

Любовь Ипполитовна Ярмолович

Принципы музыкального оформления уроков классического танца

МУЗЫКА И ВОПРОСЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

СОДЕРЖАНИЕ

В. М. Бродяков-Березовский. Музыка и вопросы хореографического образования	3	16. Relevé	67
Введение	8	17. Grands battements jetés	68
Часть первая		18. Préparation (préparation) к турам sur le cou de pied (en II, IV, V positions en dehors et en dedans)	69
ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ УРОКА		План классического танца	
1. Музыкальное оформление урока	11	19. Croisée, effacée, ecartée и четыре arabesques	70
2. Задача музыкального оформления урока	12	20. Port de bras	71
3. Принципы музыкального оформления урока	13	21. Temps lié	73
4. Примеры ритмических рисунков построения комбинаций и танцевальных фраз в их связи с музыкой	15	Allegro (примеч.)	
Часть вторая		22. Общие сведения	75
ДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТРЕНАЖА И ИХ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ		23. Temps levé	75
1. Основное сведение о построении урока	22	24. Changement de pieds	76
Движения аллегро		25. Echappé	78
2. Préparation (préparation) и заключение	24	26. Sissonne simple et ouverte	79
3. Plié — приседание	25	27. Glissade	80
4. Battement tendu, simple	28	28. Pas de basque	82
5. Battement tendu demi plié	31	29. Pas de bouffée	83
6. Battement tendu jeté	36	30. Balancé	85
7. Double battement tendu	36	Движения на пальцах	
8. Rond de jambe par terre	37	31. Общие сведения	86
9. Battement frappé	41	32. Echappé на пальцах	88
10. Battement double frappé	44	33. Glissade на пальцах	88
11. Battement tendu	46	34. Temps lié на пальцах	90
12. Rond de jambe en l'air	50	35. Assemblé soutenu	90
13. Battement soutenu	56	36. Jeté на пальцах	91
14. Petits battements sur le cou de pied	59	37. Sissonne simple на пальцах	91
15. Développée	62	Часть третья	
		ПРИМЕРЫ УРОКОВ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ДЛЯ I, II и III КЛАССОВ	
		Пример урока I класса	95
		Пример урока II класса	97
		Пример урока III класса	102

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Редактор Н. В. Голубовский. Худож. редактор Л. Н. Рогова. Художник М. И. Мосалов. Техн. редактор Т. Н. Киб. Корректор М. К. Минаева.
Сдано в набор 18/VI 1967 г. Подписано в печать 20/VI 1968 г. 31-280/8.
Формат 68х90/16. Бумага типограф. № 1. Печ. л. 9 (96). Уч.-изд. л. 8,8.
Тираж 4800 экз. Заказ № 294. Цена 71 к.
Издательство «Искусство». Ленинградское отделение.
Ленинград, Д-11, Невский пр. 27, 9.
Ленинградская типография № 4 Главлитиздатского Комитета по печати при Совете Министров СССР, Спасско-Славянский, 14.

Вопрос об органической связи танца и музыки в хореографическом искусстве в настоящее время не возбуждает ни сомнений, ни споров. Необходимость подобной связи признана всеми — массовыми зрителем, танцовщицами и танцовщиками, балетмейстерами, теоретиками балетного искусства. Она считается непереложной со времени создания П. И. Чайковского и М. И. Петипа балета «Спящая красавица» (1890 г.), положившего начало новой эры в мировом искусстве хореографии — эры расцвета музыкального балета, припретет утверждению которого бесспорно принадлежит русскому балету.

Разумеется, однако, что осознание и признание необходимости органической связи танца с музыкой само по себе еще не гарантирует во всех случаях реального практического установления этой связи как в творческом и постановочном процессе создания новых балетных произведений, так и в сфере хореографического исполнения отдельных танцев, сцен, партий и целых спектаклей в их ансамбле единстве.

У нас много истинно и глубоко музыкальных балери и танцовщиков, с тонким соответствием характеру и образно-эмоциональному содержанию музыки исполняющих свои вариации, дуэты-адажио и коды, а также «репитативные» мимиксы. Но в большинстве из них неходит при этом во преимуществу из чисто слухового восприятия партитуры. Они доверяются своему природному чутью, слуху и вкусу, но далеко не всегда отдают себе отчет в самой сущности и закономерностях приемов взаимодействия между музыкальной и хореографической фразировкой или нанизыванием, между «пространственной» архитектурой комбинаций танцевальных движений и «архитектоникой» во времени, присущей формам музыкального искусства. Это порождает в частичном нарушении соответствия танца и музыки, к тому, что даже при наличии музыкальности исполнения отдельных танцев (даже даже кульминационных по своему значению для партии) утрачивается сквозная музыкальность исполнения всей партии в целом.

Менее музыкальным от природы балетные артисты, осознанию необходимости тесной сопряженности танца и музыки, из опасения утратить эту сопряженность, оторваться от музыки часто подчиняют свободу хореографической речи — позам, жестам, движениям — чисто внешним признакам музыкальности и, прежде всего, метрической стороне музыкального исполнения. Так устанавливается некая иллюстративность танца по отношению к музыке, что уменьшает его до степени натуралистического приема, уводящего в сторону от реалистических принципов хореографического исполнения с их требованиями глубины выражения внутреннего содержания исполненного образа.

Подлинная музыкальность в танце заключается не только в правильной ощущении, но и в ясном осознании основных закономерностей музыкального искусства — его мелодической, гармонической, полифонической, конструктивной, динамической логики.

Балетный артист, обладающий такой подлинной музыкальностью, никогда уже не рискует «оторваться» от музыки. Но в то же время и музыка никогда не будет беспотопически держать его «у тактовой черты», эксплицировать его исполнительскую внимательность, стеснять проявление его творческой индивидуальности в лично ему присущей манере хореографического «интонирования». Только при достижении такой стадии развития музыкальности балет-

ный артист будет танцевать свободно, т. е. во стоице «в музыке», «смыслив» «контрапунктуру музыки». И при этом — не только и не в чем не изружаться, а, наоборот, свободой своего исполнения глубже выявлять ее кинематографическое содержание. Тогда и станет реально доступным артисту хореографического театра синтез танцевального и актерского решения сценического образа, обусловленного природой его прототипа — музыкального образа, созданного композитором.

Разумеется, эта подлинная музыкальность может быть развита лишь при наличии и на основе музыкальной одаренности. Однако для достижения этой подлинной музыкальности необходимо последовательное усвоение знаний, относящихся к теории и эстетике музыки, приобретаемых попутно и в сопряженности с усвоением всех навыков хореографической профессии. Сказанное определяется значимое сознательное отношение к фактору музыки в хореографическом искусстве со стороны педагога и учащегося буквально с первых же дней занятий.

Конечно, на первой стадии, когда учащимися разрозненно усваиваются танцы основных движений классического танца в их, так сказать, рудиментарном виде: батмань, вращения ноги, *port de bras*, прыжки, движения за пальцами, — и в условиях музыки речь должна идти не более чем о грамматических или синтаксических языках. Понятия ритма и метра, мелодического и гармонического факторов, ясная ориентировка в простейших составных элементах строения музыкальной речи и, прежде всего, в типах и функциях кадансов, — вот основное необходимое, что должно быть усвоено на данном этапе и усвоено прочно, навсегда как неизменный фундамент всего последующего восприятия и истолкования музыки. Достигнуть умения для усиления выразительности танцевального движения безошибочно пользоваться актом, предиктом и постиктом в музыке — такова задача данной стадии обучения, оказавшейся примерно первые три года занятий в классе классического танца.

Метод решения этой задачи один — воспитание слуха, его тонкая и устойчивая «настройка». Следует всегда помнить, что недостающим от этого, попутным этому должно быть воспитание музыкального вкуса. Иначе слух, будучи физически натренирован даже вплоть до превращения в так называемый абсолютный, — останется творчески безразличным, восприимчивым к звуковой, к акустической, но не к художественной, к внешней — ритмической, динамической, но не к внутренней — образной и эмоциональной стороне музыки.

Поэтому при обязательном условии пользования в начальных классах хореографии — в смысле принципов строения и средств выразительности — музыкальными примерами столь же важен соблюдение и другого условия: их выдержанности в рамках хорошего музыкального вкуса. Поскольку в первые три года обучения речь идет об усвоении не более чем грамматики и синтаксиса музыкального искусства, критериями хорошего вкуса здесь являются не вопросы стиля или направления в широком смысле слова.

Такие задачи перед педагогом и учащимся встанут позже — в связи с последующими стадиями хореографического образования — в период овладения сложными движениями во всех их разновидностях, комбинациями усложненных прыжков, формами большого адажио и ансамблевого танца. Там также, но уже в более многообразных формах связи, неукосно должен проводиться метод не просто хореографического, но музыкально-хореографического образования и развития учащегося. Там должны усвоиваться крушая музыкально-тематического материала, ориентировка уже не в элементах музыкальной речи, а в принципах их сложного совокупного использования на больших временных промежутках. Вопросы соответствия стиля хореографического исполнения стилю музыки встанут при этом во всем своем объеме.

Что касается критериев хорошего музыкального вкуса, относящихся к музыкальному материалу урока на первых стадиях обучения, то они должны определяться такими понятиями, как ясность, доходчивость, законченность мелодии, чистота голосоведения, естественный, логически обоснованный подбор благозвучных гармоний, отчетливость, «наглядность» метроритмиче-

ских формул. Примеры должны быть разнообразными по характеру мелодии, по деталям ритма и метра, по фактуре — даже применительно к одним и тем же движениям на разных уровнях. Частая повторяемость примера приведет к механическому заучиванию его слухом, к тому, что сопровождающее его движение из осмысленно соответствующего музыке превратится в своего рода «случайный рефлекс». Разнообразие примеров нужно еще и для того, чтобы с первых лет обучения приучать будущего балетного артиста к возможным многообразным сменам характера музыки, примененной к одним и тем же движениям.

В прямой связи с этим стоит вопрос об импровизационном методе музыкального оформления урока классического танца. Этот метод широко применяется в учебной практике Ленинградского государственного хореографического училища. Педагог этого училища, автор настоящей книги Л. И. Ярилович, впервые предприняла опыт теоретического обоснования импровизационного метода.

Разумеется, импровизационный метод — наиболее трудный из возможных. Он требует от пианиста, сотрудничающего с педагогом-хореографом, наличия особых природных данных, в сущности говоря, данных уже композиторского порядка. Однако не следует преувеличивать требований, предъявляемых к музыкальному содержанию импровизации на первоначальных уроках классического танца. Не следует требовать и построения музыкального примера во что бы то ни стало на оригинальном, самым пианистом капризно импровизованном материале. Как правильно пишет Л. И. Ярилович, «в импровизационной системе музыкального оформления урока классического танца в качестве тем для музыкальной импровизации желательно использовать песенные и танцевальные тем народной музыки, а также мелодический материал классических произведений — балетных, симфонических, фортепианных и т. п.». Это, конечно, не исключает и «компонированного», т. е. сочиненной импровизации, если пианист наделен хорошими композиторскими данными. Но и в том, и в другом случае задача состоит прежде всего в сохранении разности между содержательностью «музыкального оформления урока» и его демонстративным прикладным характером. Этим-то ценным и легким всего удовлетворить в форме музыкальной импровизации.

Импровизационный метод не является общепризнанным. В ряде хореографических училищ и студий применяется другой метод — приспособления к уроку классического танца небольших по объему музыкальных произведений или же отрывков из них. Такой метод труднее применим к специфическим целям урока классического танца. Возможен, но очень труден выбор музыкальных текстов, полностью соответствующих не только общему характеру заданного движения, но и характеру всех формирующих его компонентов, объединяемых при исполнении движения иззеркала в расчетном виде. Но едва ли возможно постоянное (или хотя бы даже частое) пополнение репертуара пианиста новыми музыкальными миниатюрами, поочередными «из литературы». Для повторных исполнений одних и тех же движений.

Относительно слабым местом импровизационного метода является то, что он не может застраховать музыкальное оформление от известных случайных погрешностей во время самой импровизации. Но последние могут быть в значительной мере устранены при условии предварительной подготовки пианиста к импровизации. Такая подготовка вполне возможна, если пианист заранее знает требования, предъявляемые к музыкальному оформлению темпом, ритмом и характером того или иного движения.

«Внеимпровизационный» метод полностью гарантирует отсутствие каких-либо случайных погрешностей в голосоведении, в гармонизации и т. п. Но это достоинство метода не компенсирует органически присущую ему недостатка — отсутствия гибкости, мимовенной приспособляемости к требованиям педагога в живом процессе урока. Думается, что оба метода на сегодня закономерны и что, не исключая друг друга, они должны совершенствоваться каждая в утверждаемых ими формах и принципах.

...иногда замесил — великие композиторы Глинка, Шопен, Лист, об импровизации которых современники их оставалось столько авторитетных воспоминаний. Не о следовании этим великим образцам идет речь. Это ведь и своей природе — до изобретения механической импровизации по самой искусством, сохранившимся только в порядке преемственности личного примера, а чек, кстати сказать, она совершенно родственно хореографу.

Возрождая традицию в более строгих целях, надо все же стремиться приблизиться к первоисточнику почти забытого искусства импровизации, достигнуть истинной водворности методической и строгих рамках восьми-, шестнадцатили тринадцатидвухтактных построений, заданных ритмом и темпом. Последовательное культивирование импровизации должно привести к максимальной общности ее с хоронизацией образцами народной музыки и классической литературы и вместе с тем к отчетливому утверждению в ней индивидуального оттенка.

С другой стороны, для практического ускорения «импровизационного» метода следует произвести широкий административный отбор и составить своего рода «книжку хрестоматии» для музыкального оформления экзерсисного выполнения отдельных движений классического танца с многочисленными вариативными примерами, относящимися к одному и тому же движению.

Книга Л. И. Ярилоновича «Принципы музыкального оформления урока классического танца» представит интерес и принесет пользу для работы как в том, так и в другом направлении. Ознакомление с анализом каждого «архетипического» из урока движения и с подробным описанием всех фаз рабочего процесса и их соотношения с музыкой наизусть облегчит трудную задачу пианиста-импровизатора. Она дает все сведения, необходимые именно как предварительные импровизации, как, обуславливающие ее замесил в ее характер. Книга поможет и сторонникам «импровизационного» метода, либо вполне может служить своего рода инструктивным документом для определения основных методических критериев отбора музыкальных произведений (или их фрагментов), предназначенных для учебной практики.

Несомненно, пользу она принесет и педагогу-хореографу, стремящемуся на своих занятиях углубить связи хореографического исполнения с музыкой. Нечего говорить, что в еще большей степени это относится к са-мым ученикам. Среди них окажутся будущие артисты, педагоги, балетмейстеры. Как ни разнообразны будут в дальнейшем направления их самостоятельной творческой деятельности, для каждого существование основы успеха этой деятельности вытекает изначально, прочно воспринятое сознанием постижение глубочайших закономерностей связи музыки и пластики.

Книга Л. И. Ярилоновича — первый опыт, раскрывающий принципы музыкального оформления урока классического танца. Она не претендует на широкую теоретическую или тем более на эстетическую разработку проблемы. Однако внимательный читатель найдет в ней предостаточно для самостоятельных импровизаций в этом направлении. Следует предостеречь читателя от подхода к данной работе, как к своду неизбежных схем, в особенности в части, относящейся к нотным примерам. Эти примеры взяты из импровизационной практики концертмейстера Ленинградского хореографического училища М. И. Пальцевой и, естественно, несут на себе отпечаток ее индивидуального дара и склонностей, а также навыков, связанных с учебной практикой Ленинградского хореографического училища. Достоинства их — в полном практическом соответствии учебному заданию, а также в стилистической близости к классическим образцам русских балетов. Все же до-статочно можно упрекнуть их в некотором одностороннем и в смысле сходства исторических формул (есть предубеждение двухтактных ритмов, которые можно

в смысле выдержанности четырехголосного сложения. Примеры эти даны не в качестве «рецептур», не для копирования. Задача пианиста-импровизатора должна состоять в том, чтобы уловить утверждаемый ими руководящий принцип и применить его свободно, в различной мере, с разнообразной стилистической и национальной окраской, что в особенности важно для учебной практики учащихся, студий и самодеятельных кружков в братских советских республиках.

Так же инициативно надо подходить и к предложенному автором анализу танцевальных движений. В книге Л. И. Ярилоновича рассмотрены не все движения, формирующие лексикон классического танца. Среди балетных не разобрал например, *battement battu* — ударный батман, представляющий собою удар работающей ноги по ноге упора. Но и относительно рассмотренных на все время надо помнить о многообразных возможностях «изменения их произношения». Те же *battements frappés* бывают очень различны. В зависимости от художественного, образного назначения приема, они могут быть то острыми, короткими, точно уложен, то длинными и дерзкими, то виртуозно блестящими.

Здесь-то, в приложении танцевальному движению тех или иных оттенков, того или иного конкретного образного смысла, и получают танцовщица и танцовщик, (а также, разумеется, и балетмейстер) надежного союзника — музыку. Вот почему так важно для балетного танцовщика полное овладение общими для хореографии и для музыки законами фразировки, «смены дыхания», логической расстановки цепи шагов в союзах и длительном повествовании в движении и в звуке. С основами, на которых строятся эти законы, внимательного читателя и стремится ознакомить эта книга.

В заключение следует сказать несколько слов о терминологии классического танца, используемой в книге. Общеизвестно, что вся эта терминология (за редким исключением единичных итальянских обозначений) — целиком французская. Л. И. Ярилонович пытается дать переводы принятых в хореографии французских терминов на русский язык, переводы не дословные, а условные, дающие читателю возможность воспринять не название, а понятие, не обозначение, ставшее традиционным, а смысл, назначение, характер самого танцевального движения, которые в этом обозначении фиксируются. Почти Л. И. Ярилонович представляет нам нужными и важными. Разумеется, как и говорит автор книги, вопрос введения русской хореографической терминологии «должен стать предметом специального широкого методического обсуждения» и «детальной теоретической разработки». Инициатива автора и направлена к этому.

Не все обходится в классе классического танца многосторонние термины даются в книге в русской расшифровке. И это естественно, ибо среди них существуют также, которые в этимологическом отношении вовсе не связаны с определенными движениями, а представляют собою только условное название его, иногда чисто случайного происхождения, закрепившееся в балетной практике только в силу традиции. Если, например, такие названия, как *pas de chat* (шаг кошки), *pas de poisson* (движение рыбы), *pas de cisaxes* (ножницы), содержат в себе элемент образного определения танцевального приема, то *pas de basque* вовсе не обозначает «танца басков», а термин *visage* (прыжок с двух ног) ведет свое происхождение от давно забытого старинного танца. В подобных случаях вполне закономерно впрямь до утверждения общепринятой русской хореографической терминологии воздержаться от произвольного обозначения движений каким-либо новым термином.

В остальных же случаях переводы Л. И. Ярилоновича, отнюдь не претендуя на то, чтобы быть обходными, призваны облегчать усвоение характера и образной сущности движения. И в этом — дополнительное достоинство данной работы.

В. Богданов-Березовский

ВВЕДЕНИЕ

Воспитание балетных артистов в советской учебно-хореографической практике находится на высоком художественном уровне. Молодой советский балетный артист, окончивший хореографическое училище, это не только подготовленный к самостоятельной творческой деятельности танцовщик, но и образованный человек, обладающий как общими, так и специальными знаниями в области теории и истории искусства, владеющий основами марксистско-ленинской эстетики. Во всех этих отношениях по своему облику он в корне отличается от воспитанников дореволюционных балетных училищ.

Есть, однако, отрасль, которой до настоящего времени в системе хореографического образования не уделялось должного внимания, несмотря на все значение, которое она представляет для полноценного развития хореографического искусства. Речь идет о вопросах музыкальной культуры, с недооценкой которой все еще приходится встречаться в учебной практике наших балетных училищ.

Роль музыки в искусстве танца недостаточно разъясняется педагогами и не всегда усваивается учащимися хореографических училищ. Музыку нередко считают второстепенным, придаточным элементом, составляющим по преимуществу только ритмическую основу танца. На изучение фортепианной игры ученики смотрят зачастую как на что-то лишнее, ненужное, относятся к ней формально, не сознавая, что без знания музыки, без понимания ее образного и эмоционального содержания, без учета тесной взаимосвязи музыки и танца нельзя достигнуть осмысленности, подлинной выразительности хореографического исполнения.

Одна из основных задач хореографических училищ — развитие общей музыкальности учащихся, направленное на овладение мастерством. А для этого необходимо совершенствовать методы и формы музыкального образования как будущих балетных артистов, так и самих педагогов-хореографов.

Музыкальное развитие учащихся хореографических училищ должно проводиться на основе усвоения эстетики музыки в свете марксистско-ленинского учения, широкого ознакомления учащихся с лучшими образцами классической музыкальной литературы путем слушания музыки, анализа ее содержания и формы. Необходимы планомерные коллективные посещения учащимися,

совместно с педагогом, театров, концертов с последующими обсуждениями прослушанного, постоянное использование классической музыки и лучших произведений советских композиторов при постановках на производственной практике и т. п. Чрезвычайно важно также повысить художественный уровень и совершенствовать методы классных занятий фортепианной игрой, используя их в качестве одного из главных средств музыкального развития учащихся.

На уроке классического тренажа с самых первых шагов обучения дети впервые знакомятся с музыкой в ее связи с движением. Поэтому дать учащимся с самого начала правильное представление о принципах и закономерностях этой связи крайне важно. В этом отношении очень велика роль урока классического тренажа, оформляемого музыкой. В развитии общей музыкальности учащихся он имеет большое воспитательное значение.

Однако некоторые преподаватели классического танца, не имея необходимого музыкального образования, и пианисты, недостаточно знающие специфику балетного искусства, не всегда понимают друг друга и действуют несогласованно. Это может дезориентировать ученика, а в конце концов приучит к недооценке музыки в хореографическом искусстве.

Последовательно придерживаясь импровизационного метода музыкального оформления урока классического тренажа, проводимого в течение ряда лет в Ленинградском хореографическом училище, автор настоящей работы делает первую попытку теоретического обоснования опыта, проверенного на многолетней практике; автор убежден в необходимости установления между педагогом-хореографом и пианистом-импровизатором творческого контакта, аналогично тому, который существует между балетмейстером и композитором при создании балета.

Тесное сотрудничество педагога классического танца и пианиста, создающего его музыкальное оформление на уроке, должно привести к наиболее эффективному воспитанию художественного мышления будущих балетных артистов, к развитию музыкальности учащихся и сознательному постижению ими принципов связи музыки и танца, к привитию им навыков согласованности движения с музыкой.

Музыкальное оформление урока классического тренажа должно организовать все движения во времени, в условиях определенного темпа и ритма. Больше того, оно должно самой музыкой выявить особенности танцевального движения: его рисунок, характер, динамику, фразировку и т. д., то есть все то, что в дальнейшем станет средством передачи идейно-образного и эмоционального содержания танца.

Анализируя движения классического тренажа с точки зрения их связи с музыкой, автор настоящей работы ставит себе целью помочь педагогам-хореографам и пианистам-импровизаторам в установлении между ними творческого контакта.

Первая часть настоящей работы посвящена теоретической разработке вопроса. Вторая часть, основная, содержит анализ движений классического тренажа и изложение принципов их музыкального оформления. В третьей части приводятся примеры уроков классического танца с музыкальным оформлением.

Поскольку цель настоящей работы — облегчение взаимопонимания начинающих педагогов классического танца и пианистов, оформляющих урок, постольку анализ движений в данной части производится исключительно в их связи с музыкой.

Описание движений с целью концентрации внимания на основном вопросе, во избежание излишнего нагромождения материала, не детализировано и не содержит никаких методических указаний к исполнению движений.

Настоящее, второе издание книги расширено за счет включения примеров уроков классического тренажа с музыкальным оформлением.

Эти примеры иллюстрируют, как проанализированные в данной работе отдельные движения экзерсиса в их связи с музыкой могут сочетаться в процессе урока классического танца на различных этапах обучения. Задачей этих примеров является показ постепенного развития музыкального оформления во всех его особенностях (мелодический рисунок, гармония, динамика) — от простого в первом классе к более сложному в третьем классе с соответствующим усложнением формы движений и комбинаций. Наряду с импровизацией для музыкального оформления некоторых движений приводятся также нотный материал «готовой» музыки, например для *temps lié*, *adagio*, и т. п.

Музыкальные примеры принадлежат концертмейстеру Ленинградского хореографического училища М. И. Пальцевой.

Французская терминология, применяемая в классическом танце, является специфической общепринятой терминологией хореографического искусства, существующей уже в течение двух столетий. Безусловно, в наши дни было бы желательно заменить хотя бы частично французские термины русскими. Но этот вопрос до практической реализации требует детальнейшей теоретической разработки. Он должен стать предметом специального широкого методического обсуждения. Пока же для обозначения танцевальных движений автор всюду пользуется французскими терминами, так же как и общепринятыми итальянскими для обозначения темпа и оттенков звучности в музыкальных примерах, снабжая их по мере необходимости переводами на русский язык.

Необходимой предпосылкой для пользования настоящей работой автор считает знание педагогом-хореографом элементарной теории музыки, начальных сведений по анализу музыкальных форм и знакомство пианиста-импровизатора с основами хореографии.

Часть первая

ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ УРОКА

1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ УРОКА

Наибольшей выразительности танец достигает при тесной согласованности с музыкой, в движениях и позах раскрывая ее эмоциональное и образное содержание. Лучшими произведениями хореографического наследия являются те балеты, в которых шедевры балетмейстерского искусства сочетаются с классически совершенной музыкой.

В процессе урока классического тренажа, оформляемого музыкой, должно быть соблюдено то же единство движения и музыки, но, разумеется, формы этого единства здесь проще, ибо элементарнее задача: найти музыкальное выражение отдельных движений экзерсиса и их комбинаций, задаваемых педагогом в соответствии с его учебными задачами. В тесном согласовании с этими движениями и должна на уроке komponovаться музыка.

Распространенное в нашей учебной практике определение «музыкальное сопровождение» урока следует отбросить как не отвечающее полностью своему назначению и низводящее роль музыки на уроке до степени узкометрического аккомпанеента. Следует заменить его термином «музыкальное оформление» урока.

Под музыкальным оформлением урока надо понимать музыкальную композицию, облеченную в законченную форму, построенную по характеру, фразировке, ритмическому рисунку, динамике в полном соответствии с танцевальным движением и как бы сливающуюся с ним в одно целое. Эта композиция должна подчеркивать все особенности данного танцевального движения средствами музыкальной характеристики его и тем самым помогать ученику творчески повысить качество своего исполнения.

Практика показывает, что импровизационная система музыкального оформления уроков классического тренажа является наиболее творчески гибкой и практически удобной.

Комбинации движений, являющиеся плодом творческой фантазии педагога и зачастую возникающие в процессе самого урока, могут быть бесконечно разнообразными. Никакие «готовые» музыкальные произведения вследствие этого не могут

быть к ним заранее подобраны. Кроме того, готовое музыкальное произведение, как бы вдумчиво и старательно оно ни применялось к движению, невозможно подобрать так, чтобы установилось полное соответствие между комбинацией движений и музыкой как в целом, так и в деталях. Соответствие в лучшем случае может получиться лишь внешнее, формальное и, конечно, не полное, основанное либо только на метрической стороне и общем темпе, либо на совпадении отдельных частей. Мы не говорим уже о том, что несовершенным останется один из самых основных моментов хореографического искусства — фразировка движений и музыки: на всем протяжении исполняемой комбинации в том и в другом не будет соответствия. Отсюда при попытках искусственно отыскать формы этого соответствия неизбежен обрыв музыкальных фраз, т. е. невольное подчинение готовой музыки движению, а следовательно, и искажение ее.

Неизбежными были бы при таком приспособлении готовой музыки к хореографической композиции урока также искажения музыкального произведения купюрами, частичными изменениями темпа, нюансов, вставками для *répération* (подготовительных движений) и т. п., и это привело бы к неправильному представлению учащихся о данном музыкальном произведении.

Использование «готовых» музыкальных произведений на уроках классического тренажа бывает все же возможным, но лишь в виде исключения, например, для оформления *adagio*, *tempo lie* или большого *allegro* на середине зала. В этих случаях, строго художественно отбирая музыкальный материал, педагог-хореограф должен поставить танцевальный этюд на данное музыкальное произведение уже без всякого его изменения, без купюр, учитывая в собственном замысле замысел композитора, содержание музыки, а не ограничиваясь сходством ее характера и метроритма со своим хореографическим намерением.

2. ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ УРОКА

Основной задачей музыкального оформления урока классического тренажа является развитие музыкальности учащихся, т. е. развитие в детях уже с первого года обучения музыкального вкуса, ритмичности, понимания неотделимости танца от музыки, взаимосвязи отдельных элементов музыкального произведения и танца.

Музыкальное оформление урока пианистом-импровизатором должно помогать учащимся овладевать техническими навыками хореографии и в то же время прививать им осознанное отношение к конструктивным особенностям музыкального произведения — умение отличать музыкальную фразу, предложение, период. Оно должно далее приучать их ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, в динамике и агогике музыки. Развивать все эти свойства и стороны музыкальности

учащегося необходимо с разъяснением их прямого соответствия танцевальным фразам и движениям.

Говоря о необходимости соответствия танцевального движения и оформляющей его музыки по характеру, фразировке, в ритмическом рисунке, динамике, автор отнюдь не имеет в виду механическое совпадение (синхронность) музыки и движения. Осознание конструктивной основы музыкального произведения и соответствие его структуре движений в танце лишь помогут учащимся разбираться в общности смыслового значения музыки и танца. Это — необходимая предпосылка для достижения свободы движения в музыке. Вне достижения этой свободы всякое механическое сочетание музыки и движения в их внешних признаках неизбежно приведет к ограниченности, иллюстративности и в конечном счете — к формализму.

Умение разбираться в конструктивных закономерностях музыкальных произведений и согласовывать их с системой движений в танце должно в дальнейшем при работе над танцевальным образом облегчать будущим балетным артистам передачу глубокого эмоционального и идейного содержания музыкальных произведений средствами танца, подобно тому как знание теории музыки и владение анализом музыкальных форм помогает музыканту-исполнителю доносить до слушателя идею произведения и замысел композитора.

3. ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ УРОКА

На первом уроке классического тренажа педагог классического танца должен разъяснить детям значение музыки в хореографическом искусстве, в частности — в процессе урока и обосновать ее органическую связь с движениями, чтобы дети уже с самого начала поняли, что музыка является неотъемлемой частью урока, а не служит лишь для развлечения и отбавления такта — счета.

Музыкальные мелодии должны быть простыми, доступными и выразительными, но отнюдь не однообразными, так как повторение изо дня в день одной и той же музыки развивает в учениках механичность исполнения и притупляет их музыкальное восприятие. Следует помнить, что музыка на уроке должна содействовать повышению работоспособности учащегося, поднимая его настроение.

В импровизационной системе музыкального оформления урока классического тренажа в качестве тем для музыкальной импровизации желательно использовать песенные и танцевальные тем народной музыки¹, а также мелодического материала

¹ Импровизационный принцип музыкального оформления уроков классического тренажа применим и на уроках народного характерного танца. В данном случае — с более широким использованием народного песенно-танцевального материала в качестве музыкальных тем для импровизации.

классических произведений — балетных, симфонических, фортепианных и т. п.

В младших классах по содержанию своему музыкальное оформление должно быть более элементарно и просто, соответствующее элементарной форме движения, а также соотнозвучать с музыкальной неподготовленностью и детским возрастом учащихся. Но даже и в элементарном виде музыкальное оформление должно сохранять свою сопряженность с движением. Именно здесь, у самых истоков усвоения детским сознанием будущих эстетических навыков, следует остерегаться снижения музыкального исполнения до сухого отбивания такта — счета. Последнее не только не будет способствовать музыкальному развитию учащегося, но, наоборот, станет тормозить его. Дети, воспитанные на таком сухом «музыкальном сопровождении», приучаются к поверхностному восприятию чисто внешних, по преимуществу метрических сторон музыки. В дальнейшем, сталкиваясь на производственной практике с подлинно художественной, содержательной музыкой (за редким исключением особо музыкально одаренных детей), они зачастую с трудом воспринимают ее, далеко не всегда могут в ней разобраться, а в большинстве случаев даже не «слышат» ее.

Музыкальная импровизация, оформляющая движение, не должна быть расплывчатой по форме. Находясь все время в тесной связи с движениями и подчеркнутая музыкальной характеристикой все их особенности: характер, фразировку, ритмический рисунок, темп и т. д., — музыкальная импровизация должна быть предельно четкой как по своей форме, так и по средствам выражения, концентрируя внимание учащегося на основных особенностях данного движения и способствуя тем самым наилучшему выполнению его.

Расплывчатость музыкальной импровизации, бледная инвентаризация, нечеткий ритмический рисунок — все это затруднит учащимся (особенно в младших классах) восприятие музыки и движения как единого целого и не сможет облегчить им понимание основных особенностей движения.

В последующих классах, при постепенном усложнении приемов движений и танцевальных комбинаций, обогащается и музыкальное оформление; разнообразятся голосоведения, рисунок, гармонии, ускоряются темпы и т. д.

Таким образом, музыкальность учащихся постепенно развивается.

Сохраняя разнообразие динамических оттенков, музыка на уроке не должна быть слишком громкой, чтобы не заглушать голос педагога, дающего указания учащимся.

Некоторые, особенно начинающие, молодые педагоги бываю склонны считать вслух на уроке, думая этим облегчить учащемуся слушание музыки. Это совершенно неправильно. Безусловно, вначале, при объяснении нового движения ученику,

необходимо рассказать, в каком музыкальном размере делается данное движение, на какую долю такта приходится акцент движения, разъяснить соответствие фразировки движений и музыки, соответствие в характере движения и музыки. Убедившись, что ученик усвоил эти механические предпосылки экзерсиса, надо предоставить ему возможность вслушиваться в музыку самостоятельно, ибо только таким путем он научится ее слушать и понимать ее значение и содержание.

Темп (скорость) музыкального оформления данного движения должен неизменно соответствовать темпу (скорости) движения.

4. ПРИМЕРЫ РИТМИЧЕСКИХ РИСУНКОВ, ПОСТРОЕНИЯ КОМБИНАЦИЙ И ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ФРАЗ В ИХ СВЯЗИ С МУЗЫКОЙ

В танце, как и в музыке, можно наблюдать определенную размеренность длительностей движений (в музыке — только во времени, в танце — во времени и в пространстве), их группировку, чередование, акцентировку.

Ритмом в танце (по аналогии с музыкой) может быть названа последовательная смена более продолжительных и менее продолжительных по времени акцентируемых и неакцентируемых движений.

Уместно привести вдумчивое определение музыкального ритма, данное академиком Б. В. Асафьевым: «Ритм — то, что дает движение (жизнь) музыке. Это самый важный двигатель ее и самый устойчивый строительный элемент (состав), как бы цемент музыки... Происхождение ритма в нашем дыхании, в подъеме и падении, в напряжении и успокоении, в достижении и отдыхе... То, что в непрерывном течении звукового материала (звучания) дает возможность выделять как бы точки опоры и различные соотношения составных частей и силы звука — это и есть ритм»¹.

Эти определения по аналогии могут быть распространены и на область хореографии. Так же как и в музыке, в танце в пределах такта данного размера возможны различные сочетания длительностей движений, в совокупности образующие ритмический рисунок. Все эти положения целиком относятся и к танцевальной учебной комбинации.

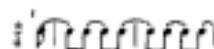
Ритм предполагает многообразие метрического рисунка. Разнообразие свойственно различным движениям при исполнении даже в одинаковом размере и темпе.

Приведем для примера: *battements frappés* и *doubles frappés* в размере $\frac{2}{4}$.

¹ Игорь Глебов. Путешествие по концертам, вып. I, Пр., 1919, стр. 61—62.

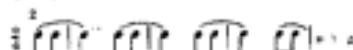
1. **Battements trappés.** Движение делится по восьмым, начинаясь восьмой с затакта; на восьмую затакта работающая нога ударяет опорную *sur le sou de pied* (о шиколотку, рис. 23). На первую восьмую первой четверти первого такта работающая нога открывается на II позицию (рис. 14); акцент движения падает на сильную долю такта, т. е. на II позицию. На вторую восьмую первой четверти работающая нога ударяет опорную *sur le sou de pied*; на первую восьмую второй четверти нога открывается на II позицию; на вторую восьмую второй четверти нога ударяет опорную *sur le sou de pied*; на первую восьмую первой четверти второго такта работающая нога открывается на II позицию и т. д.

Ритмический рисунок движения ¹:



2. **Doublets frappés.** Затакт в две восьмые. На первую восьмую затакта работающая нога ударяет опорную *sur le sol de pied* вперед; на вторую восьмую затакта нога проходным ударом переносится *sur le sol de pied* назад (рис. 24). На первую четверть первого такта нога открывается на II позицию; на две восьмых второй четверти делает перенос *sur le sol de pied*, как описано выше; на первую четверть второго такта нога открывается на II позицию и т. д. Акцент движения на сильной доле такта, т. е. на II позиции.

Ритмический рисунок движения:



Разнообразие ритмического рисунка возможно также в пределах одного движения, исполняемого несколько раз на протяжении одного или нескольких тактов, согласно заданной педагогом ритмической комбинации.

Примерами могут служить battements различного типа, хотя бы battements tendus (§ 4 второй части) в размере $\frac{2}{4}$: два медленных — по четверти и три быстрых — по восьмым, исполняемых в пределах двух тактов. Движение начинается с затакта.



Разнообразие ритмического рисунка встречается в комбинации, исполняемой на протяжении одного или нескольких тактов и состоящей из различных движений.

¹ Длны, встречающиеся во всех ритмических рисунках длинной работы, обозначают продолжительность каждого отдельного тактичного движения. Их не следует смешивать с дугами потного письма, применяемыми в музыкальных нотных записях.

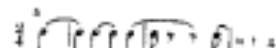
Пример. Battements fondus (§ 11 второй части) в комбинации с battements frappés; один battement fondu и четыре battements frappés в размере $\frac{4}{4}$. Комбинация занимает два такта: с сильной доли такта на первую и вторую четверть делается plié на опорной ноге; работающая нога находится sur le cou de pied (рис. 23а); на третью четверть и первую восьмую четвертой четверти работающая нога открывается и выдерживает паузу в требуемом направлении (fondu). На вторую восьмую четвертой четверти работающая нога ударяет опорную ногу sur le cou de pied; на первую восьмую первой четверти второго такта работающая нога открывается в требуемом направлении (frappé); на вторую восьмую работающая нога ударяет опорную ногу sur le cou de pied. На первую восьмую второй четверти второго такта нога открывается в требуемом направлении; на вторую восьмую второй четверти нога ударяет опорную sur le cou de pied. На первую восьмую третьей четверти нога открывается в требуемом направлении; на вторую восьмую третьей четверти нога ударяет опорную sur le cou de pied. На первую восьмую четвертой четверти нога открывается в требуемом направлении; на вторую восьмую четвертой четверти — пауза, нога удерживается в принятом положении. Далее вся комбинация повторяется.

Ритмический рисунок комбинации:



В ритмическом рисунке движений, подобно тому как и в музыке, встречаются паузы — остановки движения. При этом заданная поза сохраняется на протяжении всей паузы, и фигура остается в том же положении, в каком ее застает пауза.

Пример. Ритмическая комбинация движения *rond de jambe en l'air* (§ 12 второй части), исполняемая в размере $\frac{3}{4}$. Три *ronds de jambe en l'air* по четвертям; на четвертой четверти делается остановка — пауза; нога остается открытой на 45° на I позиции (рис. 15). Далее комбинация движения повторяется.



Здесь на элементарных примерах показаны лишь некоторые из основных принципиально возможных моментов в разнообразии ритмического рисунка движений и их комбинаций.

Мелодияно-ритмический рисунок музыкального оформления должен всегда соответствовать ритмическому рисунку заданного движения.

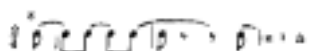
1. Ритмический рисунок движения *frappé* (исполняемого по восьмым):



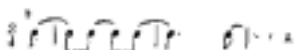
Ритмический рисунок мелодии музыкального оформления данного движения:



2. Ритмический рисунок комбинации движения *rond de jambe en l'air*, исполняемой в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: три *ronds de jambe en l'air* по четвертям, начиная с восьмой за тактом; восьмая на сгибание ноги и вторая восьмая на вытягивание; на первой четверти второго такта делается остановка — пауза; нога остается открытой на 45° на II позиции. Далее комбинация повторяется.



Ритмический рисунок мелодии музыкального оформления данной комбинации:



Аналогично наличию кульминационных моментов в музыкальном произведении и в музыкальных мотивах и фразах, в отдельных танцевальных движениях и танцевальных фразах и в целых танцах, в особенности если они осмыслены содержанием сюжета, имеются свои кульминационные точки.

Пример. В движении *développé* (§ 15 второй части) кульминацией является момент достижения и удержания ноги в наивысшем положении — 90° (рис. 16).

В каждом движении и комбинации из нескольких движений имеются свои, как бы устойчивые и неустойчивые моменты движения¹, аналогично устойчивым и неустойчивым окончаниям в музыкальных мотивах.

Каждое движение или комбинация содержит в себе три основных момента: 1) начало — исходное положение, 2) середина — проходящий момент, 3) конец — законченный вид. Первый и третий — устойчивые моменты, второй, т. е. проходящий момент, — неустойчивый.

Если движение или комбинацию закончить на так называемом устойчивом моменте движения, получается впечатление

¹ Нельзя смешивать с понятием устойчивости как *aplanir*.

законченности, завершенности движения или комбинации. И, наоборот, если движение закончить на неустойчивом — проходящем моменте движения, создается впечатление необходимости продолжить движение — закончить его.

Любое движение, оконченное не в исходной точке или не в законченной форме, т. е. на неустойчивом моменте, оставляет впечатление незавершенности движения и ожидания продолжения его. Примерами могут служить движения *закрытка*.

Если закончить движение *rond de jambe en l'air* в исходной его точке на II позиции на высоте 45° , которая в данном движении является одновременно и конечной его точкой (завершенный вид), т. е. на устойчивом моменте этого движения, создается впечатление законченности. То же движение *rond de jambe en l'air*, окончаемое на неустойчивом моменте этого движения, т. е. на моменте прохождения носка согнутой в колене работающей ноги около опорной ноги, оставляет впечатление незаконченности.

В комбинациях из нескольких движений это еще более заметно, так как всякая танцевальная комбинация (как будет разобрано ниже), опять в полном соответствии с принципами строения музыкальной композиции, строится симметрично и, следовательно, здесь к моментам устойчивости и неустойчивости отдельных движений присоединяются еще моменты общей ритмической устойчивости и неустойчивости.

Симметрично построенное во времени и пространстве соединение нескольких движений образует танцевальную фразу (или комбинацию в процессе урока). По аналогии с симметрическими принципами построения музыкального произведения можно трактовать танцевальную фразу как часть предложения, а предложение — как часть периода. Танцевальная фраза, построенная симметрично во времени и в пространстве, должна быть конструктивно согласована с музыкальной фразой.

Она строится из двух смежных долей — тактов: сильной и слабой. Элементарная симметрия этих двух смежных долей танцевальной фразы может заключаться не обязательно и во времени и пространстве одновременно; она может быть симметричной только во времени и при этом асимметричной или «обратно симметричной» в пространстве.

Например, если комбинация, делаемая на протяжении двух тактов данного размера, состоящая из двух организованных во времени и различных по своим признакам движений, построена следующим образом: два *battlements fondus* и четыре *battlements frappés* в размере $\frac{2}{4}$; *battlements fondus* по четвертям; *battlements frappés* по восьмым. Первый *battlements fondus* вперед, второй в сторону (первый такт) и четыре *battlements frappés* в сторону (второй такт).

только еще часть общего пространственного рисунка всей комбинации, т. е. первая половина ее, за которой обычно в классе следует исполнение ее и в обратном направлении. Если эту комбинацию продолжить еще на два такта, повторив без изменения, но в обратном направлении — сзади (первый *battement* *fondi* назад, второй в сторону и четыре *battements frappés* в сторону), то вся комбинация в обоих направлениях займет протяжение четырех тактов. Здесь уже будет налицо симметрия и во времени (построение ритмического рисунка) и в пространстве (построение различных движений в различном направлении). Третий такт построения будет соответствовать первому, четвертый — второму. На этом примере видно, что танцевальная фраза должна строиться симметрично, аналогично музыкальной фразе и вполне согласованно с ней.

Данная комбинация, исполняемая на протяжении четырех тактов, т. е. в пределах музыкального предложения, если не требует повторения, то заканчивается в музыке на четвертом такте полным кадансом. Если же вся комбинация повторяется сначала еще раз, то на четвертый такт придется половинный каданс, так как вся комбинация с повторением займет уже восемь тактов, т. е. музыкальный период и полный каданс совпадет с восьмым тактом. Отдельные медленные движения экзерсиса исполняются также на протяжении одной или нескольких музыкальных фраз, причем начало и конец этого отдельного движения должны совпадать с началом и концом музыкальной фразы — предложения.

Пример. Движение *relevé* (§ 16 второй части), исполняемое на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$.

На первый такт музыкальной фразы нога поднимается на высоту 90° (рис. 16), на второй такт нога опускается в исходное положение. Если это движение в том же размере исполнять в два раза медленнее, то оно займет четыре такта, т. е. уже не музыкальную фразу, а музыкальное предложение. В этом случае, если движение не требует повторения, музыкальное предложение можно закончить полным кадансом.

Чаще всего (что свидетельствует об их удобстве) в танцевальной практике применяются самостоятельные музыкальные периоды из четырех и восьми тактов, реже — из шестнадцати. Мало удобны двенадцатитактовые периоды. Наиболее удобным для музыкального оформления урока является амбивальное построение восьмитактного периода, при котором половинный каданс приходится на четвертый такт, а полный каданс — на восьмой такт периода.

В процессе урока классического тренажа при разнообразных комбинациях встречаются переходы от одних различных по характеру движений к другим.

Пример. Сочетание в общем комбинации на середине зала маленького адажио с *battements tendus* и т. д.

Желательно, чтобы в музыкальном оформлении эти переходы в движениях находили свое отражение в модуляции, которая оттеняла бы и разнообразие характера этих движений и переход от одного движения к другому, помогая тем самым учащемуся ощутить существенную особенность данного движения. Учащемуся следует помнить, что здесь, как и в музыкальном исполнении, характер и особенность исполнения данного движения являются основным средством выразительности.

Согласованность динамических оттенков и акцентики музыкального исполнения, с одной стороны, и характера движений — с другой способствуют усилению выразительности танца.

Музыкальные термины, относящиеся к обозначению манеры музыкального исполнения — *dolce*, *cantabile espressivo* и др., характера звучности при исполнении — *crescendo*, *diminuendo*, *sforgando* и др. или же темповой стороны исполнения — *accelerando*, *allentando* и др., — вполне применимы и к танцу. Точно так же особенность музыкального исполнения *legato* соответствует в танце плавным, связным движениям и, наоборот, *staccato* — отрывистым, четким, резким движениям.

Урок классического тренажа динамикой уже в самом своем построении. Он начинается с простых движений и постепенно переходит к более трудным, требующим наибольшей затраты мышечной энергии. Каждое отдельное движение экзерсиса также имеет свою динамическую линию, выражающуюся в усилении, кульминации и ослаблении затрачиваемой на его исполнение мышечной энергии.

Пример. В движении *développé* динамическая линия затрачиваемой мышечной энергии развивается, усиливается (*crescendo*) в процессе вынимания ноги, и достигает своей кульминации в момент достижения и удержания ноги в наивысшей точке движения (90°). В процессе опускания ноги в исходное положение напряжение мышечной энергии постепенно ослабевает — динамическая линия идет ослабевая (*diminuendo*).

Так же и в комбинациях из различных движений. Если в задаче педагога входит концентрирование внимания учащегося на каком-либо особо трудном движении, требующем наибольшей затраты мышечной энергии, то комбинация строится таким образом, чтобы все остальные, входящие в данную комбинацию движения постепенно подготавливали ученика к исполнению наиболее трудного. Динамическая линия комбинации вся идет *crescendo*.

В музыкальном оформлении урока динамика отдельных движений и комбинаций должна находить свое отражение в динамических оттенках музыки, которые должны подчеркивать динамику движения и тем самым помогать учащемуся ощутить ее и выразительно, рельефно перелазить ее в своем исполнении.

ДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТРЕНАЖА И ИХ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

1. Основные сведения о построении урока

Урок классического тренажа состоит из целого ряда разнообразных движений (*plié, battements tendus, ronds de jambe par terre, battements frappés, battements fondus* и т. д.), расположенных в порядке постепенно нарастающей трудности и повторяемых по нескольку раз для лучшего развития техники исполнения.

Он подразделяется на две основные части:

1. Экзерсис у палки, при котором учащиеся исполняют различные движения, стоя боком к палке и держась за нее одной рукой или же стоя лицом к палке и держась за нее обеими руками (в начале первого года обучения).

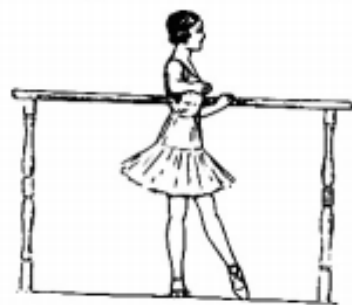


Рис. 1. Боком к палке

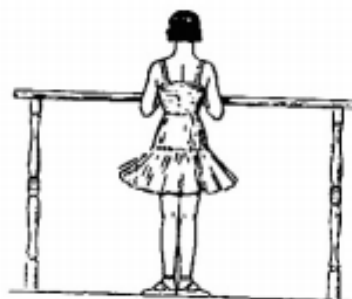


Рис. 2. Лицом к палке

2. Те же и другие упражнения, исполняемые на середине зала.

Все движения на уроке исполняются поочередно с каждой ноги. Сначала движение проделывается требуемое количество раз с правой ноги, а затем оно же точно повторяется с левой ноги.

Музыкальное оформление движений, исполняемых поочередно с обеих ног, должно быть тождественным. Все движения

экзерсиса, кроме *rond de jambe par terre* и *en l'air, petit battement*, а также некоторых прыжков, могут быть исполняемы по трем направлениям: вперед, в сторону и назад.

В младших классах каждое отдельное танцевальное движение изучается в медленном темпе, как бы расчлененно и лишь постепенно, по этапам переходит к своему подлинному виду.

С конца первого года обучения в урок вводятся несложные комбинации, состоящие из двух или более различных движений.

Количество повторений отдельных движений и построение комбинаций из различных движений может быть на уроке весьма разнообразным. Опять же по аналогии с симметричным строением музыкальных фраз оно всегда должно быть симметричным в данной комбинации в отношении количества повторных движений в каждом направлении. Например, данное движение исполняется четыре раза в направлении вперед, четыре раза в сторону, четыре раза назад и четыре раза в сторону. Музыкальный размер такта должен быть всегда строго выдержан.

Количество повторений данного движения должно соответствовать количеству измерительных долей, заключенных в такте, соответствующих длительности данного движения. Например, если какое-либо одно движение исполняется на протяжении одной четверти, то на протяжении одного такта размером $\frac{2}{4}$ будет исполнено два таких движения; если требуется повторить данное движение четыре раза, то это повторение займет протяжение двух тактов и т. д. Если данное движение задается с повторением по три раза, то при размере $\frac{2}{4}$ на второй четверти второго такта должна быть выдержана пауза в движении и т. д.

В зависимости от количества повторений в данной комбинации движений находится объем композиции музыкального оформления и симметрия его построения. Начало и конец отдельных движений, исполняемых на протяжении двух или более тактов, а также различных комбинаций движений должны (как уже было сказано выше) совпадать с началом и концом музыкальной фразы.

Наиболее распространенным приемом симметричного построения урока и его музыкального оформления является ямбическое построение музыкальной и танцевальной фразы, при котором четные такты (второй, четвертый, восьмой и т. д.) имеют акцентное, опорное назначение: заканчивают фразу, предложение и период.

Таким образом, начало танцевальной фразы — комбинации — или начало отдельного медленного движения, исполняемого на протяжении нескольких тактов, совпадает с нечетными (первым, третьим, пятым, седьмым и т. д.) тактами музыкального оформления, а конец отдельного движения или комбина-

четными тактами (вторым, четвертым, шестым, восьмым и т. д.). Лучше всего оканчивать комбинации на четвертом, восьмом, шестнадцатом тактах, являющихся в музыкальном предложении моментами относительных (половинных) или полных кадансов.

Приводимые ниже движения рассматриваются лишь применительно к изучению их в первых трех классах¹, так как в этих классах закладывается фундамент всех основных форм движений классического тренажа в их простейших, а также более усложненных видах и различных комбинациях.

Основные принципы музыкального оформления движений и разнообразных комбинаций их, изучаемых в данных классах, аналогичны и для старших классов, а поэтому нет надобности разбирать (да и возможности предугадать) неисчислимо разнообразные сочетания и комбинации движений. Усвоив основные принципы музыкального оформления уроков начальных лет обучения, пианист не встретит затруднения и в применении их к практике работы в старших классах.

Для облегчения проведения параллели между движениями и их музыкальным оформлением во всем различии их исполнения на протяжении трех лет обучения, приводимые ниже движения разбираются не в порядке последовательности их изучения на первом году обучения, а в порядке примерной последовательности движений при построении урока во втором, третьем и последующих старших классах.

Так как музыкальное оформление одних и тех же движений, исполняемых «у палки» и «на середине зала», аналогично, при разборе движений на это различие в дальнейшем не указывается.

Приводимые ниже примеры музыкального оформления отнюдь не следует считать единственными и образцовыми. Их может быть великое множество. Эти примеры лишь иллюстрируют приемы музыкального оформления данных форм движений.

ДВИЖЕНИЯ ЭКЗЕРСИСА

2. Préparation (приготовление) и заключение

Почти каждому движению и комбинации, особенно в младших классах, сопутствуют: а) вступление — *préparation* — подготовительное движение, предшествующее всей комбинации, при котором вся фигура учащегося готовится к исполнению заданного движения; б) заключение, заканчивающее всю комбинацию в исходном положении.

¹ Настоящая работа написана до внесения в программу первых трех классов некоторых изменений.

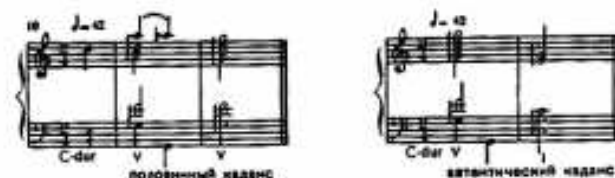
Préparation — вступление — исполняется на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ ($\text{J} = 42$) и выражается в поднимании одной руки (при исполнении различных движений у палки) или двух (на середине зала) в I позицию (рис. 9) на протяжении первого такта и открывании ее (или их) на II позицию (рис. 10) на протяжении второго такта. Иногда, согласно исполняемому вслед за *préparation* движению, одновременно с рукой раскрывается на II позицию и работающая нога (рис. 14).

По окончании всей комбинации движения исполняется заключение, т. е. одновременное опускание руки в подготовительное положение (рис. 8) и закрывание работающей ноги в исходную позицию — в I или V (рис. 3 и 7).

Заключение исполняется также на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$. На первый такт выдерживается пауза в заканчивающей движение позе; на второй такт рука опускается и нога закрывается в исходное положение.

В музыкальном оформлении *préparation* должно быть отражено двухтактовым аккордовым вступлением в размере $\frac{2}{4}$, с затактом в четверть, вызывающим в звучании ощущение ожидания, т. е. оканчивающимся половинным кадансом.

Заключение также представляет собой двутакт в размере $\frac{2}{4}$, оканчивающийся устойчивым звуком — полным кадансом.



3. Plié — приседание

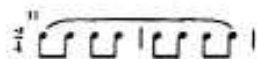
Plié подразделяется на *demi plié* — половинное приседание (рис. 12) и *grand plié* — большое, полное приседание (рис. 13) и исполняется на пяти позициях (рис. 3, 4, 5, 6, и 7). Характер движения медленный, плавный, связный, мягкий, певучий. В музыкальном оформлении он наиболее соответствует понятиям *adagio*, *molto cantabile*, *sempre legato* (медленно, очень певуче, постоянно связно).

Динамическая линия движения развивается *crescendo* по мере постепенно увеличивающегося приседания, достигая кульминации в крайней точке *plié* вниз. И наоборот, по мере постепенного поднимания, т. е. возвращения в исходное положение.

ние, динамическая линия движения мало-помалу ослабевает, идет *diminuendo*.

В музыкальном оформлении динамика данного движения должна найти свое отражение в динамических оттенках музыки (*crescendo — diminuendo*). Последние должны подчеркнуть динамику движения. Исполняется *plié* в размерах $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$, реже — в размере $\frac{6}{8}$.

Ритмический рисунок мелодии музыкального оформления *plié* наиболее соответствует группировке восьмыми:



Если движение исполняется в размере $\frac{2}{4}$, то *demi plié* займет протяжение двух тактов, т. е. музыкальной фразы (первый такт — приседание, второй такт — поднимание). *Grand plié* займет протяжение четырех тактов (два такта — приседание и два такта — поднимание), т. е. исполняется уже в пределах музыкального предложения.

Обычно на уроке *grand plié* исполняется последовательно на пяти позициях, по два раза на каждой позиции. Такое двукратное повторение этого движения в какой-либо одной позиции в музыкальном оформлении займет протяжение восьми тактов, т. е. музыкального периода. Половинный каданс придется на четвертый такт, полный каданс — на восьмой такт.

В первом классе и в начале второго года обучения переход работающей ноги из одной позиции в следующую исполняется раздельно. Это движение в музыке должно быть отражено самостоятельным аккордовым двутактным вступлением в размере $\frac{2}{4}$ ($\text{♩} = 42$), оканчивающимся на неустойчивом звуке, т. е. вызывающим в звучании ощущение ожидания дальнейшего движения (аналогично оформлению *préparation*).

Приводим пример музыкального оформления *grand plié*, исполняемого в первом классе последовательно на пяти позициях, по два раза на каждой, в размере $\frac{2}{4}$, предваренным двутактом к *préparation*, предшествующему всей комбинации, и с добавлением заключения, исполняемого в конце всей комбинации.



Музыкальное оформление этой же комбинации может исполняться в размере $\frac{6}{8}$ (первый такт — приседание, второй такт — поднимание).

В третьем и дальнейших старших классах музыкальное оформление *plié* остается аналогичным. Упрощается лишь аккордовое вступление, отражающее переход от одной позиции к другой, так как этот переход исполняется уже слитно и укладывается в восьми тактах, оформляющих *grand plié*. В первом классе *grand plié* часто комбинируется с *demi plié*. В данном случае удобна, сообразуемая с симметрией построения музы-

кальным фраз и периодов, следующая комбинация, исполняемая последовательно: два *demi plié* и одно *grand plié*.

Данная комбинация, исполняемая в размере $\frac{2}{4}$, займет протяжение восьми тактов (два *demi plié* — на протяжении первых четырех тактов и одно *grand plié* — на протяжении следующих четырех тактов). Половинный каданс совпадает с четвертым тактом, полный — с восьмым тактом.

Приводим музыкальный пример данной комбинации, исполняемой лишь один раз.



При исполнении вышеприведенных комбинаций *plié* в размерах $\frac{4}{4}$ или $\frac{6}{8}$ музыкальные фразы должны строиться аналогично. В этих случаях, однако, количество тактов музыкального оформления будет вдвое меньше, т. е. данная комбинация займет не восемь, а четыре такта, и полный каданс придется не на восьмой, а на четвертый такт.

4. Battement tendu, simple (батман вытянутый, простой)

Battement tendu исполняется в I и V позициях. Характер движения — четкий, бодрый; темп исполнения — умеренный. В музыке движение это наиболее соответствует темпу и характеру *andantino semplice* (нескоро, с простотой).

Battement tendu исполняется обычно в размере $\frac{2}{4}$, реже $\frac{4}{4}$. Движение состоит в отведении вытянутой работающей ноги из исходного положения I или V позиции в требуемом направлении вперед (рис. 20), в сторону (рис. 14) или назад (рис. 17) и в приведении ее обратно в I или V позиции.

Акцент движения падает на момент приведения работающей ноги обратно в I или V позиции, т. е. на вторую часть движения. В музыке он должен совпасть с первой сильной долей такта. Поэтому первая часть движения — отведение ноги из исходного положения I или V позиции в требуемом направлении — должна быть затактной.

«Настоящий» вид *battement tendu* проделывается на уроке в конце первого или начиная со второго года обучения. Одно *battement tendu* (отведение и приведение работающей ноги)

исполняется на протяжении одной четверти: одна восьмая — на отведение работающей ноги, другая восьмая — на приведение ее обратно в исходное положение.

При размере $\frac{2}{4}$ на протяжении одного такта исполняются два *battements tendus*.

Начинается движение с затакта в одну восьмую; работающая нога отводится в нужном направлении.

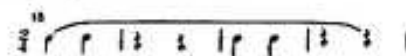
Ритмическому рисунку данного вида движения соответствует в музыкальном оформлении рисунок мелодии восьмыми:



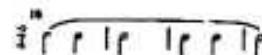
В первом классе *battement tendu* исполняется в более медленном темпе, раздельно, с паузами. Акцент движения в начале изучения распределяется равномерно на отведение и приведение работающей ноги.

На первом этапе изучения в этом классе одно движение при размере $\frac{2}{4}$ исполняется на протяжении четырех тактов следующим образом: на первый такт из исходного положения I или V позиции работающая нога отводится в заданном направлении; на второй такт нога выдерживает паузу в этом положении; на третий такт работающая нога приводится обратно в исходное положение; на четвертый такт она выдерживает паузу в этом положении.

Ритмический рисунок движения:

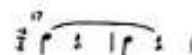


Ритмический рисунок мелодии:



На втором этапе изучения одно движение при размере $\frac{2}{4}$ исполняется уже на протяжении двух тактов. На первую четверть работающая нога отводится в требуемом направлении; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении; на первую четверть второго такта работающая нога приводится в исходное положение; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



Ритмический рисунок мелодии:



В обоих приведенных случаях ритмический рисунок мелодии для соответствия ритмическому рисунку движения следует группировать четвертями и половинными долями.

При исполнении настоящего вида *battement tendus*, т. е. при затактом отведении работающей ноги (когда на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$ проделывается два движения), и комбинации по четыре движения кругом во всех трех направлениях (вперед — четыре раза, в сторону, назад и еще раз в сторону), вся комбинация займет протяжение восьми тактов, т. е. музыкального периода. Если данная комбинация не требует повторения, то период заканчивается полным кадансом; если же комбинация повторяется еще раз, восьмой такт заканчивается половинным кадансом, а полный каданс совпадает с шестнадцатым тактом.



Этот музыкальный пример, занимающий протяженность в шестнадцать двухчетвертных тактов с затактом в одну восьмую, представляет собою оформление данной комбинации, исполняемой дважды.

При исполнении аналогичной комбинации в первом классе принцип построения симметрии музыкального оформления остается тот же. Но здесь, соответственно с отдельным приемом и медленным темпом исполнения движения, комбинация занимает протяжение большего числа тактов.

Например, в *battement tendu*, исполняемом в первом классе на втором этапе изучения, одно движение занимает протяжение двух тактов в размере $\frac{2}{4}$. Четырехкратное повторение данного вида движения в одном только направлении займет протяжение восьми тактов, а вся комбинация — протяжение тридцати двух тактов.

В данном случае полный каданс может совпадать с каждым восьмым тактом, но может также падать и только на каждый шестнадцатый такт, исключая промежуточные восьмые такты.

Музыкальное оформление данной комбинации занимает протяжение в тридцать два двухчетвертных такта.



5. *Battement tendu demi plié* (батман, вытянутый с половинным приседанием)

Battement tendu demi plié представляет собою вытянутый батман с половинным приседанием. Исполняется он в I и V позициях.

Характер движения в целом — четкий, бодрый; момент *demi plié* — плавно упругий. Темп исполнения — умеренный (в первом классе — медленный).

В музыкальном оформлении *battement tendu demi plié* соответствует определению *andante*, *cantabile*, *semplice* (медленно, певуче, просто). Обычно исполняется в размере $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$.

Battement tendu demi plié представляет собой соединение двух движений — *battement tendu simple* и *demi plié*. Сначала проделывается *battement tendu* и сразу же за ним, слитно — *demi plié*.

Акцент движения падает на момент *demi plié*, совпадая с первой сильной долей такта. Начинается движение затактом, аналогично *battement tendu simple*.

В первом классе, на первом этапе изучения движения, исполняется раздельно с паузами — при размере $\frac{2}{4}$ на протяжении четырех тактов — следующим образом: на первую четверть работающая нога отводится из исходного положения в требуемом направлении; на вторую четверть она выдерживает паузу в этом положении; на первую четверть второго такта нога приводится обратно в I или V позицию; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении; на третий такт исполняется *demi plié* — приседание; на четвертый — поднимание.

Рисунок мелодии музыкального оформления первой части данного движения (*battement tendu*, занимающий первые два такта) следует группировать половинными нотами, подчеркивая этим четкость движения.

К рисунку мелодии, оформляющей вторую часть движения (*demi plié*, приходящееся на вторые два такта), более подходит группировка восьмыми *legato*, чем оттеняется плавный характер движения:



Этот ритмический рисунок должен быть выдержан на протяжении всей комбинации, состоящей из нескольких подобных движений.

Принцип симметричного построения музыкального оформления остается тот же, что и при оформлении *battements tendus simples*.

Музыкальное оформление данного вида движения в комбинации по два движения кругом (два — вперед, два — в сторону, два — назад и два — в сторону) занимает протяжение в тридцать два двухчетвертных такта.



половинный каденс



отклонение в D-mol

естественный каденс

На следующем этапе изучения *battement tendu demi plié* исполняется слитно, на протяжении одного такта в размере $\frac{4}{4}$ следующим образом.

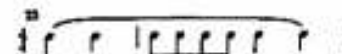
На первую четверть затакта работающая нога отводится в заданном направлении, на вторую четверть затакта выдерживает паузу в данном положении.

На первую и вторую четверть первого такта — приводится обратно в I или V позицию и одновременно исполняется *demi plié*.

На третью четверть — поднимание из *demi plié* и одновременное отведение работающей ноги в требуемом направлении.

На четвертую четверть выдерживается пауза в этом положении. Далее движение повторяется с самого начала.

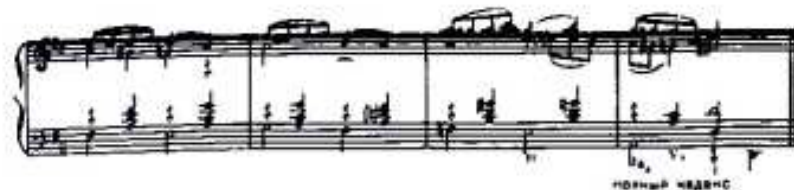
При музыкальном оформлении данного вида движения мелодический рисунок такта для его соответствия характеру движения наиболее целесообразно группировать восьмыми *legato*, первую половину и четвертями — вторую половину такта.



Музыкальное оформление этого вида движения, исполняемого в комбинации по два движения кругом (вперед, в сторону, назад и в сторону), займет протяжение в восемь четырехчетвертных тактов.



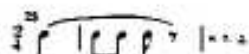
с выдержанным полным каденсом



Во втором и третьем классах темп исполнения несколько ускоряется.

Одно движение *battement tendu demi plié* можно исполнять на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$ ($J = 84$) следующим образом: затакт в одну четверть — работающая нога отводится из исходного положения в заданном направлении; на первую четверть первого такта — приведение работающей ноги обратно в исходное положение I или V позиции и *demi plié* — в этом положении; на первую восьмую второй четверти — поднимание из *demi plié* и одновременное отведение работающей ноги в требуемом направлении; на вторую восьмую выдерживается пауза в этом положении и т. д.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного вида движения, исполняемого восемь раз в комбинации по одному движению кругом, занимает протяжение и восемь двухчетвертных тактов.



Во втором, а особенно начиная с третьего класса, *battement tendu demi plié* часто исполняется в различных несложных комбинациях с движением *battement tendu simple*.

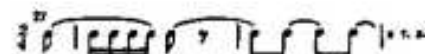
Пример. Одно *battement tendu demi plié* и два *battements tendus simples*, исполняемые на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$.

Кульминацией динамической линии в данной комбинации является момент *demi plié*, совпадающий с первой сильной

долей первого такта. В музыкальном оформлении следует отметить этот момент оттенком *sforzando*.

На первый такт исполняется одно *battement tendu demi plié*, на второй такт — два *battements tendus simples* следующим образом: затакт — работающая нога отводится в заданном направлении; на первую четверть первого такта — приходится приведение работающей ноги обратно в исходное положение и *demi plié*; на вторую четверть — поднимание из *plié*, отведение работающей ноги в требуемом направлении и пауза; на первую четверть второго такта исполняется первый *battement tendu simple*, по восьмым (§ 4, стр. 29 — «настоящий» вид *battement tendu simple*); на вторую четверть — второй *battement tendu simple*.

Ритмический рисунок мелодии музыкального оформления данной комбинации для соответствия характеру и рисунку движения наиболее целесообразно группировать шестнадцатыми и восьмыми:



Данная комбинация может быть исполняема кругом (во всех трех направлениях) один или несколько раз, согласно заданию педагога. В смысле симметричности музыкальное оформление строится по принципам, описанным выше (§ 1 и 4).

Музыкальное оформление данной комбинации, исполняемой по одному разу кругом, охватит протяжение в восемь двухчетвертных тактов с затактом в одну восьмую.



Комбинации эти могут быть разнообразными, но принцип их музыкального оформления остается одинаковым во всех случаях.

6. Battement tendu jeté (батман вытянутый, бросковый)

Исполняется так же, как battement tendu simple, но только работающая нога выбрасывается в воздух на высоту 45° (рис. 15).

Музыкальное оформление этого движения аналогично оформлению battement tendu simple (§ 4), с той лишь разницей, что бросковому, отрывистому характеру этого движения в музыке более соответствует прием отрывистого исполнения staccato.

7. Double battement tendu (двойной вытянутый батман)¹

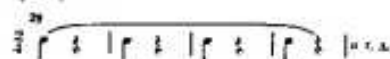
Данное движение представляет собой разновидность battement tendu simple в сторону на II позицию с опусканием стопы работающей ноги на пол во II позиции. Характер движения и темп исполнения аналогичен battement tendu simple.

Акцент движения падает на момент опускания стопы работающей ноги на пол на II позицию и на момент приведения работающей ноги в исходное положение I или V позиции.

В первом классе double battement tendu начинают различать отдельно, с паузами, в медленном темпе, без акцента.

При размере в $\frac{2}{4}$ одно движение исполняется на протяжении четырех тактов. На первую четверть работающая нога отводится в сторону II позиции; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении; на первую четверть второго такта стопа работающей ноги опускается на пол на II позицию; на вторую четверть — выдерживает паузу; на первую четверть третьего такта подъем работающей ноги снова вытягивается на II позиции; на вторую четверть — выдерживается пауза; на первую четверть четвертого такта работающая нога закрывается в исходное положение I или V позиции; на вторую четверть — пауза.

Ритмический рисунок:

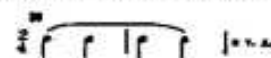


На следующем этапе изучения в первом классе движение исполняется без пауз на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$, по четвертям. На первую четверть — отведение работающей ноги в сторону на II позицию; на вторую четверть — опускание стопы на пол на II позицию; на первую четверть второго такта — вытягивание подъема работающей ноги на II позиции;

¹ Это движение в настоящее время в учебной практике обозначается также в качестве battement tendu с нажимом.

на вторую четверть — приведение ноги в исходную I или V позицию.

Ритмический рисунок мелодии, оформляющей движение:



Во втором и третьем классах double battement tendu исполняется на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$ по восьмым, начинаясь с затакта. На восьмую затакта — отведение работающей ноги на II позицию; на первую восьмую первого такта — опускание стопы на пол на II позицию; на вторую восьмую — вытягивание подъема работающей ноги; на третью восьмую — приведение работающей ноги в исходную позицию; на четвертую восьмую — отведение ее на II позицию и т. д.

Ритмический рисунок:



Музыкальное оформление данного вида движения, исполняемого восемь раз, займет восемь двухчетвертных тактов.



8. Rond de jambe par terre (вращательное движение ноги по полу)

Характер движения rond de jambe par terre — плавный, связный; темп исполнения — умеренный; размер — $\frac{2}{4}$. В музыке наиболее соответствует характеру и темпу andante cantabile (медленно, певуче).

Rond de jambe par terre исполняется поочередно в двух направлениях: en dehors — наружу и en dedans — внутрь (см. описание в приложении).

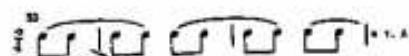
Движению предшествует préparation (подготовительное движение), исполняемое на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: en dehors — на первую четверть demi plié в I позиции; на вторую четверть работающая нога отводится вперед (опорная остается на plié); на первую четверть второго

гакта работающая нога выводится по полу по дуге в сторону на II позицию, одновременно опорная нога вытягивается. Отсюда (т. е. уже на вторую четверть второго такта, оформляющего *préparation*) работающая нога начинает исполнять *rond de jambe par terre*; нога проводится, скользя носком по дуге, по полу назад. На первую четверть следующего такта работающая нога описывает носком дугу по полу через II позицию в положение назад и т. д.

В направлении *en dedans* (внутри) движение исполняется аналогично, только работающая нога, описывая круг, начинает его из положения назад через II позицию в положение вперед.

При исполнении *rond de jambe par terre en dehors* с первой сильной долей такта должно совпадать положение работающей ноги впереди, а при исполнении *en dedans* — положение ноги сзади; в обоих случаях при плавном движении ноги без фиксации на отдельных точках.

Ритмический рисунок музыкального оформления в соответствии с движением наиболее целесообразно группировать восьмыми:



В первом и втором классах наиболее распространена следующая комбинация исполнения *rond de jambe par terre*; *préparation*, затем *rond de jambe par terre* повторяется восемь раз *en dehors*, т. е. исполняется на протяжении восьми тактов, заканчивающихся половинным кадансом; затем вся комбинация, включая *préparation*, повторяется *en dedans*, заканчиваясь в музыке на восьмом такте полным кадансом.

В заключение всей этой комбинации, исполненной в двух направлениях, проделывается на протяжении восьми тактов так называемый обвод работающей ноги на *demi plié*, исполняемый аналогично *rond de jambe par terre*, но более медленно и плавно и *port de bras* после него. На протяжении первых четырех тактов исполняется обвод ноги; на протяжении следующих четырех тактов — *port de bras*.

На первый такт работающая нога медленно отводится в положение вперед; на второй такт, описывая дугу, медленно и плавно носком по полу выводится в сторону; на третий такт — по дуге отводится назад; на четвертый такт опорная нога вытягивается в колене, а работающая нога остается сзади; на пятый такт опорная нога делает *demi plié*; одновременно работающая оттягивается носком по полу назад, корпус наклоняется вперед, руки соединяются в I позиции (рис. 9); на шестой такт — *plié* уменьшается, корпус выпрямляется, одна рука поднимается в III позицию (рис. 11), другая кладется на палку; на седьмой такт корпус перегибается назад; на восьмой такт

опорная нога вытягивается, одновременно корпус выпрямляется, рука открывается из III позиции на II (рис. 10) и работающая нога закрывается в V позиции назад, рука же опускается в подготовительное положение (рис. 8).

Музыкальное оформление, относящееся к обводу и *port de bras*, представляя собою восьмитактовый период, связным и певучим характером мелодии должно подчеркнуть плавность данного движения и закончиться на восьмом такте полным кадансом.

Музыкальное оформление данной комбинации (*préparation* и восемь *ronds de jambe par terre en dehors*, *préparation* и восемь *ronds de jambe par terre en dedans*, затем обвод ноги на *demi plié* и *port de bras*) занимает протяжение в двадцать четыре двухчетвертных такта, исключая добавочные самостоятельные четыре такта оформления обоих *préparations*, не входящие в общее число тактов, оформляющих *ronds de jambe par terre*, обвод ноги и *port de bras*.





Начиная с третьего года обучения, возможны также различные ритмические комбинации *ronds de jambe par terre*. Например, комбинация из двух медленных *ronds de jambe par terre* и трех быстрых, исполняемая на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$. Два медленных *ronds de jambe par terre*, начинаясь с затакта, исполняются на протяжении двух тактов, а три быстрых — на протяжении следующих двух тактов. Каждое движение по протяженности должно равняться одной четверти (двум восьмым).

Ритмический рисунок музыкального оформления данной комбинации:



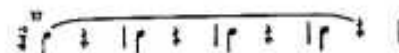
Музыкальное оформление *ronds de jambe par terre* в данной комбинации, исполняемой два раза в направлении *en dehors* и два раза *en dedans*, займет протяжение в шестнадцать двухчетвертных тактов, не включая сюда двутакта для *préparation*, предшествующего всей комбинации.



В первом классе *rond de jambe par terre* начинают разучивать раздельно, с паузами, в более медленном темпе. Одно

движение исполняется на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$ ($J = 48$) следующим образом: на первый такт работающая нога выводится вперед и выдерживает паузу (по четвертям); на второй такт — выводится в сторону и выдерживает паузу; на третий — проводится назад и выдерживает паузу; на четвертый такт — приводится в I позицию и выдерживает паузу.

Ритмический рисунок движения:



9. Battement frappé (ударный батман)

Характер движения — резкий, отрывистый, ударный.

В музыкальном оформлении наиболее соответствует определениям *energico, sempre staccato* (энергично, все время отрывисто).

Исполняется движение в размере $\frac{2}{4}$ и состоит в энергичном, резком вытягивании работающей ноги из положения *sur le cou de pied* в требуемом направлении (вперед, в сторону или назад).

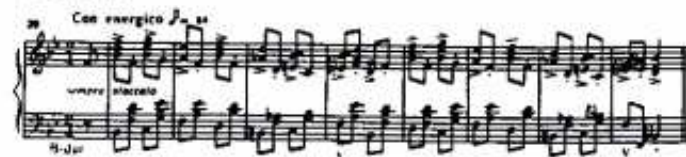
Акцент движения падает на момент открывания работающей ноги в заданном направлении. В музыке акцент должен совпасть с первой сильной долей такта, поэтому движение начинается (работающая нога сгибается *sur le cou de pied*) с затакта.

Во втором и третьем классах (а также в конце первого года обучения, только в более медленном темпе) одно движение исполняется на протяжении одной четверти по восьмым; одна восьмая — на сгибание ноги, другая — на вытягивание. Таким образом, на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$ исполняются два *battements frappés*.

Начинается движение с затакта. На восьмую затакта работающая нога из исходного положения на II позиции сгибается (ударяет опорную) *sur le cou de pied*; на первую восьмую первого такта работающая нога резко вытягивается в требуемом направлении; на вторую восьмую — ударяет опорную *sur le cou de pied*; на третью восьмую — открывается в требуемом направлении; на четвертую восьмую — ударяет опорную *sur le cou de pied* и т. д.



Музыкальное оформление battement frappé, исполняемого шестнадцать раз, занимает протяжение в восемь двухчетвертных тактов.



В третьем классе battement frappé исполняется также в различных ритмических комбинациях. Например, в комбинации, состоящей из двух движений, исполняемых в медленном темпе с паузами, и трех движений, исполняемых в более быстром темпе, без пауз.

Эта комбинация занимает протяжение в четыре такта при размере в $\frac{2}{4}$.

Затакт на восьмую — работающая нога ударяет опорную sur le cou de pied; на первую восьмую первого такта — вытягивается в требуемом направлении; на вторую и третью восьмую — выдерживает паузу в этом положении; на четвертую восьмую — ударяет опорную sur le cou de pied.

Второй такт является точным повторением первого.

На первую восьмую третьего такта работающая нога вытягивается в требуемом направлении; на вторую восьмую — ударяет опорную sur le cou de pied; на третью восьмую — вытягивается; на четвертую — ударяет опорную ногу sur le cou de pied.

На первую восьмую четвертого такта нога вытягивается; на вторую и третью восьмые — выдерживает паузу в этом положении; на четвертую восьмую — ударяет опорную sur le cou de pied и т. д.

Ритмический рисунок комбинации:



Музыкальное оформление battements frappés в данной комбинации, повторяемой два раза, займет протяжение в восемь двухчетвертных тактов.

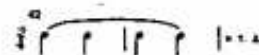
Allegretto J = 16



В первом классе, в начале обучения, battement frappé разучивается в медленном темпе, отдельно с паузами. Акцент движения распределяется равномерно на вытягивание и на сгибание работающей ноги.

При размере в $\frac{2}{4}$ одно движение исполняется на протяжении двух тактов следующим образом: на первую четверть первого такта работающая нога из исходного положения II позиции сгибается (ударяет опорную) sur le cou de pied; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении; на первую четверть второго такта — вытягивается в требуемом направлении; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом же положении и т. д.

Ритмический рисунок мелодии музыкального оформления соответственно с ритмическим рисунком движения следует группировать четвертями:



Исполнение данного вида battement frappé восемь раз займет протяжение шестнадцати двухчетвертных тактов музыкального оформления, заканчивающихся на шестнадцатом такте полным кадансом.





10. Battement double frappé (двойной ударный батман)

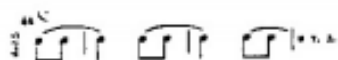
Характер движения, а следовательно, и музыки, оформляющей его, аналогичен *battement frappé*.

Движение выполняется так же, как *battement frappé*, в размере $\frac{2}{4}$, с той разницей, что перед тем, как вытянуться в требуемом направлении, работающая нога ударяет опорную проходным ударом *sur le cou de pied* не один, а два раза.

Акцент движения, так же как в *battement frappé*, падает на момент вытягивания ноги и должен совпасть с первой сильной долей такта. Начало движения, т. е. двойной перенос ноги, выполняется на затакт.

Во втором и третьем классах одно *battement double frappé* выполняется в размере $\frac{2}{4}$ на протяжении одного такта следующим образом: затакт на две восьмых — работающая нога делает двойной перенос *sur le cou de pied*; на первую восьмую первого такта — вытягивается в требуемом направлении; на вторую восьмую — выдерживает паузу в этом положении; на третью и четвертую восьмые — исполняет двойной перенос *sur le cou de pied*, на первую восьмую второго такта — вытягивается в заданном направлении и т. д.

Ритмический рисунок мелодии музыкального оформления для соответствия его рисунку движения наиболее целесообразно группировать следующим образом:



Музыкальное оформление *battement double frappé*, исполняемого восемь раз, займет протяжение в восемь двухчетвертных тактов.



Начиная со второго года обучения, *battement double frappé* может быть исполняемо также в различных комбинациях с другими движениями, например в чередовании с *battements frappés*. Эта комбинация, состоящая из четырех *battements frappés* и четырех *battements doubles frappés*, исполняется в размере $\frac{2}{4}$ на протяжении четырех тактов следующим образом: начинается с затакта в одну восьмую; *frappé* выполняется на каждую четверть по восьмым (восьмая — на сгибание и восьмая — на вытягивание ноги); *double frappé* в данной комбинации выполняется также на каждую четверть; двойной перенос работающей ноги *sur le cou de pied* делается на протяжении двух шестнадцатых; вытягивание ноги в требуемом направлении — на восьмую. Ритмический рисунок мелодии музыкального оформления должен группироваться соответственно движению:

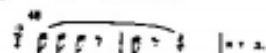


Музыкальное оформление данной комбинации, повторяемой два раза, потребует протяжения в восемь двухчетвертных тактов.



В первом классе в начале обучения *battement double frappé* разучивается в медленном темпе, отдельно, с паузами. Акцент движения распределяется равномерно на перенос ноги *sur le cou de pied* и ее вытягивание в требуемом направлении. При размере $\frac{2}{4}$ одно движение выполняется на протяжении двух тактов по восьмым с паузами следующим образом: на первую восьмую первого такта работающая нога из исходного положения II позиции ударяет опорную ногу *sur le cou de pied* вперед; на вторую восьмую — нога разгибается на половину расстояния до II позиции; на третью восьмую работающая нога ударяет опорную *sur le cou de pied* сзади; на четвертую восьмую — выдерживает паузу в этом положении; на первую восьмую второго такта нога вытягивается в требуемом направлении и на три восьмых выдерживает паузу в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного движения, исполняемого восемь раз, займет протяжение в шестнадцать двухчетвертных тактов.



11. Battement fondu (плавный, «тающий» батман)

Характер движения плавный, связный, певучий. В музыкальном оформлении наиболее соответствует определениям *cantabile*, *sempre legato* (певуче, постоянно связно). Исполняется в размере $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$.

Движение состоит в плавном сгибании и приведении рабочей ноги *sur le cou de pied* при одновременном *demi pliè* на опорной ноге (рис. 23 а) и затем — в плавном разгибании и открывании рабочей ноги в требуемом направлении при одновременном выпрямлении опорной ноги из *demi pliè*.

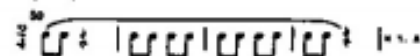
Акцент движения падает на момент *demi pliè* на опорной ноге при положении рабочей ноги *sur le cou de pied*. Он должен совпасть с первой сильной долей такта музыки.

Ритмический рисунок мелодии музыкального оформления соответственно с плавным рисунком движения следует группировать восьмыми *legato*.

В первом классе *battement fondu* вначале разучивается отдельно, с паузами. Акценты распределяются равномерно на все части движения. Одно движение исполняется на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$. В первом такте на первую четверть рабочая нога, сгибаясь, приводится *sur le cou de pied* опорной, на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении; во втором такте — *demi pliè* на опорной ноге;

в третьем такте — выпрямление опорной ноги из *demi pliè* (рабочая нога остается в положении *sur le cou de pied*); в четвертом такте рабочая нога вытягивается в заданном направлении и выдерживает паузу в этом положении.

Ритмический рисунок движения:

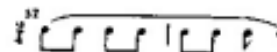


Музыкальное оформление исполнения *battement fondu*, на данном этапе изучения повторяемого четыре раза, охватит протяжение в шестнадцать двухчетвертных тактов.



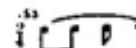
На следующем этапе обучения движение исполняется слитно, на протяжении двух тактов, в размере $\frac{2}{4}$. Первый такт: приведение рабочей ноги *sur le cou de pied* и одновременное приседание на опорной ноге; второй такт: открывание рабочей ноги в требуемом направлении и одновременное выпрямление опорной ноги из *demi pliè*.

Ритмический рисунок движения:



Во втором и третьем классах *battement fondu* исполняется на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$: на первую четверть — *demi pliè*, на вторую четверть — выпрямление опорной ноги и вытягивание рабочей ноги в требуемом направлении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного вида *battement fondu*, исполняемое восемь раз, охватывает восемь двухчетвертных тактов.



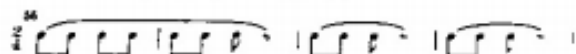
В конце второго года обучения, а главным образом, начиная с третьего класса, *battement fondu* исполняется в различных ритмических комбинациях и в комбинациях с другими движениями, например с *battements frappés* и *doubles frappés*.

В музыкальном оформлении комбинаций, состоящих из неодинаковых движений, различный характер этих движений должен находить свое отражение в метрической группировке, в динамических оттенках и в характере исполнения.

Приводим несколько примеров возможных комбинаций данного движения.

Пример 1. Одно медленное *battement fondu*, исполняемое на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$, и два *battements fondus*, исполняемые каждый на протяжении одного такта. Вся комбинация занимает продолжение четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$.

Ритмический рисунок комбинации:



Музыкальное оформление данной комбинации, исполняемой четыре раза (по одному разу кругом, т. е. вперед, в сторону, назад и в сторону), займет продолжение в шестнадцать двухчетвертных тактов.



Пример 2. Комбинация, состоящая из двух *battements fondus*: одного — в направлении вперед, другого — в сторону и четырех *battements frappés* — в сторону. Затем вся комбинация повторяется в обратном направлении (т. е. одно *battement fondu* — назад, другое — в сторону и четыре *battements frappés* — в сторону).

Комбинация в одном направлении исполняется на протяжении четырех тактов: первые два такта занимают два *battements fondus*, следующие два такта — четыре *battements frappés*. Эта комбинация (точнее, первая половина комбинации) исполняется в пределах музыкального предложения, оканчивающегося половинным кадансом, так как вся комбинация в целом еще не закончена; вторая ее часть повторит движение в обратном направлении.

При исполнении данной комбинации в целом, т. е. в двух направлениях — вперед и назад, она занимает продолжение восьми двухчетвертных тактов, т. е. музыкального периода, заканчивающегося полным кадансом на восьмом такте, если только комбинация не требует дальнейшего повторения.

Ритмический рисунок данной комбинации:



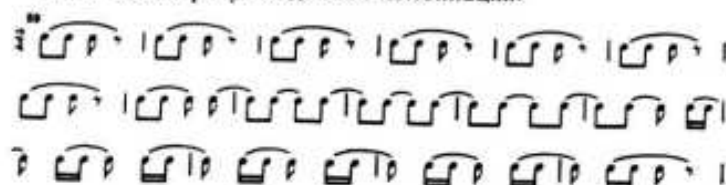
Пример 3. Комбинация, состоящая из *battements fondus*, исполняемых восемь раз по одному разу кругом, и из *battements frappés* и *doubles frappés*, исполняемых по восемь раз в сторону.

Вся комбинация исполняется на протяжении шестнадцати тактов в размере $\frac{2}{4}$. На протяжении первых восьми тактов исполняется восемь *battements fondus*; каждое *battement fondu* — на протяжении одного такта. На протяжении следующих восьми тактов исполняются *battements frappés* и *doubles frappés*: восемь *battements frappés* на первые четыре такта (по два в такте) и восемь *doubles frappés* на следующие четыре такта (также по два движения в такте). Подробное описание исполнения см. в § 9 и 10.

В симметричном построении музыкального оформления данной комбинации половинный каданс приходится на восьмой такт, а полный каданс — на шестнадцатый такт.

Ритмический рисунок и характер музыки в данной комбинации, в соответствии с рисунком и характером движения, должен быть различным при оформлении battements fondus (первые восемь тактов), battements frappés и doubles frappés (вторые восемь тактов).

Ритмический рисунок данной комбинации:



Пример музыкального оформления данной комбинации.



12. Rond de jambe en l'air (вращение ноги в воздухе)

Характер движения — плавный, четкий. В музыкальном оформлении наиболее близок определениям *grazioso*, *sempre legato* (грациозно, постоянно связно). Исполняется в размере $\frac{2}{4}$.

Движение состоит в сгибании и разгибании в колене работающей ноги, отведенной на II позицию и поднятой на высоту 45° , во время которого нижняя часть работающей ноги (от колена до носка) описывает в воздухе круг, вернее овал.

Подробное описание исполнения этого движения имеется в книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», изд. III, 1948, стр. 47.

Аналогично *rond de jambe par terre*, *rond de jambe en l'air* исполняется в двух направлениях: «*en dehors*» — наружу и «*en dedans*» — внутрь.

Акцент движения падает на момент вытягивания работающей ноги на II позицию на высоту 45° . В музыке он должен совпасть с первой сильной долей такта. Сгибание и вращение ноги должно исполняться на затакте.

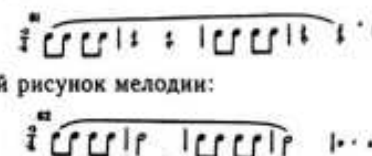
В первом классе *rond de jambe en l'air* (вначале изучение ограничивается лишь подготовкой к нему — сгибанием и разгибанием работающей ноги без вращения) начинают разучивать в медленном темпе, раздельно, с паузами. Акцент движения распределяется равномерно на сгибание и разгибание ноги.

Одно движение исполняется на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$ ($J = 48$).

Исходное положение: работающая нога вытянута и поднята на II позицию на высоту 45° . Данное положение работающая нога принимает на первую четверть второго такта, оформляющего самостоятельное двутактовое *préparation* (§ 2).

На первый такт работающая нога плавно сгибается в колене, доводя носок до икры опорной ноги; на второй такт — выдерживает паузу в этом положении; на третий такт работающая нога плавно вытягивается на II позицию на высоту 45° ; на четвертый такт — выдерживает паузу в этом положении.

Ритмический рисунок движения:

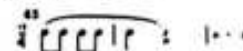


Ритмический рисунок мелодии:

На следующем этапе обучения в первом классе *rond de jambe en l'air* исполняется также в размере $\frac{2}{4}$, но одно движение занимает уже протяжение двух тактов.

На первый такт работающая нога из исходного положения II позиции на высоте 45° сгибается в колене, описывая в воздухе круг; на первую четверть второго такта — вытягивается на II позицию на высоту 45° ; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного вида *rond de jambe en l'air*, исполняемого восемь раз, занимает протяжение в шестнадцать двухчетвертных тактов, не считая самостоятельных двутактных *préparation* и заключения.



Данный пример подходит также для оформления движения *rond de jambe en l'air* на первом этапе изучения.

В конце второго года обучения и в третьем классе *rond de jambe en l'air* исполняется в более быстром темпе (без пауз). Сгибание и вращение работающей ноги исполняется на затакте, а фиксация ее на II позиции совпадает с сильной долей такта.

Одно движение исполняется на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$. В затакте на четверть работающая нога сгибается и описывает круг; на первую четверть первого такта она вытягивается на II позицию на 45° ; на вторую четверть — сгибается и описывает круг и т. д.

Ритмический рисунок движения и мелодия музыки, его оформляющей:



Начиная со второго года обучения, подготовительным движением, своего рода *préparation* для *rond de jambe en l'air*, может служить *temps relevé*, обычно проделываемое перед началом исполнения *rond de jambe en l'air* (подробное описание исполнения этого движения имеется в книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», изд. III, 1948, стр. 79).

Temps relevé, в музыкальном оформлении представляющее собой самостоятельное вступление, исполняется на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: на первую четверть первого такта опорная нога делает *demi plié*; одновременно работающая нога принимает положение *sur le cou de pied* опорной; рука поднимается в I позицию; на первую восьмую второй четверти того же такта выдерживается пауза в этом положении; на вторую восьмую второй четверти работающая нога проводится проходящим движением вперед и без остановки на первой четверти второго такта вытягивается и отводится в сторону на II позицию на высоту 45° ; одновременно опорная нога вытягивается, рука открывается на II позицию. На вторую четверть второго такта работающая нога сгибается и описывает круг, т. е. начинает движение *rond de jambe en l'air*; следовательно, вторая четверть второго такта, оформляющего *temps relevé*, является одновременно затактовой для музыкального построения, оформляющего *rond de jambe en l'air*.

Ритмический рисунок *temps relevé*:



Temps relevé, как и *rond de jambe en l'air*, исполняется в двух направлениях: *en dehors* — наружу и *en dedans* — внутрь.

Музыкальное оформление комбинации одного *temps relevé* и восьми *ronds de jambe en l'air*, исполняемых сначала *en dehors*, а затем *en dedans* (два вступительных такта занимает *temps relevé*, затем на протяжении восьми тактов восемь *ronds de jambe en l'air en dehors*, и вся комбинация повторяется *en dedans*), по протяженности составляет композицию в двадцать двухчетвертных тактов.





Можно построить комбинацию *temps relevé* в соединении с *rond de jambe en l'air* таким образом, чтобы *temps relevé* входило в восьмитактовый музыкальный период. Тогда на протяжении первых двух тактов исполняется *temps relevé*, а на протяжении следующих шести тактов — шесть *ronds de jambe en l'air en dehors*. Затем вся комбинация повторяется *en dedans*, т. е. занимает продолжение следующих восьми тактов и если не требует повторения, заканчивается на шестнадцатом такте полным кадансом.



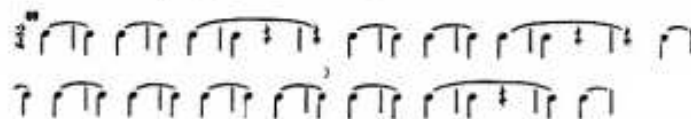
Начиная с третьего года обучения, *rond de jambe en l'air* исполняется также в различных ритмических комбинациях и в комбинациях с другими движениями.

Приводим несколько примеров возможных комбинаций и их музыкального оформления.

Пример 1. Движение начинается с затакта. Три *ronds de jambe en l'air* исполняются на протяжении трех тактов в размере $\frac{2}{4}$. На четвертом такте — пауза. На следующих четырех тактах вся фигура повторяется. Затем шесть *ronds de jambe en l'air* исполняются на протяжении шести тактов. На седьмом такте — остановка (пауза) в позе *effacée* вперед на полу на *plié*. На первую четверть восьмого такта работающая нога открывается в исходное положение на II позицию на высоту 45° (корпус повернуть прямо). Вся комбинация исполняется *en dehors* на протяжении шестнадцати тактов, после чего она целиком

повторяется *en dedans*, т. е. занимает еще следующие шестнадцать тактов. Полный каданс должен совпасть с тридцать вторым тактом.

Ритмический рисунок комбинации:



Момент паузы в позе *effacée* на *plié* (пятнадцатый такт), являющийся кульминационным в данной комбинации и имеющий иной, более плавный характер движения, должен найти свое отражение в нарастании динамики (оттенок *crescendo* и *poco tenuto*) музыкального оформления.



Пример 2. Комбинация, состоящая из четырех движений ronds de jambe par terre и четырех ronds de jambe en l'air, исполняемая сначала en dehors, а затем en dedans.

Комбинации предшествует самостоятельное двутактное préparation к rond de jambe par terre (§ 8). Вся комбинация исполняется в одном направлении (en dehors) на протяжении шестнадцати тактов.



13. Battement soutenu (батман с подтягиванием, с выдержкой)

Характер движения — плавный, связный, певучий; в музыкальном оформлении соответствует определениям *santabile*, *sempré legato* (певуче, все время связно). Исполняется в размере $\frac{2}{4}$.

Движение состоит в плавном вынимании работающей ноги через положение *sur le cou de pied* в требуемом направлении носком в пол при одновременном *demi plié* опорной ноги и затем — в одновременном вытягивании и соединении обеих ног в V позиции на полупальцах. Далее движение повторяется.

Акцент движения падает на момент *demi plié* на опорной ноге; одновременно работающая нога вытянута в требуемом направлении носком в пол.

В музыке акцент должен совпасть с сильной первой долей такта. Поэтому вынимание работающей ноги через положение

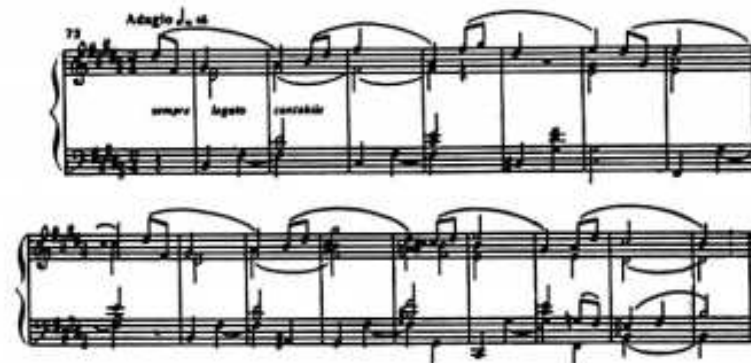
sur le cou de pied в требуемом направлении должно исполняться затактом.

Во втором и третьем классах одно движение исполняется на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: на затакте одновременно опорная нога делает *demi plié*, а работающая нога вынимается через положение *sur le cou de pied* в требуемом направлении, достигая вытянутого положения на первую четверть первого такта; на вторую четверть того же такта выдерживается пауза в этом положении; на первую четверть второго такта обе ноги подтягиваются и соединяются в V позиции на полупальцах; на вторую четверть работающая нога вынимается через положение *sur le cou de pied* в требуемом направлении, а опорная одновременно делает *demi plié* и т. д.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного движения, исполняемого восемь раз по одному движению кругом, займет продолжение в шестнадцать двухчетвертных тактов.



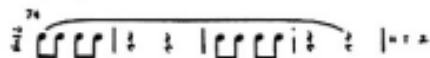
В первом классе иногда изучается разновидность этого движения, называемая *plié soutenu*.

Исполняется это движение на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$; в начале изучения в медленном темпе, с паузами.

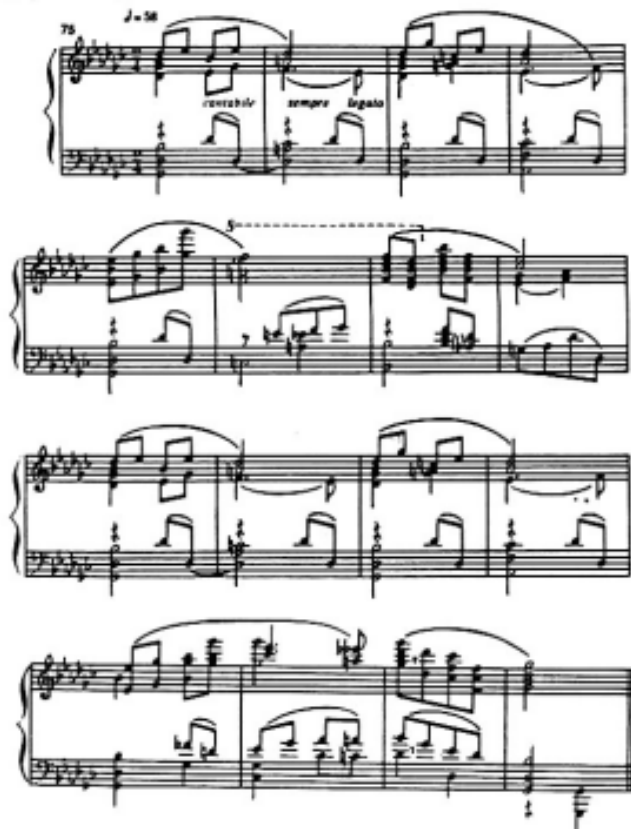
На первый такт из исходного положения V позиции вытянутая работающая нога, скользя носком по полу, выдвигается в требуемом направлении; одновременно опорная нога делает *demi plié*; на второй такт — выдерживается пауза в этом положении; на третий такт работающая нога подтягивается в V позицию; одновременно опорная вытягивается, обе ноги соеди-

няются в V позиции (на всей ступне); на четвертый такт — выдерживается пауза в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного движения, исполняемого четыре раза по одному кругу, займет протяжение в шестнадцать двухчетвертных тактов.



На следующем этапе обучения (в первом классе) это движение может быть исполняемо аналогичным образом, но уже на протяжении двух тактов. На первый такт — *demi plié* на опорной ноге, отведение работающей в требуемом направлении и пауза; на второй такт — вытягивание опорной ноги, подтягивание работающей обратно в V позицию и пауза в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



14. *Petits battements sur le cou de pied* (маленькие батманы у щиколотки опорной ноги)

Характер движения — четкий, отрывистый. В музыкальном оформлении он соответствует определению *grazioso, staccato* (грациозно, отрывисто). Исполняется в размере $\frac{2}{4}$.

Движение состоит в разгибании работающей ноги в колене на половину расстояния до II позиции из исходного положения *sur le cou de pied* спереди опорной ноги и в сгибании ее с переносом *sur le cou de pied* сзади. Затем работающая нога снова разгибается на половину и, сгибаясь, возвращается *sur le cou de pied* вперед. Подробное описание этого движения имеется в книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», изд. III, 1948, стр. 40.

Акцент движения падает на момент возвращения работающей ноги *sur le cou de pied* вперед. Поэтому перенос ноги *sur le cou de pied* назад и обратно должен быть затактым.

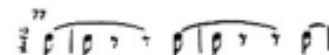
Акцент может совпадать также с положением работающей ноги у *cou de pied* сзади. В данном случае затактым будет перенос ноги *sur le cou de pied* вперед и обратно.

В обоих случаях акцент движения должен совпадать с первой сильной долей такта музыкального оформления.

Petits battements sur le cou de pied исполняется с акцентом *sur le cou de pied* вперед в размере $\frac{2}{4}$ на протяжении одного такта следующим образом.

На восьмую затакта работающая нога делает перенос на *cou de pied* назад; на первую восьмую первого такта — возвращается *sur le cou de pied* вперед; на вторую и третью восьмые — выдерживает паузу в этом положении; на четвертую восьмую работающая нога исполняет перенос на *cou de pied* назад; на первую восьмую второго такта — возвращается *sur le cou de pied* вперед и т. д.

Ритмический рисунок движения:

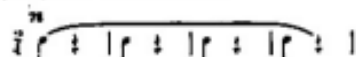


В начале изучения *petits battements sur le cou de pied* (в первом классе) движение исполняется равномерно, без акцента, в медленном темпе, с паузами.

Одно движение выполняется на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$.

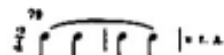
На первую четверть первого такта работающая нога из исходного положения *sur le cou de pied* спереди разгибается в колене на половину расстояния до II позиции; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении; на первую четверть второго такта нога сгибается и переносится на *cou de pied* сзади; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении; на первую четверть третьего такта нога разгибается на половину расстояния до II позиции; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении; на первую четверть четвертого такта нога, сгибаясь, возвращается *sur le cou de pied* вперед; на вторую четверть — выдерживает паузу в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



На следующем этапе обучения движение выполняется также равномерно, но уже без пауз. Одно движение — на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$. На первую четверть первого такта нога разгибается в направлении II позиции; на вторую четверть — переносится, сгибаясь, на *cou de pied* назад; на первую четверть второго такта — разгибается; на вторую четверть второго такта, сгибаясь, возвращается *sur le cou de pied* вперед и т. д.

Ритмический рисунок движения:



Данный вид движения можно исполнять также на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$. На затакте в восьмую работающая нога из исходного положения *sur le cou de pied* разгибается на половину расстояния до II позиции; на первую восьмую первого такта нога переносится, сгибаясь, на *cou de pied* сзади; на вторую восьмую нога разгибается; на третью восьмую — возвращается, сгибаясь, *sur le cou de pied* вперед; на четвертую восьмую — разгибается и т. д.

Ритмический рисунок:

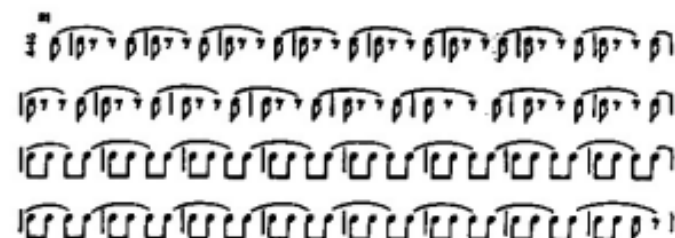


В конце первого года обучения *petits battements sur le cou de pied* обычно применяются в комбинации движений, исполняемых с акцентом и ровно, без акцента.

Например, восемь *petits battements*, исполняемых с акцентом вперед, восемь — с акцентом назад и шестнадцать движений

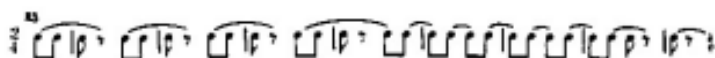
ровных, без акцента. Вся комбинация занимает протяжении тридцати двух тактов в размере $\frac{2}{4}$.

Ритмический рисунок комбинации:



В третьем классе *petits battements* исполняются в различных ритмических комбинациях и в комбинациях с другими движениями. Например, в комбинации, состоящей из четырех движений *doubles frappés* (§ 10) и шести *petits battements* с паузой после них в положении работающей ноги, открытой на II позицию на высоту 45°. Вся комбинация исполняется на протяжении восьми тактов в размере $\frac{2}{4}$; четыре *doubles frappés* — на четыре такта и шесть *petits battements* — на следующие три такта (одно движение — на протяжении двух восьмых); на четвертый такт работающая нога открывается на II позицию на 45° и выдерживает паузу в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данной комбинации, повторяемой два раза, охватывает протяжении в шестнадцать двухчетвертных тактов.



15. Développée (вынимание, раскрытие ноги)

Характер движения — плавный, связный, медленный. Développée является одним из основных элементов *adagio*. В музыкальном оформлении соответствует определению *adagio, cantabile, sempre legato* (медленно, спокойно, певуче, все время связно). Исполняется в размере $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$.

Движение состоит в медленном, плавном вынимании работающей ноги на высоту 90°. Работающая нога, скользя носком

по опорной, поднимается до ее колена и затем вытягивается в требуемом направлении. Затем вытянутая работающая нога медленно опускается в исходное положение V позиции.

Динамическая линия затрачиваемой на исполнение данного движения мускульной энергии развивается *crescendo* в процессе вынимания работающей ноги и достигает кульминации в момент достижения и фиксации ногой наивысшей точки движения (90° или выше). И, наоборот, по мере медленного опускания ноги в исходное положение напряжение мускульной энергии постепенно ослабевает, динамическая линия идет *diminuendo*.

В музыкальном оформлении *développée* постепенный подъем работающей ноги до наиболее высокой точки должен сопровождаться усилением напряжения общей динамики движения и звучности (*crescendo*) музыки, а опускание ноги — ослаблением этого напряжения (*diminuendo*).

В первом классе одно движение *développée* исполняется на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$. На первый такт работающая нога поднимается до колена опорной; на второй такт — вытягивается в требуемом направлении на высоту 90°; на третий такт — выдерживает паузу в этом положении; на четвертый такт — опускается в исходное положение.

Движение исполняется в пределах четырех тактов, но так как обычно на уроке движение повторяется несколько раз подряд, то общий объем музыкального оформления зависит от количества этих повторений. Например, если движение повторяется четыре раза, то все музыкальное оформление будет состоять из шестнадцати тактов. Необходимо составлять комбинацию таким образом, чтобы начало и конец каждого отдельного движения *développée* (т. е. вынимание работающей ноги и опускание ее в исходное положение) совпадало с началом и концом музыкальной фразы (см. нот. пример на стр. 64).

В конце второго года обучения и в третьем классе *développée* исполняется также в различных видах и разнообразных комбинациях.

Пример 1. *Développée passé* (проходящее движение). Открытая в каком-либо направлении на высоте 90° работающая нога сгибается проходящим движением, достигая носком колена опорной ноги (рис. 25), и отсюда вновь открывается на 90°.

Пример 2. *Demi* и *grand rond de jambe développée* на 90° (перевод вытянутой и открытой на высоту 90° работающей ноги в воздухе из одного направления в другое — спереди, в сторону, назад и обратно и т. д.). Темп исполнения *développée* в этих классах несколько ускоряется.

В третьем классе одно движение может быть исполняемо на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: на первую четверть первого такта работающая нога поднимается

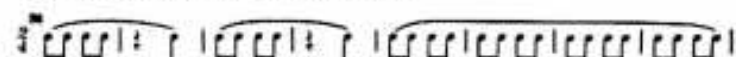


скользя носком по опорной до ее колена; на вторую четверть — открывается в требуемом направлении; на первую четверть второго такта — выдерживает паузу в этом положении и на вторую четверть — опускается в исходное положение V позиции.

Приводим несколько примеров возможных комбинаций *développée* и их музыкального оформления.

Пример 1. Комбинация, построенная в симметричном чередовании движений *développée*, *développée passé* и *grand rond de jambe développée*, исполняется на протяжении восьми тактов в размере $\frac{2}{4}$. На первый такт работающая нога вынимается вперед на высоту 90° ; на первую четверть второго такта — выдерживает паузу в этом положении; на вторую четверть делает *passé* — проходящим движением сгибается у колена опорной; на третий такт из положения *passé* — вынимается в сторону на 90° ; на первую четверть четвертого такта — выдерживает паузу в этом положении; на вторую четверть делает *passé*; на пятый такт нога вынимается из положения *passé* вперед на высоту 90° ; на шестой такт — переводится по воздуху на высоте 90° в сторону; на седьмой такт — переводится на высоте 90° назад (*grand rond de jambe développée*) и на восьмой такт опускается в V позицию сзади. Далее вся комбинация повторяется в обратном направлении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данной комбинации:



Пример 2. Комбинация, состоящая из нескольких видов движения *développée* и аналогичных ему по характеру движений, например *grand plié*, *port de bras* и т. д. Она носит название *adagio* и исполняется на середине зала. *Adagio* подразделяется на «маленькое», исполняемое на протяжении четырех или восьми тактов в комбинации с *battements tendus* или другими движениями, и на «большое» *adagio*, исполняемое на протяжении шестнадцати и более тактов, в которое входят наиболее сложные для данного класса различные виды *développée* и другие аналогичные по характеру движения.

Принцип симметричного построения музыкального оформления *adagio* остается тот же, что и при музыкальном оформлении других движений. Наиболее удобным следует считать подразделение шестнадцатитактового периода на самостоятельные четырехтактные предложения.

При композиции *adagio* педагог классического танца должен неизменно согласовывать начало и конец танцевальной фразы с музыкальной фразой. Если, например, *développée* в какую-либо позу исполняется на протяжении двух тактов, нельзя начинать его исполнение с четных (второго, четвертого, шестого, восьмого и т. д.) тактов музыкального оформления, так как эти такты являются заключающими, а не начинающими музыкальную фразу. И, наоборот, если начало движения будет совпадать с нечетными (первым, третьим, пятым, седьмым и т. д.) тактами музыкального оформления, а конец его — приходится на четные (второй, четвертый, шестой, восьмой и т. д.) такты, то в этом случае фраза танцевальная будет вполне соответствовать фразе музыкальной.

Приведем пример комбинации «маленького» *adagio*, исполняемого на протяжении восьми тактов в размере $\frac{4}{4}$ с добавлением *battements tendus simples* и *jetés* (по шестнадцать раз каждый вид) на протяжении следующих восьми тактов в размере $\frac{4}{4}$.

На первые два такта исполняется *grand plié* в I позиции; на третий и четвертый такты — поднимание в I позиции на полупальцах и выдерживание паузы в этом положении. На первую и вторую четверть пятого такта правая работающая нога вынимается вперед на высоту 90° ; на третью и четвертую четверть — проводится в сторону II позиции; на первую и вторую четверть шестого такта — выдерживает паузу в этом положении; на третью и четвертую четверти — сгибается к колену опорной ноги — *passé*; на первую и вторую четверти седьмого такта нога, корпус, руки и голова принимают позу *attitude croisée* (рис. 40); на третью и четвертую четверти — выдерживают паузу в этом положении; на первую и вторую четверти восьмого такта работающая нога вытягивается в колене на 90° назад, руки открываются на II позицию; на третью и четвертую четверти нога опускается в V позицию назад, руки и корпус принимают исходное положение.

Следующие восемь тактов занимают исполнение шестнадцати *battements tendus simples*; первые четыре такта: по четыре движения в такте (§ 4) и шестнадцать *battements tendus jetés*; следующие 4 такта — так же по четыре движения в такте.

В музыкальном оформлении этой комбинации должен быть отражен различный характер движений. Первые восемь тактов (маленькое адажио) и следующие восемь тактов *battements tendus simples* и *jetés* должны отличаться друг от друга изменением характера музыки, изменением ритмического рисунка темпа в тональном и модуляционном отношении.

¹ Подобные комбинации распространены главным образом в средних и старших классах.

Ритмический рисунок комбинации:



Музыкальное оформление см. на стр. 67—68.

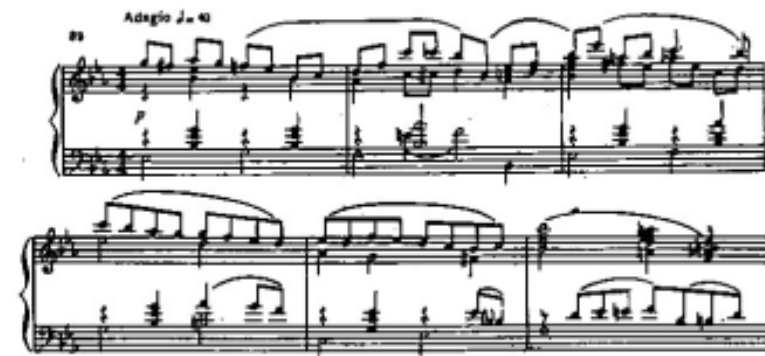
«Большое» *adagio* komponуется и оформляется по тому же принципу, что и «маленькое», с той разницей, что занимает протяжение шестнадцати или тридцати двух и т. д. тактов.

Если в *adagio*, состоящее в основном из различных видов *développée* и аналогичных ему по характеру движений, как то: *plié*, *port de bras* и т. д., вводятся иные по своему характеру и рисунку движения, например прыжки или *préparation* к турам (§ 18, 22), то это изменение в характере движений должно неизменно найти свое отражение и в изменении характера и рисунка музыкального оформления.

16. *Relevé* (поднимание работающей ноги)¹

Relevé исполняется в данном виде главным образом в первом классе.

Движение по своему характеру аналогично *développée* и заключается в медленном поднимании вытянутой работающей ноги на высоту 45° или 90° и затем в опускании ее в исходное положение V позиции.



¹ *Relevé* обозначает также поднимание на ноге, но в данном случае *relevé* рассматривается как поднимание работающей ноги.



Исполняется и музыкально оформляется *relevé* аналогично исполнению *développée* на первом году обучения (§ 15).

17. Grands battements jetés (большие бросковые батманы)

Характер движения — четкий, отрывистый. В музыке наиболее соответствует определению *modérato*, *energico*, *staccato* (сдержанно, энергично, отрывисто). Исполняется в размере $\frac{2}{4}$. Движение исполняется и музыкально оформляется аналогично *battements tendus jetés* (§ 4 и 6), но работающая нога выбрасывается в воздух на высоту 90° и выше. Бросок ноги вверх приходится на затакт. Момент опускания ноги в исходную V позицию совпадает с первой долей такта.

Музыкальное оформление *grands battements jetés*, исполняемых 8 раз, состоит из восьми двухчетвертных тактов.



В первом классе *grands battements jetés* начинают разучивать отдельно, в медленном темпе. Одно движение исполняется на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: на первую четверть работающая нога из исходного положения I или V позиции выдвигается в требуемом направлении носком в пол; на вторую четверть нога бросковым движением поднимается на высоту 90° ; на первую четверть второго такта нога опускается на носок на пол и на вторую четверть — закрывается в исходное положение I или V позиции.

Музыкальное оформление данного вида *grands battements jetés*, исполняемых четыре раза, состоит из восьми двухчетвертных тактов.



18. Préparation (приготовление) к турам sur le cou de pied (сo II, IV и V позиций en dehors и en dedans)

Préparation к турам изучается, начиная с третьего года обучения. Они исполняются на середине зала.

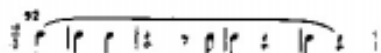
Характер и рисунок этих движений весьма четкий, отрывистый и резкий. Данный характер движения присущ и турам, исполняемым в средних и старших классах.

Музыкальное оформление *préparation* сo II, IV и V позиций аналогично. Поэтому мы ограничимся разбором одного *préparation* сo II позиции en dehors с правой ноги.

Оно исполняется на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$. Затакт на четверть — *demi plié* в V позиции; на первую четверть первого такта — подъем в V позиции на полупальцы, при этом руки одновременно поднимаются в I позицию; на вторую четверть первого такта правая нога открывается на II позицию на высоту 45° , а руки одновременно раскрываются на II позицию; на первую четверть второго такта выдерживается пауза

в этом положении; на вторую восьмую второй четверти того же такта — опускание на обе ноги в *demi plié* на II позиции, одновременно правая рука принимает положение I позиции; на первую четверть третьего такта коротким движением следует вскочить на левую ногу на полупальцы, одновременно прижав правую ногу sur le cou de pied впереди и соединив обе руки в подготовительном положении; на вторую четверть — выдержать паузу в этом положении; на первую четверть четвертого такта — опуститься на обе ноги в *demi plié* в V позицию, правую же ногу поставить назад; на вторую четверть четвертого такта — выдержать паузу в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного движения состоит из четырех двухчетвертных тактов с затактом.



ПОЗЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

19. Croisée, effacée, ecartée — вперед и назад и четыре арабеска

Позы классического танца изучаются в первом классе (вначале лишь на полу, без подъема работающей ноги в воздухе) самостоятельно, вне связи их с другими движениями.

В данном виде движения имеют медленный, плавный, связный характер, по типу близкий к движениям *adagio*.

В музыкальном оформлении они соответствуют определениям *adagio*, *cantabile*, *sempre legato* (медленно, спокойно, певуче, постоянно связно).

Исполняются позы в размере $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{4}$. Одна поза исполняется на протяжении двух тактов в размере $\frac{4}{4}$. Например, поза *croisée*¹ вперед с правой ноги исполняется следующим образом: исходное положение — V позиция, правая нога впереди; на первую четверть обе руки поднимаются в I позицию; на вторую четверть руки раскрываются, правая — на II, ле-

¹ Описание поз см. в книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», изд. III, 1948, стр. 26, 27 и 70.

вая — на III позиции; на третью четверть правая нога вытягивается на *croisée* носком в пол; на четвертую четверть и на первую и вторую четверти второго такта выдерживается пауза в этом положении; на третью четверть второго такта левая рука раскрывается на II позицию, а на четвертую четверть того же такта обе руки опускаются в подготовительное положение и одновременно нога закрывается в V позицию. Все остальные позы изучаются и исполняются аналогичным образом.

Обычно в первом классе каждая поза исполняется по два раза и более в комбинации, состоящей из последовательно чередующихся поз *croisée*, *effacée*, *ecartée* (вперед и назад).

Музыкальное оформление данной комбинации строится по принципу оформления *adagio* (§ 15).

Музыкальное оформление одной позы, повторяемой два раза, состоит из четырех тактов в размере $\frac{4}{4}$.



При исполнении поз в размере $\frac{3}{4}$ одна поза занимает протяжение восьми тактов. На первый такт руки поднимаются в I позицию; на второй такт — раскрываются одна в III позицию, другая на II позицию; на третий такт работающая нога открывается в требуемом направлении; на четвертый, пятый и шестой такты — выдерживается пауза в этом положении; на седьмой такт рука из III позиции раскрывается на вторую; на восьмой такт обе руки опускаются в подготовительное положение и одновременно нога закрывается в V позицию.

Двукратное повторение позы потребует музыкального оформления протяженностью в шестнадцать трехчетвертных тактов (см. нот. пример на стр. 72).

Изучение и музыкальное оформление арабесков в первом классе аналогично оформлению поз *croisée*, *effacée*, *ecartée*.

Начиная со второго класса, позы классического танца изучаются и исполняются в связи с другими движениями, например *battements tendus* в различные позы, *développée* на позы и т. д.

20. Port de bras

Port de bras — упражнение, складывающееся из одновременных движений рук, корпуса и головы. Основных форм *port de bras* — шесть (см. их описание в книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», изд. III, 1948, стр. 53—60).



Характер движения — плавный, связный, по типу близкий к движениям, применяемым в *adagio*.

В музыкальном оформлении они соответствуют определению *adagio, cantabile, sempre legato* (медленно, певуче, постоянно связно). Исполняются в размере $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$.

В первом классе *port de bras* изучаются вначале лишь отдельно, вне связи их с другими движениями, в медленном темпе, с паузами. Одно *port de bras* исполняется на протяжении четырех тактов при размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: первое *port de bras* — исходное положение V позиции *croisé*; на первую четверть руки из подготовительного положения поднимаются в I позицию; на вторую четверть — выдерживают паузу в этом положении; на первую четверть второго такта руки поднимаются в III позицию; на вторую четверть — выдерживают паузу в этом положении; на первую четверть третьего такта руки раскрываются на II позицию; на вторую четверть — выдерживают паузу в этом положении; на первую четверть четвертого такта руки опускаются в подготовительное положение; на вторую четверть — выдерживают паузу в этом положении.

На следующем этапе обучения движение исполняется также на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$, но слитно, без пауз, причем темп исполнения несколько ускоряется. Начало и

конец *port de bras* должен совпадать в музыкальном оформлении с началом и концом музыкальной фразы.

Port de bras в первом классе исполняются по несколько раз подряд. В зависимости от числа таких повторений находится объем и симметрия построения его музыкального оформления.

Музыкальное оформление одного *port de bras*, исполняемого два раза, состоит из восьми двухчетвертных тактов.



Все остальные *port de bras* изучаются и музыкально оформляются по тому же принципу.

Во втором, третьем и последующих старших классах *port de bras* исполняются также в комбинации с другими движениями, например в заключение *rond de jambe par terre* или в *adagio*. В последнем случае *port de bras* является одним из элементов, входящих в *adagio*. Педагог при включении *port de bras* в *adagio* должен компоновать движение таким образом, чтобы начало и конец *port de bras* совпадало с началом и концом музыкальной фразы (см. описание построения танцевальной фразы в *adagio* в § 15).

21. Temps lié (связные движения)

Характер движения — плавный, мягкий, связный. По своему характеру *temps lié* (за исключением *temps lié sauté*) могут быть отнесены к типу движений, применяемых в *adagio*. В музыкальном оформлении соответствуют определениям *adagio, cantabile, sempre legato* (медленно, певуче, постоянно связно). Исполняются в размере $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{4}$.

Движение состоит в плавном переходе работающей ноги из исходного положения V позиции через *demi plié* в позу *croisée* и затем в позу *à la seconde*. Затем движение повторяется с другой ноги и наконец исполняется в обратном направлении

(см. описание temps lié в книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», изд. III, 1948, стр. 62).

Temps lié исполняются во втором и в третьем классах, с одной ноги на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: на первую четверть — demi plié в V позиции; на вторую четверть правая работающая нога, скользя носком по полу, вытягивается в положение croisée вперед, а руки поднимаются в I позицию; на первую четверть второго такта — переход на работающую ногу в позу croisée левой ногой назад (левая рука в III позиции, правая на II); правая нога становится опорной, а левая вытягивается в позу croisée. На вторую четверть второго такта левая нога закрывается в V позицию сзади; на первую четверть третьего такта — demi plié в V позиции (вся фигура поворачивается en face), левая рука опускается в I позицию, правая остается на II позиции; на вторую четверть того же такта правая нога отводится носком по полу на II позицию, левая рука открывается на II позицию; на первую четверть четвертого такта — переход на правую ногу, левая же вытягивается на II позиции; на вторую четверть четвертого такта левая нога закрывается в V позицию вперед, руки опускаются в подготовительное положение. Далее все движение повторяется с другой ноги и затем исполняется в обратном направлении.

Музыкальное оформление temps lié, исполняемого четыре раза (два раза вперед и два раза назад), состоит из шестнадцати двухчетвертных тактов (см. нотн. пример на стр. 74).

При исполнении данного движения в размере $\frac{3}{4}$ каждый этап движения исполняется на протяжении одного такта, т. е. первый такт demi plié в V позицию; второй такт — работающая нога вытягивается вперед; третий такт — поза croisée и четвертый такт — левая нога закрывается в V позицию.



ALLEGRO (ПРЫЖКИ)

22. Общие сведения

Различные виды прыжков¹ крайне многочисленны. Всякому прыжку предшествует demi plié. Заканчивается прыжок также в demi plié. Таким образом, здесь налицо сочетание плавного по характеру движения plié с отрывисто четким моментом отдачи пятками от пола прыжком.

В музыкальном оформлении прыжков оба эти момента должны найти свое отчетливое выражение. Моменту прыжка наиболее соответствует оттенок sforzando (сильное ударение). Характеру прыжков соответствует живая, бодрая музыка.

Demi plié, предшествующее прыжку, и сам прыжок приходятся на затакт. Момент опускания в plié после прыжка совпадает с первой долей такта.

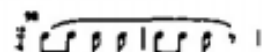
Принцип изучения, исполнения и музыкального оформления различных прыжков, изучаемых на протяжении трех лет обучения, одинаков. Поэтому ниже разобраны лишь некоторые из них. В начале обучения прыжки исполняются в медленном темпе, в расчлененном виде.

23. Temps levé (простой прыжок)

Temps levé исполняется в I, II и V позициях.

На первом этапе обучения одно движение исполняется на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: на первую четверть и первую восьмую второй четверти — demi plié; на вторую восьмую — отдача пятками от пола и прыжок вверх; на первую четверть второго такта — опускание в demi plié; на первую восьмую второй четверти — вытягивание коленей; на вторую восьмую — выдержка паузы в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление temps levé, исполняемого четыре раза, состоит из восьми двухчетвертных тактов (см. стр. 76).

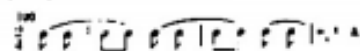
На следующем этапе изучения temps levé исполняется без паузы, на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: на первую восьмую затактом — demi plié; на вторую восьмую затактом — прыжок; на первую четверть первого такта — опускание в demi plié с постепенным углублением его на первую восьмую второй четверти; на вторую восьмую вто-

¹ Описание прыжков см. в книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», изд. III, 1948, стр. 82.

рой четверти — прыжок вверх: на первую четверть второго такта — опускание в *demi plié*.



Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного вида *temps levé*, исполняемого восемь раз:



24. Changement de pieds (прыжок с переменной ног в V позиции)

Changement de pieds подразделяется на *grand changement de pieds* — большой прыжок с переменной ног и *petit changement de pieds* — маленький прыжок с переменной ног. *Changement de pieds* различается и музыкально оформляется аналогично *temps levé*, с той разницей, что различный объем и ха-

рактер движений — высота *grand* или *petit changement de pieds* — должны найти свое отражение в музыке, их оформляющей.

Большой *changement de pieds* исполняется в более медленном темпе, так как на его исполнение требуется больше времени, чем на маленький *changement de pieds*. На исполнение большого *changement de pieds* затрачивается больше мускульной энергии, он динамичнее, чем маленький *changement de pieds*, и в музыке наиболее соответствует оттенку *forte*.

Исполнению маленького *changement de pieds* в музыке более соответствует оттенок *piano*. Благодаря весьма незначительной высоте прыжка маленькие *changement de pieds* исполняются в более быстром темпе. Музыкальное оформление *grand changement de pieds*, исполняемых восемь раз, занимает восемь тактов в размере $\frac{2}{4}$ с затактом в две восьмых.



Музыкальное оформление *petit changement de pieds*, исполняемых шестнадцать раз, занимает восемь тактов в размере $\frac{2}{4}$ (по два движения в такте) с затактом в две восьмых.



25. Échappé

Échappé разучивается и исполняется аналогично остальным прыжковым движениям, но так как это движение состоит из двух моментов прыжка (ноги из V позиции прыжком раскрываются на II позицию в *demi plié* и вторым прыжком закрываются в V позицию в *demi plié*), échappé исполняется на протяжении вдвое большего числа тактов, чем *temps levé* или *changement de pieds*.

На первом этапе изучения échappé исполняется на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$. На первую четверть и первую восьмую второй четверти — *demi plié* в V позиции; на вторую восьмую прыжком обе ноги раскрываются на II позицию; на первую четверть второго такта опускание в *demi plié* на II позицию; на первую восьмую второй четверти — углубление *plié*; на вторую восьмую той же четверти прыжком ноги закрываются в V позицию; на первую четверть третьего такта — опускание в *demi plié* в V позиции; на вторую четверть третьего такта — углубление *plié*; на первую четверть четвертого такта — вытягивание коленей; на вторую четверть — выдержка паузы в этом положении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление échappé, исполняемого на данном этапе изучения два раза, состоит из восьми двухчетвертных тактов.



На следующем этапе изучения échappé исполняется без паузы на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ следующим

образом: на первую восьмую затакта — *demi plié* в V позиции; на вторую восьмую затакта ноги прыжком раскрываются на II позицию; на первую четверть первого такта — опускание в *demi plié* на II позицию; на первую восьмую второй четверти — углубление *plié*; на вторую восьмую прыжком ноги закрываются в V позицию; на первую четверть второго такта — опускание в V позицию в *demi plié*; на первую восьмую второй четверти — углубление *plié*; на вторую восьмую прыжком ноги раскрываются на II позицию и т. д.

Ритмический рисунок:



Музыкальное оформление échappé, на данном этапе изучения исполняемого 4 раза, состоит из восьми двухчетвертных тактов с затактом в две восьмых.



26. Sissonne simple и ouverte (прыжки с двух ног на одну, простые и с открыванием ноги)

Оба вида *sissonne* музыкально оформляются аналогично другим прыжкам. Однако *sissonne* обычно заканчивается в V позиции вторым прыжком — *assemblé*. Таким образом, данная комбинация движений содержит в себе два прыжка. Поэтому для музыкального оформления *sissonne* в соединении с *assemblé* требуется вдвое большее число тактов, нежели для движений, состоящих из одного прыжка.

Музыкальное оформление *sissonne* в соединении с *assemblé* аналогично оформлению échappé. При исполнении этого дви-

жения четыре раза требуется восемь двухчетвертных тактов с затактом в две восьмые. На первый такт исполняется *sissonne ouverte* на II позицию; на второй такт — *assemblé*, заканчивающееся в V позицию назад. Затем движение повторяется с другой ноги.



27. Glissade (скользящее движение)

Характер этого прыжка — скользящий, плавный (см. описание в книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», изд. III, 1948, стр. 116). В музыкальном оформлении он соответствует определению *andantino*, *grazioso*, *portamento* (дополнительно медленно, грациозно, плавно переходя от звука к звуку). Исполняется *glissade* в размере $\frac{2}{4}$.

В начале изучения *glissade* исполняется на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$. На первую четверть — *demi plié* в V позиции; на первую восьмую второй четверти правая нога, скользя носком по полу, открывается на II позицию; на вторую восьмую той же четверти скользящим прыжком, не отрывая носков от пола, корпус передается на правую ногу, левая же нога одновременно вытягивается на II позицию и, не задерживаясь, скользящим движением на первую четверть второго такта закрывается в V позицию в *demi plié*, на вторую четверть колени вытягиваются.

Ритмический рисунок движения:

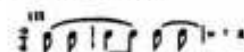


Музыкальное оформление *glissade*, на данном этапе изучения исполняемого четыре раза, состоит из восьми двухчетвертных тактов.



В конце второго года обучения и в третьем классе *glissade* исполняется на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: на первую восьмую затакта — *demi plié* в V позиции; на вторую восьмую затакта — скользя правую ногу по полу на II позицию, прыжком следует перейти на нее, одновременно открыв левую ногу на II позицию; на первую четверть первого такта левая нога закрывается в V позицию в *demi plié*; на первую восьмую второй четверти — некоторое углубление *plié*; на вторую восьмую той же четверти — скользя правую ногу по полу на II позицию, прыжком следует перейти на нее и т. д.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление *glissade*, на данном этапе изучения исполняемого восемь раз, состоит из восьми двухчетвертных тактов с затактом в две восьмые.



Glissade, так же как и другие рассмотренные выше прыжки, с конца второго года обучения выполняется в различных комбинациях с другими движениями.

Приведем в качестве примера комбинацию, состоящую из прыжков glissade (правой ногой, не меняя ног), assemblé (правой ногой в сторону на II позицию — переменить ногу) и échappé (не меняя ног). Она выполняется на протяжении четырех тактов в размере $\frac{3}{4}$; затакт — demi plié; на первый такт — glissade, на второй такт — assemblé и на третий и четвертый такты — échappé. Далее комбинация повторяется с другой ноги.

Музыкальное оформление данной комбинации, исполняемой с обеих ног, состоит из восьми двухчетвертных тактов с затактом в две восьмые.



28. Pas de basque

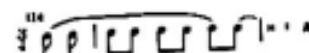
Характер прыжка — плавный, скользящий. В музыкальном оформлении этот прыжок соответствует определениям allegro, grazioso, sempre legato (быстро, грациозно, все время связано). Исполняется в размере $\frac{3}{4}$.

В начале изучения одно движение выполняется (на протяжении одного такта) в медленном темпе. Фиксируются отдельные точки движения. Затем, по усвоении, скорость исполнения несколько увеличивается, и движение выполняется более слитно следующим образом: исходное положение — V позиция, правая нога впереди; на первую восьмую затакта — demi plié в V позицию; на вторую восьмую затакта, описав носком правой ноги по полу полукруг en dehors, надо сделать прыжок (не отрывая носков от пола) и перейти на правую ногу в demi plié; левая нога открывается на II позицию на первую восьмую первой четверти первого такта. На вторую восьмую первой четверти левая нога подводится к правой в I позицию в demi

plié; на первую восьмую второй четверти левая нога проводится носком по полу на croisé вперед; на вторую восьмую надо перейти на левую ногу на demi plié; правая же нога одновременно вытягивается на croisé назад; на первую восьмую третьей четверти прыжком с продвижением вперед по полу соединяются обе ноги с вытянутыми пальцами в V позиции, затем опускание в V позиции в demi plié; на вторую восьмую третьей четверти pas de basque начинается с другой ноги, т. е. левая нога описывает по полу полукруг en dehors и т. д.

Pas de basque исполняется также и в обратном направлении.

Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного движения, исполняемого четыре раза вперед и четыре раза обратно, состоит из восьми трехчетвертных тактов с затактом в две восьмые.



29. Pas de bourrée

Существует несколько разновидностей pas de bourrée, но так как характер их исполнения и музыкального оформления одинаков, мы разберем лишь некоторые из них.

Характер движений — четкий, чеканно отрывистый. В музыкальном оформлении соответствует определениям allegro, grazioso, staccato (быстро, грациозно, отрывисто).

Pas de bourrée — это своего рода четкий танцевальный шаг, исполняемый на полупальцах и пальцах (см. описание в книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца», стр. 71 и 72, изд. III, 1948).

Ритмический рисунок мелодии, оформляющей данное движение, должен подчеркнуть его четкость, выделяя отдельный элемент движения — каждый шаг.

В начале обучения отдельные виды *pas de bourrée* изучаются самостоятельно, вне связи их с другими движениями. В средних и старших классах (уже начиная с конца второго года обучения) *pas de bourrée* вводится в различные комбинации с другими движениями в *adagio* и *allegro*.

Пример 1. *Pas de bourrée* с переменной ног. Одно движение исполняется на протяжении одного такта в размере $\frac{3}{4}$ следующим образом. Исходное положение V позиции — правая нога впереди; на затакт в одну четверть делается *demi plié* на правой ноге, левая же сгибается *sur le cou de pied* сзади; на первую четверть первого такта надо встать на левую ногу на полупальцы, подняв правую *sur le cou de pied* впереди; на вторую четверть — переступить на правую ногу на полупальцы в направлении II позиции, подняв левую *sur le cou de pied* впереди; на третью четверть — опуститься на левую ногу в *demi plié*, правую же поднять *sur le cou de pied* сзади.

Далее движение повторяется с другой ноги. Если *pas de bourrée* не требует повторения, то на третью четверть оно заканчивается в *demi plié* в V позиции на обе ноги.

Данный вид *pas de bourrée* исполняется также *en dedans*.

Музыкальное оформление данного движения, исполняемого четыре раза, состоит из четырех тактов в размере $\frac{3}{4}$ с затактом в одну четверть.



Если *pas de bourrée* сочетается в комбинациях с другими движениями, то оно исполняется в том же размере, что и вся комбинация, но в музыкальном оформлении рисунок и характер движения должны быть соответственно оттенены.

Пример 2. *Pas de bourrée*, встречающееся как заключительное движение в конце *adagio*.

Последний такт (размер $\frac{4}{4}$) *adagio* может быть построен следующим образом: на первую и вторую четверть — *demi plié* в позе первого арабеска (левая нога поднята на 90°); на третью и четвертую четверть — *pas de bourrée* по восьмым. На первую восьмую третьей четверти — встать на левую ногу на полупальцы, подняв правую *sur le cou de pied* впереди; на вторую восьмую — переступить на правую ногу на полупальцы в направлении II позиции, подняв левую *sur le cou de pied* впереди; на первую восьмую четвертой четверти — опуститься в *demi*

plié в V позицию на обе ноги; на вторую восьмую — выдержать паузу в этом положении.

Ритмический рисунок данного такта:



Пример 3. *Pas de bourrée suivi (couru)*.

Pas de bourrée suivi (couru) исполняется главным образом на пальцах в быстром темпе. Движение заключается в быстром непрерывном четком переступании с ноги на ногу в V позиции на месте или с продвижением.

Разучивается движение вначале не слишком быстро. В одном такте при размере $\frac{2}{4}$ ($J = 100$) умещаются четыре переступания с ноги на ногу, исполняемые на каждую восьмую. В дальнейшем темп исполнения ускоряется.

Обычно *pas de bourrée suivi* исполняется на протяжении нескольких тактов (четырех и более).

Ритмический рисунок мелодии, оформляющей движение в соответствии с движением, должен группироваться мелкими долями — восьмыми, шестнадцатыми и т. д.

Музыкальное оформление данного движения состоит из восьми тактов в размере $\frac{2}{4}$.



30. *Balancé* (качающееся движение)

Характер движения — плавный. Исполняется *balancé* в размере $\frac{3}{4}$ в темпе вальса. Акцент движения совпадает с первой долей такта.

Одно *balance* исполняется на протяжении одного такта в размере $\frac{3}{4}$ следующим образом: на затакт в одну четверть правая нога открывается из исходного положения V позиции в направлении II позиции; на первую четверть первого такта надо опуститься на правую ногу в *demi plié*, подводя одновременно левую ногу *sur le cou de pied* сзади; на вторую четверть — переступить на левую ногу на полупальцы; на третью четверть — снова опуститься на правую ногу в *demi plié* (левая нога *sur le cou de pied* сзади). Затем движение повторяется с левой ноги.

Музыкальное оформление данного движения, исполняемого восемь раз, состоит из восьми трехчетвертных тактов с затактом в одну четверть.



ДВИЖЕНИЯ НА ПАЛЬЦАХ

31. Общие сведения

Различным движениям на пальцах (изучаемым во втором и третьем классах) присущ четкий, упругий характер. В музыкальном оформлении они соответствуют определениям *allegro*, *grazioso*, *staccato* (быстро, грациозно, отрывисто).

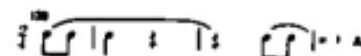
Подниманию на пальцы во всех движениях предшествуют *demi plié*. Опускание с пальцев также происходит в *demi plié*. Поднимание на пальцы исполняется резко, толчком. Опускание с пальцев в *demi plié* — более плавно.

В музыкальном оформлении оба эти момента должны найти свое выражение в изменении оттенков и характера звучания. Вскидывание на пальцы наиболее соответствует приему звучания *staccato*; опускание с пальцев — приему звучания *legato*.

Акцент движения, падающий на момент поднимания на пальцы, в музыке должен совпасть с первой сильной долей такта. Движение *temps levé* на две ноги (поднимание на пальцы на две ноги) разучивается в I, II и V позициях (рис. 27 и 29).

В начале изучения оно исполняется в медленном темпе, с паузами (одно движение на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$) следующим образом: на затакте в одну четверть — *demi plié* в I позиции (или другой позиции); на первую четверть первого такта следует вскочить на пальцы; на вторую четверть и первую четверть второго такта — выдержать паузу в этом положении; на вторую четверть — опуститься в *demi plié*, на первую четверть третьего такта — опять вскочить на пальцы и т. д.

Ритмический рисунок движения:

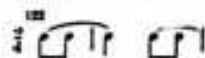


Музыкальное оформление *temps levé*, исполняемого на данном этапе изучения четыре раза, состоит из восьми двухчетвертных тактов с затактом в две восьмые (см. нот. пример на стр. 87).

На следующем этапе изучения *temps levé* одно движение исполняется на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$, уже без пауз, следующим образом: на затакте в одну четверть — *demi plié*; на первую четверть первого такта — вскочить на пальцы; на вторую четверть — опуститься в *demi plié*; на первую четверть второго такта — опять вскочить на пальцы и т. д.



Ритмический рисунок движения:



Музыкальное оформление данного вида temps levé:



32. Echarré на пальцах

Исполняется приемом, аналогичным temps levé, но в этом движении из demi plié в V позиции при вскакивании на пальцы обе ноги раскрываются на II позицию, а при опускании в demi plié вновь закрываются в V позицию.

Музыкальное оформление écharré аналогично оформлению temps levé.

33. Glissade на пальцах

Движение исполняется в размере $\frac{2}{4}$ или $\frac{3}{4}$.

В начале изучения glissade на пальцах исполняется раздельно, в медленном темпе, с паузами. Одно движение — на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ ($J = 34$) следующим образом: на первую четверть — demi plié в V позиции; на вторую четверть работающая нога, скользя носком по полу, открывается в требуемом направлении; на первую четверть второго такта надо встать на эту ногу на пальцы, быстро подтянув к ней другую ногу в V позицию на пальцы; на вторую четверть — выдержать паузу в этом положении и т. д.

Ритмический рисунок движения:

Музыкальное оформление glissade на пальцах на данном этапе изучения исполняемого четыре раза, состоит из восьми тактов размера $\frac{2}{4}$.



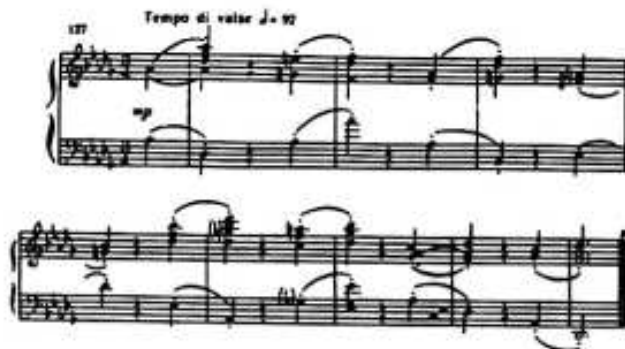
В дальнейшем одно движение glissade на пальцах исполняется на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$ следующим образом: на затакт в одну четверть — demi plié в V позиции, одновременно работающая нога открывается в требуемом направлении; на первую четверть первого такта — встать на пальцы; на вторую четверть — опуститься в demi plié и т. д.

Музыкальное оформление данного движения, исполняемого восемь раз, состоит из восьми двухчетвертных тактов с затактом в две восьмые.



Glissade на пальцах можно исполнять также в размере $\frac{3}{4}$. Одно движение (также на протяжении одного такта) осуществляется следующим образом: на затакт в одну четверть — demi plié, одновременно работающая нога открывается в требуемом направлении; на первую четверть первого такта — встать на пальцы; на вторую четверть выдержать паузу в этом положении; на третью четверть — опуститься в demi plié и т. д.

Музыкальное оформление glissade на пальцах, исполняемое восемь раз, потребует восьми тактов в размере $\frac{3}{4}$ с затактом в одну четверть.



34. Temps lié на пальцах

Temps lié на пальцах, сохраняя форму позировки и характер этого движения в его обычном виде (§ 21), состоит из последовательного ряда glissade, исполняемых на позы croisée и на II позицию в медленном темпе. Temps lié на пальцах с одной ноги состоит из двух движений glissade и исполняется на протяжении четырех тактов в размере $\frac{2}{4}$.

Построение музыкального оформления и характер его аналогичны оформлению основного простейшего вида temps lié (§ 21).

35. Assemblé soutenu

Музыкальное оформление этого движения аналогично оформлению glissade на пальцах. Исполняется движение в размере $\frac{2}{4}$, но также можно исполнять его в размере $\frac{3}{4}$.

В начале изучения assemblé soutenu исполняется в медленном темпе, одно движение — на протяжении двух тактов в размере $\frac{2}{4}$ ($J = 58$). На первую четверть — demi plié в V позиции, правая нога впереди; на вторую четверть правая нога, скользя носком по полу, открывается в сторону на II позицию; на первую четверть второго такта следует стянуть правую ногу обратно в V позицию (сзади левой), вскочив на пальцы одновременно на обе ноги; на вторую четверть — выдержать паузу в этом положении. Далее это движение повторяется с другой ноги.

Музыкальное оформление assemblé soutenu, исполняемого на данном этапе изучения четыре раза, состоит из восьми тактов в размере $\frac{2}{4}$.



На дальнейшем этапе обучения одно движение assemblé soutenu исполняется на протяжении одного такта в размере $\frac{2}{4}$ ($J = 58$) следующим образом: затакт в одну четверть — demi plié, одновременно правая нога открывается на II позицию; на первую четверть первого такта следует стянуть ногу в V позицию и вскочить на пальцы; на вторую четверть — опуститься в demi plié и т. д.

Музыкальное оформление assemblé soutenu, исполняемого восемь раз, состоит из восьми тактов в размере $\frac{2}{4}$ с затактом в одну четверть (см. второй нот. пример на стр. 91).

При исполнении assemblé soutenu в размере $\frac{3}{4}$ одно движение также занимает один такт, начинаясь затактом (см. описание glissade на $\frac{3}{4}$ в § 33).



36. Jeté на пальцах

Музыкальное оформление jeté на пальцах аналогично оформлению assemblé soutenu.

37. Sissonne simple на пальцах

Sissonne simple на пальцах исполняется в размере $\frac{2}{4}$ (одно движение — на протяжении такта). На затакте в одну четверть — demi plié в V позиции; на первую четверть первого такта — вскочить на пальцы на левую ногу, подняв правую sur le cou de pied впереди; на вторую четверть — опуститься в V позицию в demi plié на обе ноги и т. д.

Музыкальное оформление этого движения аналогично оформлению *le pas levé* на пальцах (§ 31).

Музыкальное оформление *sissonne simple*, исполняемого восемь раз:



(1 такт). Отсюда вся комбинация повторяется с другой ноги 4 такта (музыкальный пример 17).

3. *Ballonné* и *sissonne fermée*. Музыкальный размер $\frac{3}{4}$; комбинация исполняется поочередно с обеих ног на протяжении 16 тактов (каждый прыжок на 1 такт): три *ballonnés* правой ногой на *effacée* вперед и *assemblée* этой же ногой в сторону закончить в V позицию назад (4 такта); далее левой ногой два *sissonne fermée* вперед в позу 3-й арабеск и два *sissonne fermée* правой ногой в сторону на II позицию, меняя ноги (4 такта). Затем вся комбинация повторяется с левой ноги 8 тактов (музыкальный пример 18 и 18а).

4. Большие *écharré*, *écharré* на одну ногу и *pas de chat*. Музыкальный размер $\frac{3}{4}$; комбинация исполняется с обеих ног на протяжении 16 тактов (каждый прыжок на один такт): два больших *écharrés*, одно *écharré* на одну ногу (нога, находящаяся в V позиции вперед, проходит *sur le cou de pied* назад) и два *pas de chat* (8 тактов); далее комбинация повторяется с другой ноги 8 тактов (музыкальный пример 19).

Движения на пальцах

1. *Echarré*. Музыкальный размер $\frac{2}{4}$; комбинация исполняется поочередно с обеих ног на протяжении 8 тактов: одно *écharré* на *croisée* и одно *écharré* на II позицию (ноги поменять) (1 такт); также повторить с другой ноги (1 такт), затем четыре *écharré en tournant en dehors* по $\frac{1}{4}$ круга, на последнее *écharré* ноги не меняются (2 такта). Отсюда комбинация повторяется с самого начала с другой ноги 4 такта (музыкальный пример 20 и 20а).

2. *Jeté, pas de bourrée* и *sissonne* на одну ногу. Музыкальный размер $\frac{2}{4}$; комбинация исполняется поочередно с обеих ног на протяжении 8 тактов: два *jetés* на *croisée* вперед правой ногой и *pas de bourrée* с переменной ног закончить в V позицию — левая нога вперед (2 такта); затем четыре *sissonne* на одну ногу поочередно с левой и с правой ноги, ставя работающую ногу в V позицию назад (2 такта). Далее вся комбинация повторяется с другой ноги 4 такта (музыкальный пример 21).

3. *Glissade* и *pas de bourrée suivi*. Музыкальный размер $\frac{2}{4}$; комбинация исполняется с одной ноги на протяжении 8 тактов: четыре *glissade en tournant* по $\frac{1}{2}$ поворота по диагонали (4 такта), затем *pas de bourrée suivi* по диагонали вперед; руки одновременно постепенно поднимаются: правая в III позицию, левая во II позицию и раскрываются на II позицию (2 такта);

(2 такта). Вся комбинация повторяется с другой ноги 8 тактов (музыкальный пример 22). Урок заканчивается port de bras.

V port de bras. Музыкальный размер $\frac{4}{4}$ (одно port de bras исполняется на два такта по $\frac{4}{4}$). Исполняется по два раза по-очередно с обеих ног на протяжении 8 тактов (музыкальный пример 23).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ К УРОКАМ ДЛЯ III КЛАССА

III

Andante

Rond de jambe en l'air battements soutenus

Allegretto

Battements doubles trappés et petits battements

Allegretto



ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ФОРМАХ И ТЕРМИНОЛОГИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Приведенные ниже краткие сведения даются с исключительной целью облегчить лицам, вовсе незнакомым с классическим тренажем, понимание различных терминов и примеров, встречающихся в данной работе. Безусловно, что для детального ознакомления со всеми движениями классического эскерсиса этих сведений недостаточно.

В обиходе танцевального языка часто встречаются термины «работающая» и «опорная» нога. Многие движения эскерсиса не могут, что вполне понятно, исполняться одновременно двумя ногами. Обычно ученик, исполняющий движение, стоит на одной ноге, а другой ногой проделывает заданное упражнение. Ту ногу, на которой стоит учащийся, т. е. на которую опирается вся тяжесть его тела (корпуса), принято называть «опорной» ногой, а ногу, которой исполняется то или иное упражнение, «работающей» ногой.

«Опорной» и «работающей» ногами являются поочередно обе ноги — правая и левая. Когда движение исполняется правой ногой или, как в танцевальной практике принято говорить, «с правой ноги», «опорной» является левая нога и наоборот.

Распространены также выражения: «вынимание» *developpée* и «поднимание»¹ *relevé* ноги. Термином *developpée* обозначается такое движение, когда работающая нога, прежде чем подняться на требуемую высоту, сначала сгибается в колене и поднимается в согнутом положении, скользя носком по опорной ноге до ее колена, а затем уже вытягивается в заданном направлении — вперед, в сторону или назад. Термином «поднимание» обозначается поднимание вытянутой работающей ноги на требуемую высоту в указанных направлениях.

Для определения степени высоты поднятой ноги в классическом танце приняты условные (в градусах) обозначения угла, который образует поднятая нога по отношению к вертикальной оси тела.

¹ Термин *relevé* обозначает также «поднимание на носки», но в данном случае *relevé* рассматривается как прием поднимания ноги.

Расширошены обозначения высоты на 45° , на 90° и 135° . Под высотой в 90° условно подразумевается горизонтальное положение поднятой рабочей ноги, при котором носок ее находится на уровне тазобедренного сустава опорной ноги (рис. 16).

Под высотой в 45° условно подразумевается положение вытянутой рабочей ноги, при котором носок находится примерно на уровне середины акры опорной ноги (рис. 15).

Для определения направлений поворотов различных вращательных движений применяются термины *en dehors* и *en dedans*. *En dehors* обозначает вращательные круговые движения ног «наружу».

Пример. Вытянутая рабочая нога скользит носком по полу, описывая дугу из положения вперед через II позицию в положение назад (рис. 20, 14 и 17). И, наоборот, понятие *en dedans* означает вращательные движения внутрь, т. е. в направлении обратном *en dehors*. В этом случае рабочая нога скользит носком по полу по дуге из положения назад через II позицию в положение вперед (рис. 17, 14, 20).

На стр. 136—143 приводятся схематические рисунки и описание некоторых главнейших форм классического экзерсиса, на базе которых строятся различные многочисленные движения классического тренажа.

ПЯТЬ ПОЗИЦИЙ НОГ



Рис. 3. Первая позиция



Рис. 4. Вторая позиция



Рис. 5. Третья позиция

Рис. 3. Ступни обеих ног повернуты совершенно выверотно носками врозь по прямой линии, прикасаясь друг к другу пятками. Рис. 4. Ступни находятся в том же положении, что и в первой позиции, но на расстоянии длины ступни друг от друга. Рис. 5. Ступни одной ноги закрывают половину другую

ступню, причем обе ступни плотно соприкасаются друг с другом в выверотном положении.



Рис. 6. Четвертая позиция



Рис. 7. Пятая позиция

Рис. 6. Одна нога выдвигается в выверотном положении вперед на расстояние маленького шага таким образом, чтобы ступня находилась одна против другой. Рис. 7. Ступни в выверотном положении соприкасаются друг с другом таким образом, что носок одной ноги приходится у пятки другой.

ТРИ ПОЗИЦИИ РУК И ИСХОДНОЕ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ РУК

Многочисленные, разнообразные положения рук в танце являются лишь разновидностями трех основных позиций рук.



Рис. 8. Подготовительное положение рук



Рис. 9. Первая позиция рук

Рис. 10. Вторая позиция рук



Рис. 11. Третья позиция рук



Plié — приседание

Plié подразделяется на demi plié — половинное приседание, исполняемое без поднимания пяток от пола, и grand plié — большое, полное приседание, с подниманием пяток от пола. Исполняется plié на всех пяти позициях.

Рис. 12. Demi plié в первой позиции



Рис. 13. Grand plié в первой позиции



ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ОТКРЫТОЙ РАБОТАЮЩЕЙ НОГИ ПРИ ВЫТЯНУТЫХ ПОДЪЕМЕ И ПАЛЬЦАХ

Положение рабочей правой ноги, вытянутой в направлении II позиции



Рис. 14. Носком в пол



Рис. 15. На высоту 45°



Рис. 16. На высоту 90°

Положение рабочей ноги, вытянутой в направлении назад



Рис. 17. Носком в пол



Рис. 18. На высоту 45°



Рис. 19. На высоту 90°

Положение рабочей ноги, вытянутой в направлении вперед



Рис. 20. Носком в пол



Рис. 21. На высоту 45°



Рис. 22. На высоту 90°

Положение ноги sur le cou de pied вперед



Рис. 23



Рис. 23а

Рис. 23. Положение рабочей ноги с вытянутыми подъемом и пальцами, охватывающими щиколотку опорной ноги.
Рис. 23а. То же положение ноги sur le cou de pied вперед с demi pié на опорной ноге.

Положение ноги sur le cou de pied сзади



Рис. 24

Проходящее положение рабочей ноги — passé



Рис. 25

Рис. 24. Рабочая нога с вытянутыми подъемом и пальцами прикасается пяткой к щиколотке опорной ноги сзади.
Рис. 25. Согнутая рабочая нога с носком, прикасающимся к опорной ноге у ее колена. Встречается в комбинации с движением beveloppé (выниманием) при переходе из одного положения в другое.

ПОЛОЖЕНИЯ НОГ В РАЗЛИЧНЫХ ПОЗИЦИЯХ НА ПОЛУПАЛЬЦАХ И ПАЛЬЦАХ



Рис. 26. Первая позиция ног на полу пальцах



Рис. 27. Первая позиция ног на пальцах



Рис. 28. Пятая позиция на полупальцах



Рис. 29. Пятая позиция на пальцах

ОСНОВНЫЕ ПОЗЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Позы могут быть исполняемы с открыванием рабочей ноги в требуемом направлении, носком в пол или с подниманием ее на 45 или 90°.

Поза croisée



Рис. 30. Croisée вперед с правой ноги



Рис. 31. Croisée назад с правой ноги

Разновидность позы croisée, исполняемой с «маленькими» руками



Рис. 32. Croisée вперед с правой ноги



Рис. 33. Croisée назад с правой ноги

Поза effacée



Рис. 34.
Effacée на-
перед с правой
ноги

Рис. 35.
Effacée на-
зад с пра-
вой ноги

Разновидность позы effacée с «маленькими» руками



Рис. 36.
Эта же поза
(поза effacée
наперед с
«маленьки-
ми» руками)

Рис. 37.
Эта же поза
(поза effacée
назад с «ма-
ленькими»
руками)

Поза ecartée



Рис. 38. Ecartée наперед с правой
ноги

Рис. 39. Ecartée назад
с правой ноги

Поза attitude

Работающая нога в согнутом положении поднята на высоту 90° в направлении назад.



Рис. 40. Attitude croisée
с правой ноги

Рис. 41. Attitude effacée

ЧЕТЫРЕ АРАБЕСКА

Работающая нога в вытянутом положении поднята на высоту 90° в направлении назад.

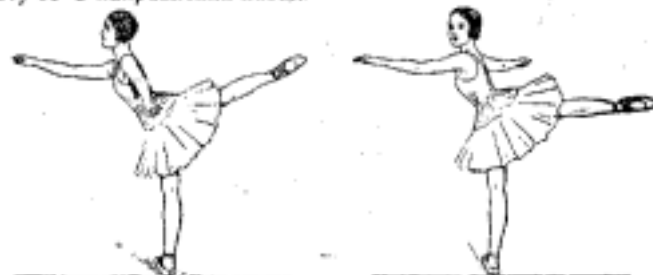


Рис. 42. Первый арабеск

Рис. 43. Второй арабеск



Рис. 44. Третий арабеск

Рис. 45. Четвертый арабеск