

Управление культуры Администрации МО Надымский район
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств № 2 города Надыма»

ТАНЦЕВАЛЬНОСТЬ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Составитель: *Семёнова Любовь Фёдоровна*,
заведующий методическим объединением
«Хореографическое искусство»

Надым, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
1. История формирования классического танца	5
1.1. Понятие классический танец	5
1.2. Понятия танцевальности и выразительности в классическом танце	6
2. Формирование сценической формы классического танца	8
3. Основные методические приемы Н. Легата	14
Заключение	15
Обзор литературы	17
Приложение для практической работы	18

ВВЕДЕНИЕ

Любой танец или этюд, в том числе и классический, воздействует на зрителя лишь тогда, когда искусство танцовщика основывается на выразительном, а не механическом жесте, реалистическом, а не абстрактном действии. Каждое движение в танце должно быть оправданно, художественно осмысленно, особенно в XXI веке, когда по силе выразительности любое исполнение даже небольшого фрагмента танца, этюда поднимается до высокохудожественного уровня, а иногда и до большого драматического полотна.

Хореография, как и любой другой вид искусства – явление многоплановое и неоднозначное. Она живет своей жизнью, растет и развивается, рождаются новые явления, проблемы, то, что казалось актуальным вчера, сегодня остается не менее интересным, но иногда на первый план выходят новые тенденции.

Хотя в XXI веке, например, некоторых танцовщиков мало волнует художественная выразительность классического танца, они стремятся, в первую очередь, к техническому совершенству.

Одним из ярких, концентрированных проявлений разночтений в тексте, стиле, понимании художественных задач классического танца являются международные конкурсы, проходящие в нашей стране и ряде других стран мира. Как солнце отражается в капле воды, так и в этих конкурсах нашли отражения проблемы художественного осмысления танца. Бесспорно, что одна из основных задач конкурса — показ мастерства. При подготовке выступлений на конкурсе педагоги стремятся, как можно выгоднее представить исполнителей, подчеркнуть и максимально использовать их сильные стороны.

Итак, цель — определить важнейшие аспекты и раскрыть особенности танцевальности и выразительности на уроках классического танца в детской школе искусств.

В соответствии с целью ставятся **задачи**:

- ✓ рассмотреть историю становления проблемы выразительности и танцевальности в целом;
- ✓ исследовать методы преподавания классического танца;
- ✓ показать формы заданий для создания выразительности и танцевальности на уроке классического танца детской школе искусств;

Объектом анализа становится урок классического танца.

Предметом — выразительность и танцевальность в учебных формах классического танца.

Апробация работы. Результаты размышлений на вышеуказанную тему неоднократно обсуждались на заседаниях методического объединения «Хореографическое искусство». Уроки по проблеме танцевальности и выразительности классического танца велись в старших классах ДШИ.

Практическое значение работы. Материалы и результаты данной методической работы могут быть использованы на уроках классического танца в старших классах ДШИ, а также хореографических училищах. Основные положения работы имеют большое значение для сценических решений, а также для воспитания артистов.

Структура методической работы складывается из введения, трёх глав, заключения, обзора литературы, приложения для практического применения.

ГЛАВА 1

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

1.1. Понятие классический танец

Первые попытки осмысления театрального танца были предприняты итальянскими и испанскими учителями танца XV–XVI веков, которые стремились систематизировать свод танцевальных положений и движений (Ф. Карозо, Г. Негри и др.). Художественные особенности классического танца начали складываться в XVI веке в Италии. Дальнейшее развитие система классического танца получила во Франции, обозначив свою терминологию в трудах П. Бошана и Р. Фейе. Отбор и систематизация элементов танца, легли в основу школы классического танца. Таким образом, классический танец понимается как — сценическая форма и как учебная форма.

Классический танец — исторически сложившаяся, устойчивая система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа. Термин «классический танец» возник в России, в конце XIX века, в результате обособления отдельных видов танца, деления танцовщиков на «классических» и «характерных».

Классический танец — система художественного мышления, основанная на выразительности движений. Из множества па, заимствованных от народных плясок, хороводов, бытовых танцев, классический танец впитал наиболее выразительные, обладающие наибольшей определенностью, законченностью, раскрывающие духовный мир человека.

Школа классического танца построена на изучении различных групп движений, объединенных общими признаками. Но хотелось бы понять как, и какие-

ми методами, великие мастера добились такой выразительности, легкости в танце?

Переломным периодом в искусстве балета, считается эпоха Великой французской революции. Изменения коснулись следующего: заметно преобразовался костюм у женщин, исчезли тяжелые, скрывающие фигуру кринолины и появились платья, спадающие мягкими складками, открывающие руки и шею, у мужчин вошли в моду фраки и обтягивающие ноги панталоны, громоздкие парики уступили место легким прическам и головным уборам, на смену башмакам с каблуками и пряжками пришли туфли на гладкой и гибкой подошве. Раскрепощение тела повлияло на балетную пластику, причем особенно выиграла техника женского танца. Танцовщицы вступили в соревнование с танцовщиками и мало-помалу начали отвоевывать первенство.

Изменения в костюме повлекли за собой перемены в выразительности танца, работе над техникой. Танец начали изучать Ж. Новерр и К. Блазис.

1.2. Понятия танцевальности и выразительности в классическом танце

Понятие танцевальности тесно связано с понятием танца. Прежде чем рассматривать понятие танцевальности, необходимо определить, что такое танец. Танец — это вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела.

Танцевальность — это совокупность средств выразительности, благодаря которым, артист способен передавать свои мысли, эмоции на сцене, выполнять задачи поставленные хореографом или балетмейстером.

Выразительность — это то, как, и с каким чувством и точностью он исполняет тот или иной элемент, ту или иную связку движений, комбинаций. Любое движение, выполненное четко, грамотно, с душой является выразительным.

При рассмотрении данных понятий необходимо заметить, что развитие выразительности на уроках классического танца приводит к воплощению танцевальности в сценических формах классического танца. Таким образом, понятия танцевальности и выразительности взаимозависимы. Они находятся в тесном контакте, одно вытекает из другого.

Танцевальность и выразительность имеют огромное значение в хореографическом искусстве. Благодаря этим понятиям сценические формы классического танца приобретают образно-эмоциональные наполненности, то есть танец начинает «жить», притягивать к себе взгляды зрителей.

В учебном классе для развития танцевальности и выразительности, необходимо объяснить учащемуся, что техника исполнения движения, которую он отрабатывает, является средством выражения его мыслей и чувств и если она мертва, механична, то не может служить искусству. Даже самый простой *battement* надо выполнять на уроке художественно, то есть пластически осмысленно, музыкально, с пониманием технических и исполнительских задач. Необходимо избегать однообразной «холодной» и монотонной манеры движения.

В XXI веке существует огромное количество балетов, разнообразных по стилю хореографии. Для каждого требуются определенные средства выразительности. Чтобы умело объяснить танцовщику его сценическую задачу в каждом танце, необходимо проследить развитие классического танца и его сценических форм.

ГЛАВА 2

ФОРМИРОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ФОРМЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Первым реформатором и выразителем взглядов балетного классицизма стал Жан-Жорж Новерр. Идеалом эстетики классицизма была «облагороженная природа», а нормой художественного произведения — строгая соразмерность, выраженная в формуле трех единств — места, времени и действия. Основным принципам стиля классицизма ответил жанр действенного героико-трагедийного балета.

Новерр потребовал нового подхода к проблеме образа в балете, объявил непременным условием содержательность, цельность и законченность сюжета, осмысленную связь танца с пантомимным действием, а в зависимости от всего этого — характерность балетного костюма и отказ от масок. Новерр изложил свою эстетическую программу в «Письмах о танце». В них уже с первой страницы он ставит лицом к лицу с кардинальной проблемой современности — ликвидацией беспредметного, трюкаческого танца. Почти все высказывания Новерра по этому вопросу вполне приложимы и к условиям XXI века, когда под влиянием сильного подъема танцевальной техники танец может превратиться только в демонстрацию технических достижений отдельных танцовщиков и танцовщиц.

«Когда танцовщики, воодушевленные чувством будут отображать все движения души; когда руки их выйдут из того узкого круга движений, что прописан им школой и пробежав с грацией и естественностью большое пространство — в правдивых позах нарисуют последовательное развитие страстей; когда артисты с мастерством соединят одухотворенность и дарование — тогда излишними станут словесные пояснения. Все заговорит, каждое движение станет выразительным, каждая поза будет живописать чувство, каж-

дый жест раскроет замысел, каждый взгляд скажет о новой страсти. Все будет увлекательно, потому что все будет правдиво».

Его идея содержательности танца дала основу для развития выразительности и танцевальности. Все в танцовщике должно живописать и говорить. Каждый жест, каждая поза, каждое port de bras должны иметь свою особую выразительность. Port de bras должны быть так же разнообразны, как те чувства, которые может выразить танец. Танцовщик, интересующийся лишь техникой своего искусства, тратит гораздо меньше трудов и исканий, чем тот, кто в комбинированное движение рук и ног хочет вложить истинное вдохновение.

Новерр первый поднял голос против дилетантства в искусстве танца. Он отточил хаос балетного мастерства в строгие классические формы.

Новерр противопоставляет свою программу старой танцевальной эстетике: танец должен стать действенным, осмысленным и эмоционально выразительным. Центр балетного спектакля хореографический актер и его взаимодействие с окружающим миром.

Таким образом, сценическая форма классического танца в творчестве Новерра, приобрела строгие формы, стала более содержательной и эмоциональной. Техника танца ушла на второй план, уступив место выразительному жесту, позе, чувственному проникновению в образ. Изменился и классический танец, став более свободным и пластически-осмысленным.

Вопросами расширения выразительных средств в классическом танце занимался **К. Блазис**. Он тщательно изучил систему классического танца. В результате этих исследований написал книги «Элементарный учебник теории и практики танца», «Кодекс Терпсихоры», «Полный учебник танца».

Система основана на тщательном изучении персональных черт каждого ученика и его анатомо-физиологических свойств.

Блазис предлагает новый метод обучения, более надежный и менее длительный, чем у Новерра. Цель метода достигнуть чистоты линий, осмысленной

техники и танцевальности корпуса. Педагог опирается на фактор физических данных, как единственную возможность освоить средства выразительности.

В своей методике Блазис объясняет, что корпус должен равномерно ложиться на бедра: грудь должна выдаваться, живот следует подобрать. Для выразительного исполнения необходимо сохранять общую выгнутость и полную устойчивость в бедрах; опустите плечи, голову держите прямо и сохраняйте вид непринужденный, в позах проявлять, то изящество, какое артисту подсказывает его воображение. Но опасайтесь неестественности.

Постановка ног имеет не меньшее значение. Для чистоты линий при упражнениях необходимо следить за движением и положением подъема, сила и эластичность, которого не должны быть ослаблены. Назначение подъема состоит, главным образом, в том, чтобы поднимать и опускать пятку; следите, чтобы это движение было легким и сильным: от него зависит равновесие всего тела. Блазис не допускал расхлябанности ноги уроке, так как считал это очень большим недостатком. Педагог считал, что настоящий выразительный артист это тот, у кого движения свободны и гибки, у кого подъем хорошо разработан, а носок, сильный и эластичный, опущен вниз. Но особое значение Блазис придавал рукам, требовал точности позиций, завершенности линий, выразительных кистей и жестов. Добивался этого на уроке с помощью разнообразных *port de bras*, объясняя, что руки самые главные трудности в искусстве выразительного танца.

Он старается расширить значение пантомимы, пользуясь при составлении ее теми же принципами и стилем, как и при создании драматических произведений.

Но что же нового внес Блазис? Прежде всего, отличается новая постановка корпуса, общая линия танцовщиц. Новый легкий танцевальный костюм, освободив движения рук и ног, помог почувствовать всю линию в целом, и эта новая линия стала общим достоянием. Благодаря легкости туник, дающих по-

чти обнаженное тело, линия обобщилась и смягчилась, нет отчетливой дифференциации тела, типичной для XVIII века.

Таким образом, именно в творчестве Блазиса сценическая форма классического танца расширила свои выразительные границы и стала более танцевальной, показав свой потенциал для дальнейшего развития.

Новые веяния принял и развил в своем творчестве **М. И. Петипа**. Он был воплощением идей романтизма. Романтизм утверждал искусство, не предусмотренное образцами, но творимое свободной волей художника, воплощающего свой внутренний мир. Не приемля окружающую действительность, романтизм на деле познавал её глубже и полней, нежели классицизм. Основным принципам стиля романтизма ответили спектакли, где действие разворачивалось параллельно в мире реальном и фантастическом.

Свои идеи по развитию танцевальности Петипа выразил именно как балетмейстер. Его постановки отличались мастерством композиции, стройностью хореографического ансамбля, виртуозной разработкой сольных партий: архитектура танца уподоблялась структурным формам музыки, а система выразительных средств складывалась в принципах музыкальной образности. Петипа установил каноны балетного академизма. Ценными в его творчестве были танцы, в которых хореограф выражал подобно музыке, мысль и чувства.

Исторической заслугой Петипа явилась симфонизация балетного действия. Эстетика танцевального образа в творчестве Петипа постепенно приравнивалась к эстетике сложно развитых музыкальных форм композиторов-симфонистов. Хореограф оркестровал танцевальные ансамбли. Содружество с П. Чайковским и А. Глазуновым подняло на недостижимые вершины русский балет конца XIX века и утвердило его первенствующее место в мире. Укрупнилось и по-новому одухотворилось содержание балетного спектакля, который обратился к реалистическому воплощению высоких нравственных тем, философских конфликтов, емких поэтических образов.

Педагогические принципы Петипа ярко выразились в его ученицах Суриковщичковой, Муравьевой, Лядовой, Соколовой и др. Хореографическое искусство у них доведено до большого совершенства. Они отличались мягкостью, грацией, женственностью, но в то же время обладали быстротой, легкостью и силой ног.

Театр Петипа переходил в сферу классики, которую следовало всячески поддерживать и охранять, но невозможно было продолжать, так как время выдвигало иные идеи, взгляды и вкусы, иные эстетические требования. Теперь устаревшая в целом эстетика балетного спектакля XIX века все чаще подводила маститого хореографа, считавшего незыблемыми ее каноны.

Время сохранило подлинные ценности. В историю балетного театра Петипа вошел как великий мастер. Он собрал и сохранил все выразительные средства классического танца, отбросил лишнее, упорядочил, подытожил и развил сценические формы танца до академических форм искусства балета. Формируя принципы балетного академизма XIX века, Петипа усовершенствовал типы большого многоактного спектакля и хореографической миниатюры. Хореограф установил в пределах академического стиля своеобразные нормы комического, драматического и трагического жанра. Он эстетически осмыслил структурную форму дивертисмента и его место в логическом развитии балетного действия. Балетмейстер отточил многие другие структурные формы, как в области классического и характерного кордебалетного танца (самостоятельные выходы и танцы, аккомпанирующие действию главных персонажей), так и в области развитых ансамблей солистов, а также сольных вариаций, создав неувядаемые образцы.

Таким образом, танец из дивертисментного украшения оперы трансформировался в искусство балета. Сформировавшиеся в строгие академические формы. Все это благодаря заслугам великих педагогов и балетмейстеров, которые умели найти именно «изюминку» в танце и донести ее до строгого зрителя. Танцевальное искусство стало привилегией высшего света в обществе. А это бесспорно произошло из-за того, что сила эмоционального воздействия, кото-

рое несет в себе искусство балета, прельщало умы и сердца не только обычных людей, но и светского зрителя. Хочется подчеркнуть, что именно в искренности чувств и эмоций заслуга выразительности и танцевальности, так как к неодухотворенному и бездушному исполнению интерес зрителя безразличен. Но как достичь таких результатов мы рассмотрим в следующей главе на примере деятельности других не менее значимых педагогов начала XX века.

ГЛАВА 3

ОСНОВНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ Н.ЛЕГАТА

Приемник традиций русской балетной школы, Н. Легат занимает почетное место в русской балетной педагогике.

Историческая роль Легата заключалась в том, что он сохранял основу хореографии — классический танец для тех, кто найдет ему новое применение в русле творческих идей завтрашнего дня. Легат опирался на традиции академической формы классического танца Петипа. Педагог оттачивал чистоту и четкость линий, выразительность поз.

Основой методики Николая Густавовича была помощь организму, а не насилие над ним, старание всячески избегать того, что может вызвать травму.

Занятия у педагога были продуманы по определенному плану, который Легат менял ежедневно. Урок протекал легко, воодушевленно, одно движение звало другое, и ученик не ощущал, что работает с большим мускульным напряжением, вкладывает много усилий. Никаких особых приемов для изучения туров, прыжков, заносок у Легата не было. Он постепенно подводил к движению, так, что оно получалось качественно и непринужденно.

«Я открыл в себе интуитивную способность проникаться индивидуальностью танцовщиков,— вспоминал Легат начало пути.— Я видел разницу в их способностях. Я точно представлял, в каких позах, движениях, группах и комбинациях можно показать каждого наилучшим образом, опираясь на его личные особенности. Я стремился осветить и подчеркнуть достоинства, затушевать недостатки».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев историю развития танцевальности и выразительности в классическом танце мы приходим к выводу, что проблема художественного осмысления движений, жестов, в каждой эпохе понималась по-разному. В эпохе классицизма старая танцевальная эстетика изжила себя и уступила место танцу действенному. Танец трансформировался, появилась необходимость в трансформации и выразительных средств. Наряду с механическими движениями появляется чувственная сторона танца. И уже эту сторону выразительности танца развивают в своих балетах и педагогических работах Новерр и Блазис.

В эпохе романтизма. Не приемля окружающую действительность, романтизм познал внутренний мир человека еще глубже, нежели классицизм. Высшим искусством для романтизма стала музыка, как воплощение свободной жизненной стихии. Отвечая эстетике романтического стиля, выразительный танец устремлялся в воздух. Появились новые средства выразительности. Пуанты, бесшумный и невесомый прыжок.

У танца второй половины XIX столетия появляются строгие академические каноны, в дальнейшем многие педагоги опирались на этот период, как на образец искусства балета.

Проанализировав проблему танцевальности и выразительности в хореографии. Мы приходим к следующему: проблема пластического осмысления классического танца остается не решенной и в наши дни. Классический танец — это балет, а балет — искусство визуальное и душевное. Чтобы наблюдать страсть, порыв души, чувства на сцене необходим исполнитель, владеющий большим багажом пластических и выразительных средств.

Рассмотрев особенности педагогических приемов классического танца в XX веке, можно сказать, что каждый из мастеров ставил задачу развития выразительности и каждый из них по своему воплощал в жизнь свои идеи.

Проанализировав педагогические принципы педагогов XX века, приходим к тому, что при работе над выразительностью и танцевальностью нужно опираться, прежде всего, на музыкальность, стиль, отточенность исполнения каждого танцевального элемента, выразительность поз и переходов из одного положения в другое, добиваться понимания и соответствующего исполнения основных и связующих движений.

Благодаря этому, именно русский балет славится одухотворенностью и выразительностью.

Таким образом, выразительность необходима на уроке классического танца, как ничто другое. Благодаря выразительности исполнения движений, связанных с музыкой по форме, характеру и нюансировке, комбинации превращаются не в формальное выделывания па, а в танцевальные, полные жизни сценические образы. Работа над выразительностью на уроках классического танца необходима — благодаря танцевальности, как высшей формы выразительности, балет оживает. В искусстве балета все взаимосвязано: педагог с учеником, школа с театром, выразительность с танцевальностью, танцевальность с балетом и т.д. Сохранить эту взаимосвязь — главная задача педагогов XXI столетия.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

Основанием для исследования танцевальности и выразительности в классическом танце стало изучение большого массива литературы, который можно разделить на несколько блоков.

К первой группе относятся труды, касающиеся специфики хореографии как вида искусства. Это книги и статьи о балете.

Во второй блок литературы вошли исследования по методике классического танца А. Вагановой, А. Мессерера, Н. Тарасова, Котельниковой и многих других.

В третий блок литературы вошли труды, касающиеся теории музыки Л.Казанцевой, Э. Жак-Далькроза и многих других

Pas eschapee

Музыкальный размер — 2/4

Исходное положение — V позиция ног, правая нога впереди, epaulement croise, руки- в подготовительном положении, голова- направо.

Preparation- 1 такт: руки приоткрываются allonge и опять закрываются в подготовительное положение с одновременным demi- plie по V позиции.

1 такт- Pas eschapee по II позиции с окончанием на одну ногу, правая нога приходит на sou- de- pied сзади, руки приходят на II заниженную позицию, затем левая - в I позицию. Голова заглядывает в правую кисть, затем поворачивается налево.

2 такт- sissonne tombe в III arabesque левой ногой и assemble в V позицию, руки перед sissonne tombe собираются в I позицию, на assemble- в подготовительное положение. В III arabesque голова - за правой рукой, на assemble- налево.

3, 4 такты - повторить то же, что и в 1,2 тактах, начиная с левой ноги.

5 такт- Pas eschapee на II позицию, sauté по II позиции и закончить Pas eschapee в V позицию, левая нога впереди; каждое движение исполняется на 1/8, руки открываются на II позицию, голова - в правую кисть, затем закрываются в подготовительное положение, голова – налево.

6 такт- повторить Pas eschapee как в 5 такте с левой ноги.

7 такт- sissonne tombe в III arabesque правой ногой и assemble в V позицию, во время assemble правая рука приходит в I позицию, а левая открывается на II, голова- прямо.

8 такт- двойной pirouette из V позиции, в конце правую ногу поставить в V позицию назад. Руки на pirouette в I позиции, а после раскрываются на маленькую II. Голова держит точку, затем поворачивается налево.

Отсюда комбинация повторяется с левой ноги.

PAS ASSEMBLE

Музыкальный размер- 2/4

Исходное положение- V позиция ног, левая нога впереди, epaulement croise, руки- в подготовительном положении, голова- налево.

Preparation- 1 такт: руки приоткрываются allonge и опять закрываются в подготовительное положение с одновременным demi- plie по V позиции.

1,2 такты- три assemble всторону начиная с правой ноги и чередуя ноги, руки в подготовительном положении, голова- к рабочей ноге; и одно assemble правой ногой вперед на epaulement croise, левая рука- в allonge между подготовительной и I позицией, правая – маленькая II позиция allonge, взгляд за левой рукой.

3, 4 такты- повторить assemble как в 1,2 тактах, но начиная с левой ноги.

5 такт- glissade без перемены ног левой ногой влево, руки собираются в I позицию, затем правая- во II, а левая- в III, голова налево; и assemble левой ногой всторону, руки- через II позицию в подготовительное положение, голова направо.

6 такт- повторить glissade и assemble с правой ноги.

7 такт- pas chasse левой ногой вперед на epaulement croise, руки через I позицию поднимаются в III, голова налево.

8 такт- шаг правой ногой в том же направлении и assemble левой ногой вперед на epaulement croise, руки через сторону приходят: правая рука- в allonge между подготовительной и I позицией, левая – маленькая II позиция allonge, взгляд за правой рукой; и goyale, руки в подготовительном положении, голова поворачивается направо.

Отсюда комбинация повторяется с левой ноги. На goyale вконец комбинации руки поднимаются в III позицию.

Jete

Музыкальный размер- 2/4

Исходное положение- V позиция ног, левая нога впереди, epaulement croise, руки- в подготовительном положении, голова- налево.

Preparation- 1 такт: руки приоткрываются allonge и опять закрываются в подготовительное положение с одновременным demi- plie по V позиции.

1 такт- Jete правой ногой всторону и temps leve, на jete правая рука- в заниженную I позицию, левая- в заниженную II позицию, голова направо; на temps leve руки и голова сохраняют положение.

2 такт- повторить jete и temps leve с левой ноги.

3 такт- jete правой ногой всторону, coupe левой ногой ballone правой ногой на efface, на ballone левая рука- в маленькую I позицию, правая- в маленькую II, голова- налево.

4 такт- jete правой ногой в I arabesque и проходящее pas de bourree заканчивалось в V позицию, левая нога впереди, руки перед jete собираются в I позицию, на pas de bourree – в подготовительное положение, голова в I arabesque правой рукой, в конце – на лево.

5 такт- jete с продвижением в сторону правой ногой в направление точки 4, руки собираются в подготовительное положение, голова вниз на право; и jete с продвижением вперед левой ногой на epaulement croise, правая нога остается в attitude сзади на 45*, руки через маленькую I позицию открываются на маленькую II, голова на лево.

6 такт- assemble правой ногой в V позицию и changement en tournant в право, закончить лицом в точку 8, руки собираются в подготовительное положение и сохраняют его, голова на assemble на лево, после changement на право.

7 такт- pas de chat в направление точки 8, и проходящее pas de bourree в правую сторону с окончанием в V позицию, левая нога впереди, руки на pas de chat через III позицию открываются: левая- на I, правая- на II, голова за левой рукой, на pas de bourree руки- в подготовительное положение, голова в конце остается на лево.

8 такт- итальянский changement на 1/4, вторая четверть – пауза, руки на changement поднимаются в III позицию, голова в конце на право.

Отсюда комбинация повторяется с левой ноги.

Sissone ouverte.

Музыкальный размер- 3/4

Исходное положение- V позиция ног, правая нога впереди, epaulement croise, руки- в подготовительном положении, голова- направо.

Preparation- 2 такта: руки приоткрываются allonge и опять закрываются в подготовительное положение с одновременным demi- plie по V позиции.

1,2 такты- ouverte на 45* правой ногой вперед на epaulement croise и assemble в V позицию, на ouverte левая рука в I позицию, правая через I во II, на assemble – в подготовительное положение, голова на право.

3,4 такты - ouverte на 45* левой ногой назад в III arabesque и assemble в V позицию, на ouverte руки в I arabesque, на assemble – в подготовительное положение, голова на право.

5,6 такты – double sissone ouverte правой ногой в сторону и assemble в V позицию назад, руки раскрываются через I позицию на II, голова на лево; на assemble руки в подготовительное положение, голова сохраняет положение.

7,8 такты – два sissone ferme в сторону: первый в лево, второй в право, руки во II позиции, взгляд в направлении прыжка.

9,10 такты – grand sissone ouverte в I arabesque в направление точки 8, руки приходят в I arabesque через III позицию; и assemble правой ногой, заканчивая в V позицию спереди, руки в подготовительное положение, голова на право.

11,12 такты - два sissone ferme в III arabesque.

13,14 такты - grand sissone ouverte с продвижением в позу attitude croisse назад в направление точки 8; coupe левой ногой и assemble правой ногой вперед, на assemble левая рука приходит на II позицию, правая – на I, голова прямо.

15,16 такты – tour en l air с окончанием на левое колено в epaulement croise, левая рука в III позицию, правая во II, голова на право.

Большие прыжки

Музыкальный размер- 3/4

Исходное положение- V позиция ног, правая нога впереди, epaulement croise, руки- в подготовительном положении, голова- направо.

Preparation- 2 такта: руки приоткрываются allonge и опять закрываются в подготовительное положение с одновременным demi- plie по V позиции.

1,2 такты- grand echange на II позицию, и отсюда grand sissone ouverte в I arabesque, в направлении точки 2, на echange руки на II позицию, голова по всем правилам.

3,4 такты – temp leve в I arabesque, failli левой ногой и cabriole в I arabesque на левой ноге, лицом в точку 8, руки перед cabriole проходят через III позицию.

5,6 такты – temp leve в I arabesque, failli правой ногой и cabriole в I arabesque на правой ноге, лицом в точку 2, руки перед cabriole проходят через III позицию.

7,8 такты – tombe на правую ногу в сторону в направлении точки 2, руки собираются в I позицию и правая поднимается в III, голова на право; и pas de bourree, обе руки раскрываются на II позицию.

9,10 такты – glissade правой ногой в сторону, руки собираются в I позицию; и grand assemble, продолжая движение по диагонали, правая рука в allonge на уровне III позиции, левая - в allonge на уровне II позиции, голова на право.

11,12 такты – sissone tombe вперед на левую ногу на effasee, в направлении точки 6, левая рука в маленькой I позиции, правая рука в маленькой II позиции, голова прямо, корпус чуть вниз; coupe правой ногой в V позицию и temp leve на правой ноге в I arabesque лицом в точку 2, обе руки в allonge в направле-

ние точки 2, правая чуть выше, взгляд за руками; и *chasse* левой ногой в сторону по диагонали в направлении точки 6.

13,14 такты – шаг на левую ногу и *sabriole* в позе IV *arabesque*, правая нога на 90*, *coupe* правой ногой в V позицию и *assemble* левой ногой вперед, на *assemble* левая рука в I позицию, правая рука – во II, голова прямо.

15,16 такты - *tour en l'air* с окончанием в *demi-plie* на левой ноге, *epaulement croise*, правая нога вытянута назад на носок, правая рука в *allonge* на уровне III позиции, левая рука в *allonge* на уровне II позиции, голова на лево.

БОЛЬШИЕ ПРЫЖКИ (1–3)

1. Музыкальный размер- 3/4

Исходное положение- V позиция ног, правая нога впереди, epaulement croise, руки- в подготовительном положении, голова- направо.

Preparation- 2 такта: руки приоткрываются allonge и подхватываются в I позицию, левая рука открывается на II, одновременно подняться в V позиции на полупальцы.

1,2 такты – tour en l air, с окончанием в V позицию

3,4 такты – шаг правой ногой назад в точку 6 и мягкий battement левой ногой вперед на croisse, левая рука в III позиции, правая рука во II позиции; и chasse левой ногой по диагонали в направлении точки 2, обе руки во II позиции, голова на лево

5,6 такты – шаг на правую ногу и grand jete в epaulement croise левой ногой вперед.

7,8 такты - chasse, продолжая движение по диагонали и еще одно grand jete.

9,10 такты – sissone tombe на правую ногу назад и grand jete en tournent.

11,12 такты – rique на левую ногу в I arabesque и demi-plie в V позиции, правая нога впереди, руки в подготовительном положении

13,14 такты - tombe на правую ногу в сторону в направлении точки 2, руки собираются в I позицию и правая поднимается в III, голова на право; и pas de bourgee, обе руки раскрываются на II позицию, pas de bourgee заканчивается туром degage(правая нога на passé, руки в I позиции, лицом в точку II).

15,16 такты – demi-plie в V позиции, левая рука во II позицию; и tour en l air с окончанием на левое колено в epaulement effacee, левая рука на талии, правая на уровне первой позиции.

2. Музыкальный размер- 3/4

Исходное положение- комбинация начинается из точки 6, V позиция ног, правая нога впереди, *epaulement croise*, руки- в подготовительном положении, голова- направо.

Preparation- 2 такта: подняться в V позиции на полупальцы, правая рука в *allonge* на уровне III позиции, левая рука в *allonge* на уровне II позиции, голова на право.

1,2 такты – *soubresaut* в V позиции, левая рука в *allonge* на уровне III позиции, правая рука в *allonge* на уровне II позиции, голова на лево; и *assemble* с продвижением правой ногой в сторону, правая рука в *allonge* на уровне III позиции, левая рука в *allonge* на уровне II позиции, голова на право.

3,4,5,6 такты – повторить *soubresaut* и *assemble* еще два раза.

7,8 такты – *rique* на левую ногу в III *arabesque*, но правая рука в *allonge* на уровне III позиции, а голова на лево; и два шага с правой ноги в направление точки 6, руки на II позиции *allonge*.

9,10 такты – *jete entrelace* в такой же III *arabesque*, и еще два шага, продолжая диагональ.

11,12 такты – еще одно *jete entrelace* .

13,14,15,16 такты – *sissonne* с правой ноги и бег в направление точки 4, добрав до нее, встать на полупальцы в V позицию *epaulement croise* левая нога спереди, правая рука в *allonge* на уровне III позиции, левая рука в *allonge* на уровне II позиции, голова на лево.

17,18 такты – *sissonne tombe* и *pas de bourree* по диагонали.

19,20 такты – *tour en l air* с окончанием в *demi-plie* на левой ноге, правая нога на *effacee* на 90* назад, правая рука в *allonge* на уровне III позиции, левая рука в *allonge* на уровне II позиции, голова на право.

21,22,23,24,25,26,27,28 такты – повторить то же, что и в 17,18,19,20 тактах еще два раза, продолжая движение по диагонали.

29 такт – *temp leve* в позе с ногой на 90* и *tombe* правой ногой в V позицию вперед, левая приходит на *cou-de-pied* сзади, правая рука в I позиции левая во II.

30 такт – *coupe* левой ногой в V позицию и *tour en dehors* правая нога в *attitude* назад, правая рука в *allonge* на уровне III позиции, левая рука в *allonge* на уровне II позиции, закончить *soutenu* правым плечом в точку 8, руки в I позиции.

31 такт – два *chaîne* с правой ноги в точку 8

32 такт - *releve* на правой ноге в III *arabesque* на 90*, левая рука в *allonge* на уровне III позиции голова на право.

Большие прыжки

Музыкальный размер- 3/4

Исходное положение- комбинация начинается из точки 6, V позиция ног, правая нога впереди, *epaulement croise*, руки- в подготовительном положении, голова- направо.

Preparation- 2 такта: шаг на полупалец левой ноги в сторону в точку 6, правая нога через *cou-de-pied* подставляется в V позицию спереди, правая рука на талии, левая в III позиции, голова на право.

1,2 такты – *tombe* правой ногой вперед по диагонали, *coupe* и *jete en tournent*, заканчивая в *attitude efface*.

3,4 такты – *tombe* левой ногой в V позицию вперед, правая нога поднимается на *cou-de-pied* и *revoltate* с окончанием в I *arabesque*.

5,6,7,8 такты – повторить то же, что и в 1,2,3,4 тактах, продолжая движение по диагонали.

9,10 такты – *rique* правой ногой в I *arabesque*, правая рука в III позиции, левая рука на талии, голова на лево; и два шага с левой ноги в направлении точки 6, руки во II позиции *allonge*.

11,12 такты – двойной *saut de basque*, с окончанием в *demi-plie* на правой ноге, левая сзади в IV позиции с вытянутым коленом *epaulement*, левая рука на талии, правая в III позиции.

13,14,15,16 такты – *sissonne* в I *arabesque* в направлении точки 7 и бег, добежав: шаг на полупалец левой ноги в сторону, правая нога через *cou-de-pied* подставляется в V позицию спереди, правая рука на талии, левая в III позиции, голова на право.

17-28 такты – *jete par terre* по кругу.

29-32 такты – chaîne продолжая движение по кругу, в конце releve в I arabesque, но правая рука в III позиции, левая на талии, голова на лево.