

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. Римского - Корсакова



Н. В. КОПЫСЕВА

Основные положения рук
в мазурках балетов
классического наследия

Учебно-методическое пособие
по дисциплине
«Образцы классического наследия»

Направление подготовки
52.03.01 Хореографическое искусство
(балетмейстерская и репетиторская деятельность)



18 62



Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра режиссуры балета

Н. В. КОПЫСЕВА

Основные положения рук в мазурках балетов классического наследия

Учебно-методическое пособие
по дисциплине
«Образцы классического наследия»

Направление подготовки
52.03.01 Хореографическое искусство
(балетмейстерская и репетиторская деятельность)

Санкт-Петербург
2022

УДК 792
ББК 85.32
К 65

Копысева Н. В. Основные положения рук в мазурках балетов классического наследия : учебно-методическое пособие / общ. ред. А. М. Полубенцева. — Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра режиссуры балета. — СПб. : Скифия-принт, 2022. — 36 с.

ISBN 978-5-98620-602-8

В учебно-методическом пособии подробно рассматриваются особенности движений рук и основных положений в мазурках, являющихся образцами характерного танца в балетах классического наследия: «Лебединое озеро» П. И. Чайковского и «Раймонда» А. К. Глазунова.

Пособие определяет последовательность изучения материала, снабжено методическими указаниями с детальным объяснением возможных ошибок исполнения мазурок и содержит практические упражнения для освоения изучаемого материала. Усвоение правил и приемов положений рук необходимо для успешного овладения репетиторской деятельностью, а также для будущей профессиональной работы балетмейстеров-постановщиков при создании оригинальных сочинений в области характерного танца.

Данное пособие является необходимым для освоения дисциплины «Образцы классического наследия», которая включена в обязательные дисциплины вариативной части учебного плана образовательной программы по направлению подготовки бакалавров 52.03.01 Хореографическое искусство (профили программы «Искусство балетмейстера-постановщика», «Искусство балетмейстера-репетитора»). Пособие также предназначено для преподавателей и обучающихся образовательных организаций высшего и среднего профессионального образования, реализующих программы в сфере хореографического искусства, куда входит изучение таких дисциплин, как характерный танец, методика характерного танца и образцы классического наследия.

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, доцент кафедры скрипки и альты,
декан оркестрового факультета А. В. ИВАНОВ
заслуженный деятель искусств России, заведующий кафедрой режиссуры балета,
профессор А. М. ПОЛУБЕНЦЕВ

Печатается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

© Н. В. Копысева, 2022

© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2022

ISBN 978-5-98620-602-8

Оглавление

Введение	4
К истории характерного танца	4
О балах в России	7
Происхождение и эволюция танца мазурка	9
Мазурки из балетов «Лебединое озеро» и «Раймонда»	14
Практические упражнения и методические рекомендации	19
Упражнение 1. Постановка рук	21
Упражнение 2. Положение открытой руки	22
Упражнение 3. «Восьмерка»	22
Упражнение 4. Работа рук при хлопке	23
Упражнение 5. Голубец	24
Упражнение 6. Заключение	26
Упражнение 7. Вращение в паре	27
Упражнение 8. Скрещенное положение рук перед грудью	27
Упражнение 9. Dos-à-dos	28
Упражнение 10. Pas couru	29
Упражнение 11. Проскальзывание (temps glissé) в I arabesque с открытой рукой	30
Упражнение 12. Pas galà	30
Упражнение 13. Pas de bourrée по III и VI позиции	31
Упражнение 14. Cabriole на 45°	32
Упражнение 15. Переброс партнерши	32
Упражнение 16. Пируэты за одну руку с партнером	33
Заключение	33
Приложение	35
Список использованной литературы	36

Введение

Хорошо известно, что характерный танец, как и классический, передается из поколения в поколение путем показа и объяснения техники исполнения движений. В настоящее время существуют видеозаписи балетов классического наследия, составной частью которых являются характерные танцы. Однако не всегда при просмотре таких записей можно понять нюансы и своеобразие того или иного номера и в точности воспроизвести хореографический текст. Между тем в ежедневной театральной практике из-за острой нехватки репетиционного времени, связанной с большой загруженностью артистов и репетиторов, теряется специфика исполнения характерных танцев. В предлагаемом пособии разобраны приемы работы рук в мазурках, а также даются необходимые сведения об особенностях этого танца, его эволюции и истории появления на сцене балетного театра.

К истории характерного танца

В середине XIX века французский балетмейстер А. Сен-Леон (1821–1870) проявляет особый интерес к национальному танцевальному фольклору и активно внедряет его в балетный репертуар. Он выдвигает новый метод построения танца, в основе которого лежит принцип стилизации фольклорной базы. Балетмейстер не просто цитирует национально-этнографическую танцевальную лексику, но синтезирует ее с классическими *pas* и движениями бытовых танцев. Стилизация создается еще и благодаря трансформации движений классического танца. Например, *pas de bourrée* в разных национальных танцевальных традициях приобретает различную образность и особый характер при вариантах исполнения на целой стопе, на полупальцах, на каблуке, при варьировании темпа и перебора ног. Вероятно, именно тогда подобный танец стал называться характерным. В лучших сочинениях Сен-Леона характерный танец представляет собой не только дивертисментный номер, но и содержит внутренний смысл, связывающий его с общей драматургией спектакля. Авторы книги «Основы характерного танца» считают, что «итальянские танцы, пляски балканских славян, венгерские танцы в их разновидностях, не говоря уже об испанских танцах, — все это введено в балетный обиход Сен-Леоном»¹.

¹ Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. Изд. 2-е. СПб.: Лань, 2006. С. 39.

По их мнению, с именем балетмейстера связано «окончательное внедрение в балет польских танцев в виде двух вариантов мазурки — народной и аристократической»².

В русском императорском театре, по свидетельству А. Цорна³, характерный танец⁴ рассматривался как «продукт народного творчества», который может «возвыситься до степени балетного» только при его аранжировке, то есть приспособлении⁵. Даже постановка Льва Иванова Второй рапсодии Ф. Листа (последний акт балета «Конек-Горбунок»), признанная настоящим шедевром, в тот исторический период (1900) не смогла легализовать характерный танец в качестве основы действия и ведущего выразительного средства. Отражая общее мнение, Цорн пишет в своей книге о разделении салонных и сценических — балльных и балетных танцев.

В дальнейшем принцип «оклассичивания» характерного танца станет ведущим в творчестве М. Петипа и Л. Иванова, где различные движения народного танца исполнялись в строгих рамках классического: руки сохраняли классические позиции, но ноги позволялось разворачивать не так сильно. Хореографы не только придерживались принципа стилизации, но и, стремясь к монументальности балетного спектакля, увеличили количество танцовщиц и танцовщиков, создавая масштабный, массовый характерный танец, соответствующий развитию сюжета. Подчеркнем, что у Сен-Леона номера характерного танца были поставлены на единичных исполнителей⁶. Характерные танцы в балетах Петипа, так же, как и пантомима, играли важную роль. Они не только обогащали весь строй происходящего действия, но и подчеркивали контраст между романтическими (классическими) и земными (характерными) персонажами. Балетмейстер в своих постановках использовал законы хореографического симфонизма. Он создавал образные пластические темы, которые подчас использовал как хореографические лейттемы, во многих своих сочинениях прибегал к помощи контрапункта и полифонического построения танца. Особенно ярко музыкальность Петипа проявилась в таких балетах, как «Спящая красавица» и «Раймонда».

² Там же.

³ Цорн Альберт (1816–1895) — составитель «Грамматики танцевального искусства и хореографии». Известен обширными знаниями в области танца и педагогическим талантом.

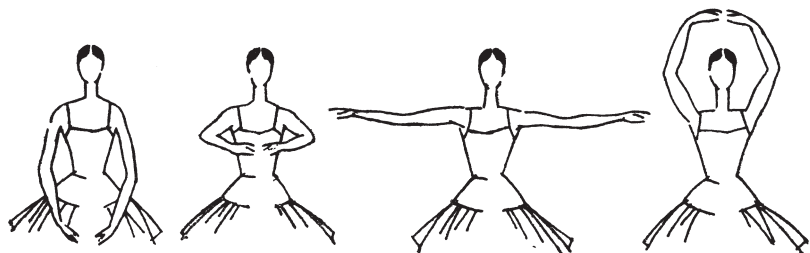
⁴ В начале XIX в. характерный танец использовался в интермедиях, где действующими лицами были ремесленники, крестьяне, нищие, матросы, разбойники и т. д. Танцы строились на движениях, обрисовывающих этих персонажей, и включали в себя бытовые жесты. В основном это был гротеск.

⁵ Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. С. 41.

⁶ Чаще всего их исполнял сам балетмейстер и его жена Фанни Черрито.

Так требовали педагоги-репетиторы в Кировском, а затем и в Мариинском театре⁴⁵. Методические рекомендации, изложенные ниже, позволят передать эту традицию, максимально избежав стилистических неточностей, и по возможности реставрировать саму исчезающую манеру исполнения. Последнее включает, в том числе, особую «подачу» партнерши, где кавалер призван «гордиться» своей «дамой», детали характерного образа партнера, его «статность» и «гордость» и т. д.

Начиная работу над позировками⁴⁴ рук, следует объяснить студентам, как должны двигаться руки в характерном экзерсисе. Основными являются I, II и III позиции рук, но, в отличие от экзерсиса классического танца, в характерном экзерсисе нет подготовительного положения.



Подготовительное положение рук (ладони смотрят вверх)

I позиция рук (ладони смотрят на диафрагму)

II позиция рук (ладони смотрят на зеркало)

III позиция рук (ладони смотрят вниз)

Рисунок 1. Схема позиций рук классического танца

Перед началом любого упражнения руки свободно опущены вдоль тела и не находятся в подготовительной классической позиции. Каждое упражнение прочувствуется лицом к зеркалу, где зеркало — точка 1.

⁴⁵ Автор настоящего пособия как исполнитель, артист балета в 1975 году закончила ленинградское Академическое хореографическое училище; в 2004 году — как преподаватель Академию Русского балета. Артисткой работала в Кировском (ныне Мариинском театре). Наставниками автора по характерному танцу были И. Г. Генслер, Л. Е. Гончарова, И. Н. Утретская, Т. В. Балтачев, А. В. Гридин.

⁴⁴ *Позировка* — то же, что «положение», «позиция».

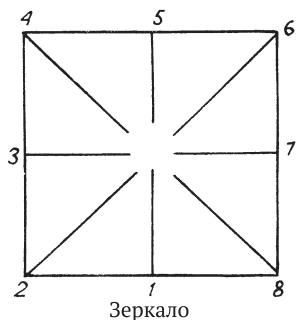


Рисунок 2. Схема точек балетного зала

УПРАЖНЕНИЕ 1. Постановка рук

Проучиваем, как должны работать руки. Встать в III позицию *en face*. Руки свободно опущены вдоль тела, спина и живот подтянуты, подбородок чуть вверх. Руки открываются, проходя через I позицию, сильно развернув кисти ладонями кверху. Открываем кистью, слегка выводя вперед, не опуская локоть и не сгибая запястья. Локти не провисают, а сохраняют положение I позиции классического танца. Далее руки доходят до положения между I и II позициями (обязательно перед собой), локти такие же круглые, как в классической II позиции, а кисти развернуты ладонями кверху. Перед открыванием рук подбородок слегка опускается, затем при открывании кистями, выводится чуть вперед и вверх. Закрываем руки, опуская подбородок, руки проходят через I позицию, кисти аккуратно поворачиваются ладонями книзу и опускаются на талию. В момент прихода рук на талию, подбородок опять слегка «вскидывается», голова может быть направлена либо прямо, либо направо, либо налево. При положении рук на талии запястья обязательно опущены, что называется «сломанные». Плечи (плечевые суставы) развернуты и опущены, а локти направлены чуть вперед. Грудь открыта, талия подтянута. Шея свободна от напряжения. Повторяем это движение (*port de bras*), начиная из положения рук на талии.

В работе над любыми позами характерного танца нюансы «чуть», «слегка» и «сильно» имеют большое значение. Можно исполнить это *port de bras* поочередно одной и другой рукой, каждый раз возвращая их на талию. Если одна рука открывается, а другая закрывается, то, проходя через I позицию, они «встречаются» тыльными частями ладоней. Получается, что идущая на пояс рука проходит чуть ниже, а та, которая открывается, чуть выше. Это простое и самое главное правило *открывания и закрывания* рук (*port de bras*) является основным для мазурки и для венгерского танца.

Ошибки: 1) в момент открывания руки не проходят через I позицию; 2) в момент закрывания руки сразу идут из положения между I и II позицией на талию; руки обязательно должны проходить через I позицию; 3) в положении рук на талии запястья не опущены вниз; 4) при одновременном открывании одной и закрывании другой руки, проходя через I позицию, не встречаются тыльными частями ладоней.

УПРАЖНЕНИЕ 2. Положение открытой руки

Переводим положение корпуса в *épaulement*. Открываем руки «по очереди», сначала одну, потом другую. При открывании рук корпус поворачивается за кистью и затем слегка откидывается назад. При этом мышцы спины сильно сокращаются под лопаткой той руки, которая открывается (как в позе *écartée* классического экзерсиса). Положение корпуса «скрученное». Плечо руки, которая лежит на талии, слегка приподнято и находится выше плеча открытой руки, локоть подается вперед. Голова немного закинута назад, подбородок чуть вверх и направлен в сторону руки, которая остается на талии. Не забываем — открытая рука «перед собой». Поза получается «гордая», «с подачей» и так называемой «повадкой». Необходимо сохранять все эти положения корпуса, головы, рук, исполняя *pas couru*, *pas galà* (обе мазурки), *отбианэ* (мазурка «Раймонда»), *ходовэ*, *pas de basque*, даже если идет смена положений и направлений танца. *Balancé* тоже может исполняться с этими движениями рук. *Balancé* с руками, как в упражнении 2, исполняют мужчины в обеих мазурках. Упражнение выполняется, начиная как правой, так и левой рукой.

Ошибки: 1) рука отведена сильно в сторону во II позицию; надо обязательно «видеть» свою руку, сохраняя заданную позу; 2) локоть провисает; 3) ладонь не развернута кверху.

УПРАЖНЕНИЕ 3. «Восьмерка»

Следующее упражнение — *восьмерка*. Движение исполняется с корпусом, но сначала следует объяснить студентам, какой путь проходит рука. Движение проучиваем *en face*. Например: левая рука на талии, правой делаем *восьмерку*. Из положения вдоль тела правая рука приподнимается локтем и плечом до положения между подготовительной и II позициями. Работа мышц идет от локтя и выше, при этом плечевой сустав опущен вниз. Кисть свободна и повернута ладонью книзу, как в экзерсисе классического танца *échappé c alongé*, которое начинается ногой, стоящей в V позиции сзади. Затем выгнутым запястьем (тыльной частью ладони) идет в I позицию, локоть при этом круглый, классический. Потом кисть меняет положение

Приложение

Вопросы по теме. Тестирование

Как назывался польский танец родоначальник мазурки?

1. Оберек
2. Мазур
3. Отбиян
4. Ходовэ

Отличие народной мазурки от шляхетской?

1. Нет отличия
2. Разные движения
3. Разная манера исполнения
4. Количество исполнителей

Кому принадлежит хореография мазурки из балета «Лебединое озеро»?

1. Л. Иванов
2. М. Петипа
3. Н. Ивановский
4. А. Горский

Что общего в мазурках из балетов «Лебединое озеро» и «Раймонда»?

1. Количество исполнителей
2. Композитор
3. Набор движений
4. Костюмы

В каком акте балета «Лебединое озеро» идет мазурка?

1. В первом
2. Во втором
3. В третьем
4. В четвертом

В каком акте балета «Раймонда» исполняется мазурка?

1. В прологе
2. В первом
3. Во втором
4. В третьем

Вопросы к коллоквиуму

1. Какая задача в развитии сюжета отведена мазуркам в балетах «Лебединое озеро» и «Раймонда»?
2. Почему последовательность танцев в «Характерной сюите» балета «Лебединое озеро» именно такая?
3. Чем отличается хореография мазурки из балета «Лебединое озеро» от хореографии мазурки из балета «Раймонда»?

Список использованной литературы

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М. : Советская энциклопедия, 1981.
2. *Блатова А. Н.* Методическое пособие к программе по народно-характерному танцу. Л. : ЛАХУ, 1966.
3. *Васильева-Рождественская М. В.* Историко-бытовой танец. М. : Искусство, 1987.
4. *Гавликовский Н. Л.* Руководство для изучения танцев. СПб [и др.] : Лань ; Планета музыки, 2010.
5. *Генслер И. Г.* Методика преподавания характерного танца : учебное пособие. М. : Академия русского балета, 2016.
6. *Глазунов А. К., 1865–1936:* Исследования. Материалы. Публикации. Письма : в 2 т. / отв. ред. М. О. Янковский. Л. : Музгиз, 1959–1960.
7. *Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. [М. ; Л.] : Изд-во АН СССР, 1952.
8. *Демидов А. П.* «Лебединое озеро». М. : Искусство, 1985.
9. *Ивановский Н. П.* Бальный танец XVI–XIX вв. Л. : Искусство, 1948.
10. *Красовская В. М.* История русского балета. Л. : Искусство, Ленингр. отд-е, 1978.
11. *Киесинская М. Ф.* Воспоминания. М. : Культура, 1992.
12. *Лопухов Ф. В.* В глубь хореографии. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2017.
13. *Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И.* Основы характерного танца. Изд. 2-е. СПб. : Лань, 2006.
14. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб. : Искусство-СПб., 1994.
15. Программа по характерному танцу / составлена преподавателями А. В. Ширяевым, А. В. Лопуховым и А. И. Бочаровым // Учебные программы / НКП РСФСР Ленинградский Государственный Хореографический техникум; ред. колл: И. И. Соллертинский, Ю. О. Слонимский, Б. В. Шаворов. Л. : Советский печатник, 1936. С. 35–48.
16. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1977–1979 г.
17. *Смирнова-Россет А. О.* Автобиография (Неизданные материалы) / подг. к печати Л. В. Крестова, предисл. Д. Д. Благого. М. : Мир, 1931.
18. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений : в 90 т. Серия 1: произведения. Т. 10: «Война и мир»; Т. 18: «Анна Каренина». М. ; Л. : Гос. изд-во, 1928–1958.
19. *Щербакова М.* «Минута абсолютного счастья...» (к 125-летию постановки «Лебединого озера» на Мариинской сцене) // Musicus. 2020. № 3. С. 26–32.
20. *Яцковский В. Ф.* 100 фигур мазурки. Кострома : Губ. типография, 1891.