назад спиной к партнеру*	руки 1–3 <i>all.</i>
53–54 тт.	Повторить такты 49–50	
55–56 тт.	Повторить такты 51–52	
57–58 тт.	Повторить такты 49–50. Дамы после третьей поддержки не возвращаются на свои места, а выравниваются все в одну линию с кав.	
59 т.	Остановка в 5 п. <i>en face</i> , пр. н. впереди <i>sur les points</i>	руки, малая 2
60 т.	Пауза	
61 т.		
1/4	<i>Glissade</i> налево	
2/4	<i>Petite pas jeté</i> на лев. н.	пр. р. 1, лев. р. 2
62 т.		
1/4	<i>Glissade</i> направо	
2/4	<i>Petite pas jeté</i> на пр. н.	руки 1

* Дама, стоящая справа, обегает кавалера левым плечом. Дама, стоящая слева, обегает правым плечом.

1	2	3
63 т.		
1/4	Coupé лев. н. сзади	
2/4	Pas ballonné пр. н. на <i>croisée</i> вперед с продвижением <i>en face</i> к т. 1	пр. р. 3, лев. р. 2
64 т.		
1/4	Pas ballonné пр. н. на <i>croisée</i> вперед	
2/4	Petite pas jeté на пр. н.	руки 2
65 т.	Два pas emboité en tournant в левую сторону с продвижением к т. 5	руки 1
66 т. 1/4	Шаг на лев. н. в т. 5	
2/4	Petite pas jeté en tournant на пр. н. из т. 1 в т. 5, лев. н. <i>cou-de pied</i> сзади	руки 1
67–70 тт.	Повторить комбинацию тактов 63–66	
71 т.	Chassé лев. н. назад спиной к т. 5	руки 1
72 т.	Пр. н. petite sissonne ouvert вперед <i>en face</i> в т. 1	руки, малая 2
73 т. 1/4	Chassé с пр. н. вперед	
2/4	Coupé – шаг лев. н. grand jeté en avant attitude назад <i>en face</i>	руки 2
74 т. 1/4	Coupé – шаг лев. н.	
2/4	Grand jeté en avant attitude назад <i>en face</i>	руки 2
75 т.	Фиксация позы	
76 т.	Все исполняют soutenu en tournant en dedans	руки 3
77 т.	Дамы делают шаг sur le point в позу attitude effacée назад, держась за плечо кав. Кав. поддерживает обеих дам за талию *	другая рука в 3

* Возможен другой вариант финальной позы. Кавалер останавливается на лев. н., пр. н. сзади на полупалец *en face*. Дамы после *soutenu en tournant* становятся в позу вперед с ногой лицом к кавалеру. Руки перекрещены.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базарова, Н. Азбука классического танца: учеб. пособие / Н. Базарова, В. Мей. – СПб.: Лань, 2006. – 240 с.
2. Балет: энцикл. / под ред. Ю. Григоровича. – М.: Совет. энцикл., 1981. – 623 с.
3. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Изд. 6. – СПб.: Лань, 2000. – 192 с. – (сер. «Учебники для вузов. Специальная литература»).
4. Валукин, Е. Основы воспитания / Е. Валукин // Совет. балет. – 1985. – № 4. – С. 34.
5. Васильев, В. Заглядывая в будущее / В. Васильев // Совет. балет. – 1984. – № 3. – С. 26 – 28.
6. Вечно живая красота: из выступлений участников дискуссии // Совет. балет. – 1985. – № 4. – С. 38 – 41.
7. Виноградов, О. Только о проблемах / О. Виноградов // Совет. балет. – 1986. – № 3. – С. 5 – 9.
8. Гороховников, Г. Азбука классического танца / Г. Гороховников // Совет. балет. – 1985. – № 5. – С. 64.
9. Гороховников, Г. Азбука классического танца / Г. Гороховников // Совет. балет. – 1987. – № 1. – С. 64.
10. Гороховников, Г. Азбука классического танца / Г. Гороховников // Совет. балет. – 1990. – № 4. – С. 64.
11. Захаров, Р. Записки балетмейстера / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 351 с.
12. Классическое наследие и современность: сб. / ред. Д. С. Лихачев и др. – Л.: Наука, 1981.
13. Никифорова, Р. Кордебалет – это оркестр / Р. Никифорова // Совет. балет. – 1985. – № 4. – С. 35 – 36.
14. Никонов, В. Очень важен сценический опыт / В. Никонов // Совет. балет. – 1985. – № 4. – С. 33.
15. Новерр, Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр. – М.; Л., 1965. – 375 с.
16. Прибылов, Г. Большое классическое па из балета « Пахита » / Г. Прибылов. – М.: Планетеум, 2000. – 215 с.

17. Русский балет: энцикл. / редкол.: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская. – М.: Согласие, 1997. – 631 с.
18. Рыженко, Н. Основа мастерства, основа движения / Н. Рыженко // Совет. балет. – 1984. – № 5. – С. 17–19.
19. Тарасов, Н. И. Классический танец / Н. И. Тарасов. – СПб.: Лань, 2008. – 496 с.
20. Тедеев, В. Я – за современное звучание / В. Тедеев // Совет. балет. – 1985. – № 4. – С. 34.
21. Федоренко, Е. Чувствуя душу спектакля / Е. Федоренко // Совет. балет. – 1984. – № 6. – С. 22–27.
22. Франгопуло, М. 75 балетных либретто / М. Франгопуло, Л. Энтелис. – Л., 1960. – 304 с.

Приложение

PAS DE TROIS

Алонзий Людвиг Минкус

Entrée

Первая часть

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

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a prominent *f* (forte) dynamic marking and includes several measures with long, sweeping slurs over the notes.

Third system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff continues with a similar accompaniment style, featuring slurs and chordal textures.

Fourth system of musical notation, concluding the page. The treble staff features a melodic line that ends with a fermata and an asterisk (*). The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Вторая часть

Allegretto

The first system of the second part consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a piano accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

The second system continues the piece. The upper staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The lower staff continues the piano accompaniment with eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

The third system continues the piece. The upper staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The lower staff continues the piano accompaniment with eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

The fourth system concludes the second part. The upper staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The lower staff continues the piano accompaniment with eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, ending with a double bar line.

Третья часть

The first system of the third part consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a piano accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in 4/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of music continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The upper staff has a melodic line with a prominent slur over a group of notes. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

The third system of music concludes the piece. It consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The upper staff has a melodic line that ends with a final note. The lower staff provides a concluding accompaniment that ends with a final chord. The system is enclosed in a double bar line.

ЖЕНСКАЯ ВАРИАЦИЯ № 1

Алоизий Людвиг Минкус

Moderato

5

rit.

tr

tr

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and trills, marked with 'tr'. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The upper staff has a melodic line with a long slur over the first half and trills in the second half. The lower staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with various accidentals (flats and naturals) and trills. The lower staff has a bass line with some chromatic movement.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues with a dense melodic texture. The lower staff features a bass line with a mix of chords and single notes.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a double bar line. The upper staff has a melodic line that ends with a few notes, and the lower staff has a bass line that also concludes with a double bar line.

ЖЕНСКАЯ ВАРИАЦИЯ № 2

Алонзий Людвиг Минкус

Allegro moderato

p

tr

tr

tr

tr

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, including a trill (tr) at the end. The left hand features a bass line with chords. Performance markings include *rit.* (ritardando) and *ff* (fortissimo).

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The left hand continues with a bass line of chords. The key signature remains two sharps.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with chords. The key signature remains two sharps.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with eighth notes and a fermata. The left hand has a bass line with chords. Performance markings include *ff* (fortissimo) and *sfz* (sforzando).

МУЖСКАЯ ВАРИАЦИЯ

Адольф Шарль Адан

Moderato

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The first measure of the upper staff begins with a forte dynamic marking (*sfz*) and a half note chord. The second measure of the upper staff begins with a forte dynamic marking (*f*) and a half note chord. The lower staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and then a series of eighth notes in the third and fourth measures.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues with eighth notes and quarter notes, maintaining a steady rhythmic pattern.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a half note chord in the first measure, followed by eighth notes and quarter notes. The lower staff continues with eighth notes and quarter notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues with eighth notes and quarter notes. The dynamic marking *poco meno* appears at the end of the system.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues with eighth notes and quarter notes.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. A fermata is placed over the first note of the treble staff in the first measure.

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with similar melodic and harmonic patterns. A fermata is placed over the first note of the treble staff in the second measure. A dynamic marking of *sfz* (sforzando) is present in the final measure of the system.

CODA

Алоизий Людвиг Минкус

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The third system features a more active treble line with eighth notes and sixteenth notes, while the bass line remains steady. The fourth system shows the treble line moving towards a final cadence with a half note and a quarter note, while the bass line continues with eighth notes. The fifth system concludes the piece with a final cadence in the treble clef, marked by a double bar line and repeat dots, while the bass line plays a final chord.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some rests. The bass staff features a rhythmic accompaniment of half-note chords, with some notes beamed together.

meno mosso

The second system continues the piece. The treble staff has a more active melodic line with eighth notes and some slurs. The bass staff continues with a steady accompaniment of chords.

The third system shows further development. The treble staff has a melodic line with some rests and slurs. The bass staff features a consistent accompaniment of chords, with a flat sign appearing in the second measure.

The fourth system features a more complex melodic line in the treble staff, with slurs and eighth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment of chords.

meno mosso

The fifth system concludes the piece. The treble staff has a melodic line that ends with a whole note. The bass staff features a steady accompaniment of chords, with a flat sign appearing in the final measure.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and rests, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. The key signature has two sharps (F# and C#).

piu mosso

Second system of the piano score, marked *piu mosso*. The right hand continues with a more active melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. The key signature remains two sharps.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with the accompaniment. The key signature is two sharps.

Fourth system of the piano score, concluding the piece. The right hand has a melodic line with a final flourish, and the left hand provides a final accompaniment. The key signature is two sharps.

Учебное издание

Сергей Владимирович Тараторин

ФОРМЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Учебно-методическое пособие

по дисциплине «Танец и методика его преподавания. Дуэтный танец»

для студентов, обучающихся по направлению подготовки

071500 «Народная художественная культура»,

профильный модуль «Руководство хореографическим любительским коллективом»

Редактор Е. В. Боже

" " 0' 0'

Сдано в РИО 07.02.2011

Формат 60×84/16

Заказ № 1257

Подписано в печать

Объем 4,1 у. п. л.

Тираж 100 экз.

Отпечатано в Челябинской государственной академии культуры и искусств. Ризограф
454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

По вопросам приобретения издательской продукции
Челябинской государственной академии культуры и искусств
обращаться по адресу:

454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а
Научная библиотека, сектор распространения издательской продукции;
e-mail: lib2@chgaki.ru
тел. (351)265-22-51, факс (351)263-87-73
Подробная информация на сайте: <http://www.chgaki.ru/chgakipress>