



**Васірук Світлана
Омелянівна**

В 1981 р. закінчила Калуське училище культури, а в 1985 р. - Київський державний інститут культури.

З 1985 по 1990 рік працювала викладачем в Калуському училищі культури.

З 1990 р. - асистент, старший викладач, а з 2008 р. - доцент кафедри театрального і хореографічного мистецтва інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Плідно працює над проблемою підготовки викладачів фахових дисциплін, артистів балету, керівників хореографічних колективів.

В науковому доробку ряд навчальних програм, методичних розробок та рекомендацій з методики викладання класичного танцю у вищих мистецьких навчальних закладах.

Васірук С.О. Історико-побутовий танець

Васірук С.О.



Історико-побутовий танець

Навчально-методичний посібник

**Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника**

С.О. Васірук

Історико-побутовий танець

Навчально-методичний посібник
для студентів мистецьких спеціальностей
вищих навчальних закладів

Івано-Франківськ
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
2012

УДК 792.8 (075.8)
ББК 85.327 (4 Укр)
В19

*Рекомендовано до друку вченою радою Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
(протокол № 5 від 25.05.2010 р.)*

Рецензенти:

А. Є. Коротков – народний артист України, професор, завідувач кафедри хореографічних дисциплін Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка;

В. М. Годовський – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету;

П. Ф. Круль – доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника;

Г. Є. Чайковська – заслужений працівник культури України й Автономної Республіки Крим, кавалер ордена “Княгині Ольги” III ступеня, керівник народного художнього колективу України хореографічного ансамблю “Росинка”.

Васірук С. О.

В19 Історико-побутовий танець : навч.-метод. посіб. для студ. мистец. спец. вищ. навч. закл. / С. О. Васірук. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2012. – 184 с. : іл.

ISBN 978-966-640-346-2

Головне завдання навчально-методичного посібника “Історико-побутовий танець” – надання методичної та практичної допомоги в процесі викладання предмета у вищих навчальних закладах мистецького спрямування відповідно до програмних вимог та оволодіння дисципліни студентами хореографічних спеціалізацій.

Навчально-методичний посібник розрахований на педагогічну та студентську аудиторію, керівників танцювальних колективів, а також усіх шанувальників хореографічного мистецтва.

Значна увага в посібнику зосереджена на питаннях становлення та розвитку історико-побутового танцю, дано характеристику епох, представлено найбільш типові взірці побутових та бальних танців минулих віків, проаналізовано методику вивчення основних елементів та вправ екзерсису, а також подано відповідний музичний матеріал.

УДК 792.8 (075.8)
ББК 85.327 (4 Укр)

ISBN 978-966-640-346-2

© Васірук С.О., 2012

© Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012

ЗМІСТ

Вступ	5
Джерела історико-побутового танцю	8
Методика викладання історико-побутового танцю	12
Основні елементи історико-побутового танцю	12
<i>Постановка корпусу та положення голови</i>	13
<i>Позиції ніг</i>	15
<i>Положення та позиції рук</i>	15
<i>Поклони</i>	16
<i>Положення в парі</i>	18
<i>Простий (побутовий) крок</i>	18
<i>Танцювальний крок (pas marché)</i>	19
<i>Легкий крок</i>	19
<i>Ковзний крок</i>	20
<i>Па галоп</i>	21
<i>Pas degagé</i>	21
<i>Pas élevé</i>	21
<i>Pas chassé</i>	22
<i>Форми chassé</i>	23
<i>Double chassé</i>	27
<i>Па полонезу</i>	28
<i>Pas balancé</i>	29
<i>Pas de basque</i>	30
<i>Па польки</i>	31
<i>Па вальсу (в три па)</i>	35
Вправи екзерсису історико-побутового танцю	36
Побутові танці Середньовіччя	39
<i>Бранль</i>	42
<i>Бранль “Колокольний дзвін”</i>	45
<i>“Селянський бранль”</i>	46
<i>Фарандола</i>	51
<i>Бурре</i>	53
Побутові танці епохи Відродження	57
<i>Поклони і реверанси XVI ст.</i>	61
<i>Уклін і реверанс XVII ст.</i>	64
<i>Бальний брань</i>	64
<i>Вольта</i>	67

<i>Павана</i>	70
<i>Менует</i>	75
Побутові танці XVIII ст.	83
<i>Уклін і реверанс XVIII ст.</i>	86
<i>Гавот</i>	87
<i>Полонез</i>	92
<i>Контрданс</i>	95
Побутові танці XIX ст.	100
<i>Уклін і реверанс XIX ст.</i>	102
<i>Французька кадриль</i>	103
<i>Вальс</i>	109
<i>Мазурка</i>	111
<i>Вальс-мазурка</i>	112
<i>Полька</i>	113
<i>Па де грас</i>	115
<i>Міньйон</i>	116
Українські побутові та бальні танці	119
<i>Коханочка</i>	119
<i>Падеспань</i>	120
<i>Прикарпатський бальний</i>	122
<i>Бальний гопак</i>	124
Рекомендована література	126
Музичний матеріал	127

ВСТУП

Предмет “Історико-побутовий танець” входить в програму вищих навчальних закладів мистецького спрямування. Його вивчення майбутніми викладачами, балетмейстерами, акторами є необхідним, оскільки побутовий танець тісно пов’язаний як з усіма видами хореографічного мистецтва так і з загальним історичним процесом розвитку мистецтва танцю.

В історико-побутовому танці відображені танцювальні стилі різних історичних епох та збережені зразки танцювальної культури минулого. Саме він містить найбільш характерні художні елементи побутової хореографії, які виконувались різними прошарками населення в різні часи. Історико-побутовий танець, підґрунтям для якого була народна хореографія, значно вплинув на становлення та розвиток професійного балетного мистецтва, а техніка його виконання сприяла канонізації багатьох елементів хореографії, які і в сьогоденні є складовими лексики класичного танцю.

Завдання курсу “Історико-побутовий танець” – ознайомлення з характеристиками різних епох та вивчення майбутніми спеціалістами-хореографами найбільш характерних зразків побутових танців, які виконувались в цей час, визначення їх місця, ролі та значення в розвитку танцювального мистецтва і з’ясування стилістичних особливостей їх виконання.

Знання з історико-побутового танцю сприяють розвитку уяви і усвідомлення історії становлення хореографічного мистецтва минулих віків, вихованню хореографічної культури, формуванню танцювальності, координації рухів, розвитку музикальності.

Сьогодення вимагає від балетмейстерів і виконавців ґрунтовних і об’ємних знань з даного предмету, оскільки майбутні спеціалісти повинні чітко усвідомлювати особливості розвитку суспільства в тій чи іншій епосі, знати підґрунтя виникнення того чи іншого танцю, а також орієнтуватися в яких сферах суспільства він виконувався, вміти встановлювати зв’язок і залежність танцю від побуту різних верств населення, досконало володіти акторською технікою і усіма видами сценічного танцю – класичним, народно-сценічним, сучасним, тощо.

Більш продуктивне вивчення історико-побутового танцю забезпечує класичний екзерсис, як основа загальної підготовки майбутнього спеціаліста, оскільки цілий ряд його елементів є аналогічними, а саме партерні стрибки, зв’язуючі рухи, пози і т. д. Опанування ними в

екзерсисі історико-побутового танцю створює умови для подальшого і ґрунтовнішого засвоєння побутових танців та вдосконалення техніки їх виконання. З цією метою для формування необхідних навичок рекомендовано вводити в заняття хореографічні вправи і невеликі танцювальні фрагменти з танців минулого.

На сьогоднішній день фактично відсутня необхідна література з питань теорії і методики викладання предмету “Історико-побутовий танець”, а наукові праці педагогів М.П.Івановського, Є.Д.Васильєвої і М.В.Васильєвої-Рождественської та інших, не перевидавалися з моменту їх видання і стали бібліографічною рідкістю та практично недоступні студентам і педагогам вузів.

Саме тому постало необхідним видання в Україні нового навчально-методичного посібника, оснований на матеріалі раніше опублікованих праць: Є.Васильєвої “Танець”. – М., 1968 р. та М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – М., 1987 р., який доповнений і розширений автором.

Завдання запропонованого посібника “Історико-побутовий танець” – озброїти необхідним навчальним та методичним матеріалом педагогів та студентів для теоретичної та практичної роботи у відповідності з програмними вимогами викладання предмету у вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

Значна увага в посібнику зосереджена на характеристиці різних епох, становленні та розвитку історико-побутового танцю, а також представлено танці в історичній послідовності їх виникнення та чіткому хронологічному порядку. Окрім того, також подано відповідний музичний матеріал.

Для підсилення педагогічного впливу та якісного вивчення історико-побутових танців у посібнику використано первотворні зразки побутової хореографії та танцювальної музики, історичні дані про ту чи іншу епоху, побут і костюм, які характерні для неї. Зв’язок цих компонентів у свою чергу знаходить своє відображення в танцювальних зразках історико-побутових танців, які включені в програму вивчення, як найбільш характерні побутові народні та бальні танці різних епох.

Рекомендовані для вивчення композиції історико-побутових танців є частково запозиченими у Є.Васильєвої та М.В.Васильєвої-Рождественської. Також представлені варіанти композицій, створені автором запропонованого посібника.

В навчально-методичному посібнику подано розроблений автором комплекс екзерсису історико-побутового танцю з використанням найбільш типових елементів, спеціальних вправ і невеликих фрагментів, що у подальшому допоможе при вивченні специфічних рис побутової танцювальної культури різних історичних епох і соціально-супільних категорій.

Оскільки правильний підбір музичного матеріалу сприяє більш ефективному засвоєнню знань, вмінь та навичок студентами, тому в посібнику використано музичні твори, запропоновані М.В.Васильєвою-Рождественскою у своїй праці “Історико-побутовий танець”, які були апробовані автором і тому вважаються найбільш відповідними у вивченні композицій історико-побутових танців. Саме ці твори допоможуть краще передати манеру та стиль виконання того чи іншого танцю відповідної епохи.

Навчальний матеріал посібника доповнюють ексклюзивні малюнки І.Д.Гроссе та ілюстрації костюмів XIV–XIX ст.

ДЖЕРЕЛА ІСТОРИКО-ПОБУТОВОГО ТАНЦЮ

Предметом вивчення історико-побутового танцю є побутові танці XV–XIX ст., а також їх сценічні зразки.

Побутовими називаються танці, що виконувались широкими прошарками населення на балах, танцювальних вечорах, міських святах, в домашньому колі.

Виник побутовий танець як розвага міського населення і розвивався як мистецтво вищих класів, але його основою завжди був народний танець.

Саме народ зберігав вироблені за багато століть свої культурні традиції, звичаї і обряди, залишаючись носієм хореографічної культури навіть у сіру епоху Середньовіччя, коли танець заборонявся церквою, як гріховне, бісівське мистецтво. У вищому суспільстві в цей час танці не були дуже розповсюдженими і довгий час виступали як складова придворних вистав. В епоху Ренесансу (Відродження) утиск церкви послаблюється і мистецтво набуває світського характеру.

Танець починає займати важливе місце на маскарадах, балах, в найпростіших формах театральних вистав. З'являються бальні (салонні) танці, основою яких є рухи народних витворів, які аристократія пристосовує до своїх звичаїв, смаків, костюмів. Проникаючи з однієї країни в іншу, бальні танці поступово втрачають свій національний колорит, характеризуючи при цьому більше ту чи іншу епоху, а не певну країну, звідки вони походять.

Бальний танець завжди піддавався впливу моди, оскільки він безпосередньо пов'язаний з життям своєї епохи, з пануючим стилем в мистецтві, з сприйняттям і темпом життя, з нормами поведінки і спілкування, і в кінцевому результаті з суспільними відношеннями певної епохи.

Побутовий танець значно вплинув на формування сценічної хореографії, ставши основою класичного танцю.

Але як сценічний танець він все більше ускладнювався, а його специфічна техніка виконання ставала недоступною придворним акторам – любителям і він все далі відходив від свого першоджерела – побутового танцю. І тільки окремі елементи побутового танцю переходили з бальної зали на сцену і поповнювали лексику класичного танцю.

Деякі танці (менует, гавот, вальс, полька, тощо) переживши свій час, збереглися і до сьогодні у побуті разом з іншими танцями і

завдяки прекрасним музичним зразкам, перейшли на сцену як форми класичної хореографії.

Побутовий танець видозмінювався разом з смаками і модами віків, тому його вивчення неможливе без знання загальної історії, історії костюму, прикладного мистецтва, музики, живопису, літератури.

Для вивчення і відтворення стародавніх танців використовують музичні, образотворчі (іконографічні) і літературні джерела, які дійшли до нас з кінця XIV ст.

Побудова музичних фраз, їх характер, темп і ритм дають уяву про той чи інший танець, ритмічний малюнок його рухів, чергування фігур, що в свою чергу значно допомагає при вивченні побутових танців.

Різні способи запису музики існували дуже давно і сучасні музикознавці досягли значних успіхів у розшифруванні цих систем нотного запису. Ще у XI ст. італійський монах Гвідо д'Ареццо винайшов лінійну систему нотної грамоти, яка поступово удосконалювалась і до кінця XV ст. набула майже сучасного виду. Також у цей час винаходять нотний друк, завдяки якому до нас дійшли зразки стародавньої танцювальної музики.

Зображення танцюючих людей зустрічаються в творчості художників усіх часів і народів. Картини, гравюри, рельєфи і фрески, скульптури і статуетки, мозаїки і гобелени знайомлять нас з манерою виконання танців, з окремими позами, положеннями рук, а також дають цінні свідчення про інтер'єр, костюми, музичні інструменти певної епохи.

Опис танців зустрічається в художній і спеціальній літературі, з яких черпаємо цікаві відомості про етикет, правила поведінки на балах, манеру виконання, костюми, ставлення сучасників до того чи іншого танцю. З XV ст. виходять спеціальні трактати про танець з питань теорії, історії і естетики хореографії, що містять описи фігур танців та правил їх виконання. А в XVIII–XIX ст. з'являється навчальна література, розрахована на широке коло любителів танцю.

Таким чином, вся картина становлення та розвитку бального танцю достатньо і детально представлена в мистецтві.

Значно менше уваги в стародавніх творах мистецтва приділено народному танцю, тому про народний танець минулих століть ми маємо менше свідчень ніж про салонні танці.

Народний танець, зберігаючи свої уставлені форми, менше видозмінювався, ніж бальний, тому в програмі історико-побутового

танцю стародавні народні танці – як першоджерела бальних – вивчаються у незначному обсязі.

Побутові танці в чистому вигляді, а також стилізовані їх видозміни зустрічаються як у творах класичної спадщини, так і в постановках сучасних балетмейстерів. Саме це спостерігається в балетах “Жизель” Ж.Перро і Ж.Кораллі, “Сільфіда” А.Бурнонвіля, “Спляча красуня” М.Петіпа, “Карнавал” М.Фокіна, де в значній мірі використана лексика побутових танців. Сценічні зразки побутового танцю можна побачити і в класичних операх: “Дон Жуан” В.А.Моцарта (менуєт в постановці М.Петіпа), “Евгеній Онєгін” П.І.Чайковського (екосез, поставлений О.Горським) та інші.

Сучасні балетмейстери, не залишають поза увагою історико-побутовий танець, створюючи з його допомогою живі та повноцінні хореографічні образи. Це стародавній бассданс танець з подушечками з балету “Ромео і Джульєтта” П.І.Чайковського, в постановці Л.Лавровського, сарабанда в “Полум’ї Парижу” В.Вайнонена (музика Б.Асаф’єфа). Зразки історико-побутового танцю зустрічаються в балетах Р.Захарова “Мідний вершник” та “Бахчисарайський фонтан”, К.Сергєєва “Попелюшка”.

Використовуючи лексику історико-побутового танцю або стилізуючи його, сучасні балетмейстери збагачують побутову хореографію і лексику класичного танцю. Такий засіб використовують у своїх мистецьких витворах О.Виноградов, М.Долгушин, Н.Касаткіна, В.Васільєв та інші. Завдяки цьому їх герої набувають більшої історичної правдивості.

Побутовий танець достатньо широко використовується як і в оперних, так і драматичних виставах, кінематографії, допомагаючи своєю лексикою, характером і манерою виконання створювати певний історичний колорит. Без нього неможливо уявити вистави Шекспіра, Лопе де Вега, Мольєра, Гальдоні, Бомарше, опер Глюка, Моцарта, Росіні. Танцювальні сцени займають значне місце і в “Горе от ума” О.С.Грибоедова, “Маскарад” М.Ю.Лермонтова, “Євгенію Онєгін” і “Піковій дамі” П.І.Чайковського.

Побутові танці вплинули і на створення нових форм інструментальної і симфонічної музики. З музичного супроводу балу розвинулась стародавня танцювальна сюїта, в яку входили танці XVI-XVIIст.: алеманда, куранта, сарабанда, жига, менуєт, гавот та інші. В XVIIст. подібна сюїта існувала вже окремо від танцю – як чисто інструментальна форма. Інструментальними формами стають танці наступних

віків: екосези і менуети Л.Бетховена, полонези і мазурки Ф.Шопена, вальси Ф.Шуберта, Ф.Шопена, М.Глінки, П.Чайковського. До стародавніх форм зверталися і композитори ХХст. (симфонічна поема М.Равеля, “Вальс” і “Класична симфонія” С.Прокоф’єва та інші).

Історико-побутова хореографія не зупиняється у своєму розвитку і сьогодні. Вона не може обмежуватись тільки танцями минулих віків. Сучасна молодь прагне мати свої танці, цікаві і красиві, які б відображали нові естетичні норми, а виконання яких приносило б задоволення і виховувало хороший смак.

Створення таких танців – завдання майбутніх балетмейстерів та викладачів хореографічних дисциплін. Ознайомлення з столітнім досвідом та художніми принципами побутової хореографії допоможе у їх творчій діяльності.

Контрольні запитання та завдання

- Які танці називаються побутовими?
- Як і коли виник побутовий танець?
- Назвіть джерела вивчення історико-побутового танцю?
- Хто і коли винайшов лінійну систему нотної грамоти?
- У яких балетах зустрічаються побутові танці?
- Хто з сучасних балетмейстерів використовує зразки історико-побутового танцю?
- Як побутовий танець вплинув на створення нових форм інструментальної і симфонічної музики?
- Де і ким сьогодні найбільше використовується історико-побутовий танець?

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ІСТОРИКО-ПОБУТОВОГО ТАНЦЮ

Вивчення історико-побутового танцю умовно ділиться на два етапи.

Перший етап включає в себе оволодіння технічною основою виконання основних елементів побутових танців минулих віків: кроків, поклонів, простих танцювальних рухів та вправ екзерсису. Паралельно формуються навички спілкування в парі, розвиваються танцювальність, координація рухів, музикальність.

Вивчення навчальних основ історико-побутового танцю вимагає не тільки чіткості виконання рухів ніг, рук, голови, корпусу, але і вироблення тих дрібних нюансів, які мають велике значення в подальшому їх засвоєнні.

Побутовий танець – це парний танець і тому на кожному етапі його вивчення необхідно звертати велику увагу на спілкування партнерів в танці, виховувати в них повагу та етичне ставлення один до одного.

На другому етапі навчання вивчаються побутові танці XV–XIX ст. в певній хронологічній послідовності. Перед студентами ставляться більш складніші технічні і художні завдання: ознайомлення з характеристикою різних епох, стилістичними особливостями і манерою виконання танців певної епохи, розуміння особливостей костюму, які впливають на техніку танцю, уміння користуватись необхідними аксесуарами.

Важливе значення у вивченні історико-побутових танців мають ознайомлення з теоретичним розділом курсу і робота над композиціями та танцювальними етюдами.

Основні елементи історико-побутового танцю

Оволодіння історико-побутовими танцями розпочинається з вивчення основних елементів, які зустрічаються у багатьох побутових танцях, з них: *танцювальний крок (pas marché), легкий крок, ковзкий крок (pas glissé), на галона, pas degagé, pas élevé, pas chassé, double chassé, на полонезу, pas balancé, pas de basque, на польки, на вальсу (в три на)*. Правильне виконання цих елементів вимагає відповідної постановки корпусу і голови, позицій ніг і рук, положення в парі, поклонів. Усе це в подальшому сприятиме кращому вивченню побутових танців різних епох.

Постановка корпусу та положення голови

Формування правильної постановки корпусу є необхідним і обов'язковим, оскільки саме корпус групує і поєднує навколо себе усі рухи, надаючи їм художньої виразності.

Уміння володіти м'язами тіла, стійкість, невимушеність, природність, граціозність рухів, поз, постійний самоконтроль – якості, що забезпечують правильну постановку корпусу, яка завжди є явищем не статичним, а динамічним і зумовлюється обов'язковим внутрішнім ритмом почуттів та переживань.

Постановка корпусу в історико-побутовому танці відповідає до постановки корпусу в класичному танці: рівна спина, розкриті і опущені плечі, підтягнутий живіт і зібрані сідниці.

Формування постановки корпусу починається з перших кроків навчання та комплексу спеціальних вправ тренажу. Особливо якісно засвоюється постановка корпусу під час маршування і виконання класичних *port-de-bras*.

В подальшому, при вивченні танців XV–XIX ст., студенти знайомляться з різноманітними особливостями положення корпусу, пов'язаними з костюмом і манерою виконання.

Положення голови в історико-побутовому танці має велике значення, тому необхідно приділити особливу увагу її засвоєнню. Нахили і повороти голови прикрашають і доповнюють рухи, створюють стиль танцю.

Уміння правильно тримати голову в танці, виразно передавати свої почуття та настрої завдяки різним положенням голови, гармонійно поєднувати їх з постановкою рук, ніг і корпусу – усе це дає можливість досягти справжнього художнього ефекту в танці.

В процесі навчання необхідно пам'ятати про те, що мімічні рухи обличчя, як і основні положення голови, органічно впливають з психологічного стану виконавця і підпорядковуються основним вимогам створення художнього образу.

Існують чотири основні положення голови в танці, засвоєння яких є обов'язковим у навчально-тренувальному процесі:

- голова прямо (*en face*);
- голова опущена;
- голова повернута вбік (праворуч або ліворуч);
- голова припіднята.

Для формування правильної постановки голови виконуються наступні вправи.

Вправа №1

Музичний розмір 2/4 або 3/4.

Вихідне положення: І вільна позиція ніг; корпус підтягнутий, голова *en face*, обидві руки на талії.

1-й такт. Повільно нахилити голову вниз.

2-й такт. Пауза.

3-й такт. Підвести голову *en face*.

4-й такт. Пауза.

На наступні чотири такти – вправу повторити.

Вправа №2

Вихідне положення: як у попередній вправі.

1-й такт. Повільно повернути голову праворуч.

2-й такт. Пауза.

3-й такт. Повернути голову *en face*.

4-й такт. Пауза.

На наступні чотири такти – вправу повторити, повертаючи голову ліворуч.

Вправа №3

Вихідне положення: як у попередній вправі.

1-й такт. Повільно підвести голову вгору.

2-й такт. Пауза.

3-й такт. Повільно опустити голову *en face*.

4-й такт. Пауза.

На наступні чотири такти – вправу повторити спочатку.

Вправи виконуються легко, граційно, просто і не вимушено, що досягається систематичним і наполегливим тренуванням та вимогливим самоконтролем.

Спочатку після засвоєння руху ногами вводяться прості повороти голови чітко вбік, без будь-якого нахилу, потім більш складніші положення: нахили голови вбік і поворот голови з одночасним її нахилом.

Положення корпусу *epaulement croisé* і *epaulement effacé* в історико-побутовому танці те саме, що і в класичному.

Позиції ніг

Позиції ніг в історико-побутовому танці такі як і в класичному танці. Їх особливість в тому, що вони не потребують повної виворітності.

Основними позиціями ніг в історико-побутовому танці є I і III, а II і IV використовуються як прохідні між танцювальними рухами і в більшості випадків виконуються без опускання п'ятки на підлогу.

I позиція – п'ятки ніг торкаються одна одної, носки злегка розгорнуті в сторони.

III позиція – ступні ніг з'єднані і закривають одна одну наполовину. Попереду права або ліва нога.

II позиція (без опускання п'ятки однієї ноги на підлогу) – відстань між п'ятками ніг дорівнює довжині стопи; носки розведені вбік, стопа однієї ноги (опорної) знаходиться на підлозі, інша нога (працююча), витягнута в коліні і підйомі, носком торкається підлоги, п'ятка припіднята.

IV позиція (без опускання п'ятки однієї ноги на підлогу) – одна нога (працююча) знаходиться попереду або позаду іншої (опорної); коліно і підйом працюючої ноги сильно витягнуті, носок торкається підлоги; п'ятка припіднята над підлогою і знаходиться навпроти середини стопи опорної ноги.

Поряд з виворітними позиціями, які зустрічаються в танцях XIX, XVIII і частково XVII ст., в історико-побутовому танці існують також напіввиворітні позиції (в танцях XV–XVI ст., і початку XVII ст.).

Вивчаючи позиції ніг слід дотримуватись правильного положення тіла, підтягнутий корпус і голову слід тримати рівно. Якщо позиції ніг вивчаються на середині залу, руки необхідно тримати на поясі або в основному положенні.

Положення та позиції рук

Положення рук в історико-побутовому танці надзвичайно різноманітні і в кожному конкретному випадку вони залежать від стилю епохи, особливостей костюму, або пов'язаних з ним аксесуарів. Класичні позиції рук: I, II і III застосовуються тільки умовно (як визначення місця положення рук в просторі). Стилістичні особливості положення рук опановуються під час вивчення кожного танцю окремо.

Саме руки відіграють значну роль у танці, виконуючи, крім технічної ще й пластичну функцію, тим самим надаючи рухам належної художньої виразності.

Поряд з трьома класичними (умовними) позиціями, існує основне положення рук, яке зустрічається майже в усіх історико-побутових танцях і також використовується під час виконання тренувальних вправ.

Основне положення рук

Руки вільно опущені, злегка відведені від корпусу в сторони, лікті не напружені, кисть утворює з передпліччям одну пряму лінію; долоні повернуті донизу; пальці вільно згруповані.

Не можна тримати руки попереду, або позаду корпусу, розвертати лікоть назад, а також помилковим є завищене положення рук. Уся лінія руки м'яка, природна, непотрібно спеціально згинати лікті, вони повинні бути вільними.

Для дівчат зручним є таке положення, коли обидві руки, відведені від корпусу в сторони, заокругленні в ліктях підтримують спідницю або сукню великим і середнім пальцями.

В подальшому вивченні того чи іншого танцю основне положення рук (висота рук, постановка ліктів і кисті) залежить від стилю танцю і крою костюму.

Формування правильної постановки рук триває в процесі засвоєння різних видів вправ, серед яких першочерговими є виконання класичних *port-de-bras*. Завдяки цим вправам набуваються навички практичного використання класичних форм у побутових танцях різних епох.

Поклони

Поклони – важливий елемент історико-побутового танцю, тому їх вивченню приділяється велика увага.

Кожне століття має свої характерні поклони, які виконували у тих чи інших випадках.

На першому етапі навчання вивчаються учбові поклони (основані на схемі поклонів XIX ст.).

Учбовий уклін (чоловічий)

Музичний розмір 4/4.

Вихідне положення: I вільна позиція ніг; руки в основному положенні; голова *en face*.

На першу чверть – невеликий крок вбік правою ногою з переносом на неї ваги тіла, ліва нога витягується на носок.

На другу чверть – ліва нога підтягується до правої у вихідну I позицію ніг.

На третю чверть – голова злегка нахиляється вниз.

На четверту чверть – голова піднімається, погляд на того, кому виконується поклон.

Учбовий уклін (жіночий)

Музичний розмір 4/4.

Вихідне положення: III позиція ніг; права нога попереду; руки в основному положенні підтримують спідницю; голова *en face*.

На першу чверть – невеликий крок через маленьке *plié* правою ногою вбік з переносом на неї ваги тіла, ліва нога витягується на носок.

На другу чверть – ліва нога, ковзким рухом по підлозі, підводиться до правої в I позицію і не затримуючись, відводиться назад на носок.

На третю чверть – на першу восьму такту – *plié* на обох ногах в IV позиції (п'ятка лівої ноги опускається на підлогу); на другу восьму такту – вага тіла поступово переноситься на ліву ногу; права нога витягується вперед на носок.

На четверту чверть – права нога закривається в III позицію попереду.

Усі рухи під час уклону виконуються, злеговано, не фіксуючи позиції ніг. Руки знаходяться в основному положенні. На початковому етапі вивчення уклону вони залишаються нерухомими, а в подальшому під час *plié* виконують невеликий “вдих” (пом'якшуються у ліктях і зап'ястях).

Поклони можуть виконуватись *en face* і в *epaulement*, в повільному, спокійному темпі. Засвоївши поклони на 4/4 (в характері гавоту), їх можна виконувати у інших музичних розмірах і темпах: на 2/4 (2 такти) – в характері контрдансу або польки, на 3/4 (4 такти) – в характері вальсу, на 3/4 (2 такти) – в характері менуету або полонезу.

Поклони необхідно комбінувати з вивченими кроками і танцювальними рухами.

Під час виконання поклонів в парі важливим є те, щоб він робився усвідомлено і був звернений безпосередньо до партнера.

Положення в парі

Партнери стоять поруч, на одній лінії, на відстані одного кроку один від одного. Дама знаходиться праворуч від кавалера. Ноги партнерів в ІІІ позиції; корпус злегка повернений один до одного. Кавалер тримає правою рукою ліву руку дами за кінчики пальців. З'єднані руки, округлені в ліктях, знаходяться на рівні талії дами, вільні руки відведені від корпусу вбік (основне положення) або дама підтримує спідницю.

Положення *dos-a-dos*

Таке положення зустрічається у тих танцях, де партнери починають рух з різних ніг. Не роз'єднуючи рук (основне положення), дама повертається обличчям в 2 точку плану залу, а кавалер – обличчям в 8 точку плану залу: обоє знаходяться в півповороті, спиною один до одного. При цьому необхідно слідкувати за тим, щоб з'єднані руки не витягувались. Зазвичай положення *dos-a-dos* чергується в танці з протилежним положенням – півповорот обличчям один до одного.

Танцювальні кроки

Простий (побутовий) крок

Це звичайний крок, який виконується так само як у побуті, без збереження позицій, з п'ятки на усю стопу, не витягуючи пальців. Простий крок застосовується в різних мізансценах, при запрошенні на танець (підхід до дами).

На перших заняттях корисно рухатись простим кроком по колу під музичний супровід різного характеру і темпу (музичний розмір: 2/4, 3/4, 4/4), а також виконувати простим кроком різноманітні перебудови: коло, діагональ, одна або дві колони, лінії і т.д. Це сприяє виробленню правильної постановки корпусу і розвиває ритмічність. Під час виконання простого кроку необхідно тримати спину, не піднімаючи плечей і не напружуючи шиї, підборідок припіднятий, руки вільно опущені і закріплені. Вага тіла рівномірно переноситься на ногу, яка виконує крок.

Танцювальний крок (*pas marché*)

Це крок, який виконується виворітно, з витягнутих пальців на усю стопу. Музичний розмір 2/4, 3/4, 4/4; темп різноманітний, під музичний супровід: вальсу, гавоту, мазурки і т.д.

Вихідне положення: ноги в III позиції, права нога попереду; руки в основному положенні. Положення корпусу, плечей, шиї і голови такі ж, як під час виконання побутового кроку.

Під час виконання танцювального кроку нога ставиться спочатку на носок, а потім плавно і легко опускається на усю стопу. Вага корпусу рівномірно і плавно переноситься на ногу, яка виконує крок. При виконанні танцювального кроку назад, нога, яка залишається попереду, повинна бути витягнутою на носок, не підніматися і не відриватися від підлоги.

Танцювальні кроки рекомендується вивчати в такій послідовності:

1. Крок на цілий такт (музичний розмір: 4/4, 3/4, 2/4).
2. Крок на кожну чверть такту (музичний розмір: 4/4, 3/4, 2/4).

Танцювальні кроки в історико-побутовому танці поєднуються з різними танцювальними позами – положенням голови, корпусу, рук. Необхідно виконувати танцювальний крок в різних напрямках у поєднанні з поворотами корпусу, нахилами і поворотами голови до правого або лівого плеча, а також комбінувати кроки з паузами і поклонами. Такі нескладні танцювальні вправи виробляють поставу, розвивають танцювальність.

Якщо кроки виконуються в повільному темпі, то голова повертається з кожним кроком в сторону ноги, яка робить крок. Виконуючи кроки в швидкому темпі, можна змінювати повороти голови через кожні вісім кроків. Спочатку голова повертається вбік одночасно з першим кроком і зберігає це положення, а пізніше голову повертають повільно – на усі вісім кроків. Складнішим є поворот голови з невеликим нахилом вперед, у протилежний бік від ноги, яка робить крок.

Корисно, також, виконувати *pas marché* в парі (по колу або в інших малюнках). Прості рухи ніг дозволяють зосередити увагу на правильному положенні в парі.

Легкий крок

Легкий крок виконується на невисоких півпальцях, ноги виворотні, коліна вільні. Кроки можна виконувати на кожну 1/8 або 1/4

такту з просуванням вперед або назад. Корпус підтягнутий, руки в основному положенні, голова *en face*.

Легкий крок може бути також використаний як танцювальний елемент (в польці, вальсі та інших танцях).

Ковзний крок (*pas glissé*)

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: I позиція ніг; руки в основному положенні, голова *en face*.

Затакт: піднятися на півпальці обох ніг; права нога починає ковзний рух вперед витягнутими пальцями по підлозі.

На першу чверть – права нога, завершуючи рух вперед, плавно опускається на усю стопу в нешироку IV позицію у невелике *plié*. Вага тіла переноситься на праву ногу, корпус злегка нахилиється праворуч (вперед до правої ноги). Голова нахилена і повернута праворуч. Ліва нога залишається позаду, витягнута в коліні і підйомі, п'ятка при піднята, носок на підлозі.

На і – ліва нога підтягується до правої в I позицію, з одночасним підйомом на півпальці обох ніг.

На другу чверть – повторити *glissé* з лівої ноги. Відповідно змінюється положення корпусу і голови.

Pas glissé можна виконувати і назад. Відповідно крок буде робитися назад в IV позицію, корпус при цьому злегка відхиляється назад, голова повертається вбік робочої ноги.

Рух назад складніше виконати ніж вперед. Необхідно щоб нога витягувалась назад чітко за себе і п'ятка кожного разу ставилась на підлогу. Плечі і стегна залишаються рівними, корпус стримується.

Pas glissé, також, виконується і з III позиції. При цьому рух повторюється увесь час з однієї ноги.

На затакт і першу чверть – виконуються усі рухи *pas glissé*, описані раніше.

На другу чверть – *pas glissé* продовжується з тієї ж ноги (правої, або лівої).

Аналогічно виконується *pas glissé* з однієї ноги назад.

Па галопа

Па галопа представляє собою те саме *pas glissé*, яке виконується безперервно з однієї ноги вперед або назад, а також і вбік.

В галопі *pas glissé* виконується широко, енергійно, акцентуючи підйом на півпальці і з великим просуванням.

Pas degagé

Цей рух є самостійним танцювальним елементом, але дуже часто застосовується як підготовчий і зв'язуючий рух (в реверансах і багатьох танцях).

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

Затакт – невелике *plié* на обох ногах.

На першу чверть – ковзний крок правою ногою вбік з поступовим переносом на неї ваги тіла і обидві ноги витягуються; ліва нога залишається витягнутою вбік на носок.

На другу чверть – пауза в цьому положенні.

На третю чверть – ліва нога закривається в III позицію позаду, одночасно обидві ноги злегка згинаються в колінах, готуючись до наступного руху.

Рух виконується декілька разів в один бік.

Аналогічно *pas degagé* вивчається вперед і назад. Музичний розмір можна змінити (на розгляд викладача) – наприклад 2/4.

***Pas élevé* (боковий підйомний крок) вперед і назад**

Назва руху походить від французького дієслова “*élevé*” – “підніматися” і перекладається як крок з підніманням.

Рух складається з піднімання на півпальці і опускання на усю стопу. *Pas élevé* зустрічається в багатьох історичних танцях (гавоті, кадрилі, лансьє та інших), а також служить зв'язуючим рухом.

Pas élevé одночасно є дуже корисною тренувальною вправою і його рекомендується спочатку вивчати обличчям до станка.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду, голова повернута праворуч; руки в основному положенні.

Затакт – піднятися на півпальці правої ноги, одночасно ліву ногу, провести ковзним рухом (носком по підлозі) в сторону II позиції. Голова повертається ліворуч.

На першу чверть – опуститися з півпальців правої ноги, одночасно ліву ногу, ковзним рухом носком по підлозі, закрити в III позицію попереду. Обидві ноги одночасно приходять в позицію. Голова залишається в повороті ліворуч.

На другу чверть – рух повторюється правою ногою; голова повертається праворуч.

За рахунок зміни ніг відбувається невелике просування вперед.

Так само вивчається *pas élevé* назад, тільки вбік відкривається нога, яка знаходиться в III позиції попереду і закривається в III позицію позаду. За рахунок зміни ніг відбувається невелике просування назад.

Необхідно під час виконання *pas élevé* слідкувати за одночасним приходом обох ніг в III позицію, збереженням виворітності позиції та плавністю виконання всіх рухів.

Руки залишаються в нерухомому положенні, плечі опущені, корпус підтягнутий; голова під час підйому на півпальці повертається в профіль до відкритої ноги.

***Pas chassé* (подвійний ковзний, підбиваючий крок)**

Pas chassé – один з основних елементів багатьох історико-побутових танців, таких як наприклад: гавот, екосез, кадрили, лансьє та інші, тому його вивченню приділяється достатня увага.

Pas chassé виробляє легкість, м'якість, витонченість рухів, які так необхідні в історико-побутовому танці.

Назва руху походить від французького дієслова “*chassé*” – “полювати”, в цьому русі одна нога доганяє іншу ніби полює за нею.

Pas chassé складається з двох *pas glissé* і переміни ніг.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

Затакт – піднятися на півпальці обох ніг.

На першу чверть – ковзним рухом витягнутих пальців, провести праву ногу вперед і опустити в нешироку IV позицію в маленьке *plié* на усю стопу. Вага тіла на правій нозі, ліва позаду, витягнута в коліні і підйомі, п'ятка припіднята, носок на підлозі. Корпус злегка нахилиється вперед праворуч; голова нахилена і повернута праворуч.

На і – підтягнути ліву ногу, ковзким рухом до правої в III позицію позаду з одночасним підйомом на півпальці обох ніг; ліва нога ніби “підбиває” праву ногу.

На другу чверть – повторити друге *pas glissé* з правої ноги, але завершити підтягуючи ліву ногу до правої в I позицію і не затримуючись продовжити на другий такт рух з лівої ноги.

На протязі виконання *pas chassé* голова увесь час повертається в сторону робочої ноги. Вага тіла переноситься з ноги на ногу дуже плавно і м’яко.

Необхідно слідкувати за тим, щоб усі рухи були ковзаючими, ноги виворітними, пальці ніг сильно витягнутими.

Так само *pas chassé* виконують назад. Вихідне положення те саме, але рух назад починає нога, яка знаходиться позаду в III позиції. Усі правила виконання ті самі, що і для *pas chassé* вперед.

Засвоївши *pas chassé* вперед і назад, його вивчають у поєднанні з *pas élevé*:

1-й такт. Одне *pas chassé* вперед з правої ноги.

2-й такт. Починаючи з лівої ноги, а потім з правої, два *pas élevé* вперед.

3-й такт. Одне *pas chassé* назад з лівої ноги.

4-й такт. Починаючи з правої ноги, а потім з лівої, два *pas élevé* назад.

Аналогічно виконують три *pas chassé* вперед і два *pas élevé* вперед; три *pas chassé* назад і два *pas élevé* назад.

Форми *chassé*

Перша форма *chassé*

Ця форма складається з *pas chassé* і *pas élevé*, які виконуються вперед і назад *en face*, а потім вперед і назад на *effacé*.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду, руки в основному положенні; голова *en face*.

1-й такт. *Pas chassé* з правої ноги вперед; голова повертається праворуч.

2-й такт. Два *pas élevé* вперед (лівою і правою ногою); голова повертається ліворуч, потім праворуч.

3-й такт. Одне *pas chassé* з лівої ноги назад; голова повертається ліворуч.

4-й такт. Два *pas élevé* назад (правою і лівою ногою); голова повертається праворуч, потім ліворуч.

5-й такт. Одне *pas chassé* з правої ноги вперед на *effacé* (зміна напрямку відбувається під час першого ковзного руху вперед).

6-й такт. Не змінюючи ракурсу виконати два *pas élevé* вперед (лівою і правою ногою).

Корпус на 5-6-й такти злегка нахилений вперед праворуч; голова повернута ліворуч.

7-й такт. Одне *pas chassé* лівою ногою назад на *effacé*.

8-й такт. Два *pas élevé* назад (правою і лівою ногою); перше – не змінюючи ракурсу, друге – з поворотом *en face*.

На 7-8-й такти корпус вирівнюється, плечі злегка подаються назад, голова залишається в повороті ліворуч з невеликим нахилом назад.

Перша форма *chassé* використовується в таких побутових танцях, як екосез і лансьє (перша половина руху), а повністю – в французькій кадрили.

Друга форма *chassé*

Рух складається з одного *pas chassé* вперед і повороту праворуч (форма “А”), або ліворуч (форма “Б”).

Друга форма “А”

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

1-й такт. *Pas chassé* вперед з правої ноги, голова повертається праворуч.

2-й такт. На першу чверть – крок вперед лівою ногою з одночасним поворотом корпусу на 180° праворуч (*en dedans*); права нога в кінці повороту залишається попереду, витягнутою на носок.

На другу чверть – права нога закривається в III позицію попереду.

Друга форма “Б”

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

1-й такт. *Pas chassé* вперед з правої ноги, голова повертається праворуч.

2-й такт. На першу чверть – повертаючись на правій нозі на 180° (*en dehors*), крок лівою ногою назад через *passé* по I позиції; права нога витягується вперед на носок .

На другу чверть – права нога закривається в III позицію попереду.

Другу форму *chassé* рекомендується вивчати в такій комбінації:
Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

1-й такт. *Pas chassé* вперед з правої ноги.

2-й такт. Поворот “А” (*en dedans*).

3-й такт. *Pas chassé* назад з лівої ноги.

4-й такт. Два *pas élevé* назад.

5-8-й такти. Рухи першого – четвертого тактів повторюються (спиною до дзеркала). Завершити рух повертаючись на своє місце (обличчям до дзеркала).

Аналогічно виконується і друга форма “Б”.

Третя форма *chassé*

Ця форма складається з трьох *pas chassé* вперед і повороту праворуч (форма “А”), або ліворуч (форма “Б”).

Третя форма “А”

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

1-й такт. *Pas chassé* вперед з правої ноги, голова повертається праворуч.

2-й такт. Друге *pas chassé* вперед з лівої ноги; голова повертається ліворуч.

3-й такт. Третє *pas chassé* вперед з правої ноги, голова повертається праворуч.

4-й такт. Поворот “А” (*en dedans*) (описаний в другій формі *chassé* “А”).

Третя форма “Б”

Виконується три *pas chassé* вперед, починаючи з правої ноги, а потім поворот “Б” (*en dehors*), так як описано в другій формі *chassé* “Б”.

Четверта форма *chassé*

Ця форма складається з трьох *pas chassé* по колу і повороту праворуч або ліворуч. Рух виконується в парі, але спочатку вивчається окремо.

Четверта форма “А” (по колу праворуч)

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*; обличчям в 1 точку плану залу.

1-й такт. Починаючи рух по колу праворуч *pas chassé* вперед з правої ноги на *croisé* (до точки 8 плану залу). Голова повертається праворуч, корпус злегка нахилиється до правої ноги.

2-й такт. Продовжити рух по колу, *pas chassé* вперед з лівої ноги на *croisé* (до точки 2 плану залу). Голова повертається ліворуч, корпус нахилиється до лівої ноги.

3-й такт. Завершити рух по колу, *pas chassé* вперед з правої ноги (до точки 5 плану залу, спиною до дзеркала). Голова затримується в повороті, корпус – прямо.

4-й такт. Поворот “А” (*en dedans*) обличчям до дзеркала (в точку 1 плану залу).

В парі цей рух виконується наступним способом:

- партнери стоять обличчям один до одного;
- з початком руху подають один одному праві руки;
- корпус злегка нахилений вперед праворуч, голова повернута праворуч, погляд на партнера;
- рух починають з правих ніг;
- дійшовши до своїх місць по колу, на 4-й такт руки роз'єднують;
- партнери виконують поворот “А” (*en dedans*) і опиняються у вихідному положенні – обличчям один до одного.

Четверта форма “Б” (по колу ліворуч)

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*; обличчям в 1 точку плану залу.

1-й такт. Починаючи рух по колу ліворуч, *pas chassé* вперед з правої ноги на *effacé* (до точки 2 плану залу). Голова повертається ліворуч, корпус злегка нахилиється до правої ноги.

2-й такт. Продовжити рух по колу, *pas chassé* вперед з лівої ноги на *effacé* (точка 8 плану залу). Голова повертається праворуч, корпус нахилиється до лівої ноги.

3-й такт. Завершити рух по колу, *pas chassé* вперед з правої ноги (до точки 5 плану залу, спиною до дзеркала). Голова затримується в повороті праворуч, корпус – прямо.

4-й такт. Поворот “Б” (*en dehors*) обличчям до дзеркала (в точку 1 плану залу). В парі цей рух виконується наступним способом:

- партнери стоять обличчям один до одного;
- з початком руху подають один одному ліві руки;
- корпус злегка нахиляється вперед праворуч, голова повернута ліворуч, погляд на партнера;
- рух починають з правої ноги по колу ліворуч;
- дійшовши до своїх місць по колу, на 4-й такт руки роз’єднують;
- партнери виконують поворот “Б” (*en dehors*) і опиняються у вихідному положенні – обличчям один до одного.

Double chassé

“*Double*” – “подвійний”, назва руху означає, що одна і та ж комбінація повторюється двічі (з однієї ноги).

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

1-й такт. *Pas chassé* вперед з правої ноги на *effacé*, голова повертається ліворуч, корпус злегка нахилений вперед.

2-й такт. Не змінюючи ракурсу, два *pas élevé* вперед (лівою і правою ногою). Положення корпусу і голови зберігається.

3-й такт. *Pas chassé* вперед з правої ноги на *croisé* (ракурс не змінюється з моменту першого руху правої ноги вперед). Голова повертається праворуч.

4-й такт. Два *pas élevé* вперед (лівою і правою ногою): перше на *croisé*, друге – з поворотом *en face*.

Double chassé використовується в французькій кадрилі (2-га, 4-та, 6-та фігури).

Для розвитку координації рекомендується виконувати *double chassé* з *port de bras*:

1-й такт. З основного положення руки через підготовче положення і I позицію відкриваються: ліва рука в III позицію, права рука на II позицію. Корпус нахиляється вперед; голова повертається ліворуч, погляд під руку.

2-й такт. Ліва рука повільно розкривається на II позицію і обидві руки опускаються в основне положення. Голова супроводжує поглядом ліву руку.

3-й такт. Швидко підхопивши, через I позицію обидві руки відкриваються: права рука в III позицію, ліва рука на II позицію. Голова повертається праворуч, підборідок припіднятий, погляд на кисть правої руки.

4-й такт. Права рука повільно розкривається на II позицію і обидві руки опускаються в основне положення. Голова супроводжує поглядом праву руку.

Па полонезу

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

На першу чверть – невеликий крок вперед правою ногою.

На другу чверть – крок вперед лівою ногою.

На третю чверть – на першу восьму такту – крок правою ногою вперед, опускаючись у невелике *plié*; на другу восьму такту – ліва нога ковзить вперед через I позицію, посилюючи виворітність, витягується в коліні і підйомі носком в підлогу.

На наступний такт – рух виконується з іншої ноги.

Усі кроки виконуються на низьких півпальцях легко, рівномірно; *plié* неглибоке, плавне, без акценту, не затримуючи поступального руху вперед. Нога, яка проводиться через I позицію вперед, ковзає по підлозі легко, стримано і відкривається сильно витягнутими пальцями чітко в підлогу.

Під час виконання па полонезу особливу увагу необхідно звернути на характерну польському танцю горду поставу: підтягнутий корпус, рівний в плечах і стегнах, припіднята голова.

Вивчивши па полонезу окремо, його виконують в парі, де кавалер веде даму трохи попереду себе. З'єднані руки (основне положення в парі) в полонезі тримаються трішки вище, ніж в інших танцях. Партнери злегка відхиляються в талії один від одного; голова припіднята вгору, погляд один на одного. Вільну ліву руку кавалер кладе назад за спину, на талію. Дівчина правою рукою притримує сукню, або відводить її злегка від корпусу.

Pas balancé

В історико-побутовому танці цей рух (назва якого перекладається як “похитування”), виконується майже так само, як і в класичному танці, але більш м’якше, майже не відриваючи ніг від підлоги, не витягуючи пальці при переступанні і не фіксуючи положення *sur le cou-de-pied*.

Pas balancé використовується в таких танцях як гавот, вальс, міньйон, фігурний вальс та інші.

Pas balancé сприяє розвиткові м’якості і плавності виконання рухів.

Необхідно так само як і *pas élevé*, спочатку вивчати *pas balancé* біля станка, обличчям до нього, а пізніше на середині залу.

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

Затакт – припіднятися на півпальці і відкрити праву ногу в сторону II позиції невисоко над підлогою, сильно випрямляючи коліно і витягуючи пальці.

На першу чверть – м’яко опуститись на усю стопу правої ноги на *plié*; одночасно ліву ногу підтягнути швидким, але не різким рухом на понижене *sur le cou-de-pied* позаду правої ноги. Корпус підтягнутий і легко нахилиється праворуч; голова повертається праворуч і нахилиється до правого плеча.

На другу чверть – переступити на низькі півпальці лівої ноги, переносячи на неї вагу тіла; одночасно права нога піднімається над підлогою. Корпус і голова випрямляються.

На третю чверть – переступити на усю стопу правої ноги, ліва нога злегка відокремлюється від підлоги і відкривається в сторону II позиції.

Після цього *pas balancé* виконується з лівої ноги ліворуч.

Рух виконується дуже м’яко, з легким акцентом на першу чверть такту. Вага тіла переноситься з ноги на ногу стримано; переступання виконуються на місці у щільній III позиції.

Вивчивши *pas balancé* на місці, його можна виконувати з просуванням вперед і назад, а також з поворотом навколо себе (на кожний такт поворот на 1/4 кола).

Pas balancé також можна виконувати у поєднанні з роботою рук: 1-й такт. *Pas balancé* з правої ноги; ліва рука піднімається через I позицію в III позицію, а права відкривається в II позицію.

2-й такт. *Pas balancé* ліворуч; ліва рука опускається в II позицію, а права піднімається в III позицію.

Положення корпусу і голова – такі ж самі як у попередньому описі *pas balancé*.

Можливі ще інші варіанти роботи рук.

Наприклад:

1-й такт. *Pas balancé* праворуч, права рука відкривається через I занижену позицію у II позицію; ліва рука у I позиції.

2-й такт. *Pas balancé* ліворуч, ліва рука через занижену I позицію відкривається у II позицію, права рука у I позиції.

Виконуючи *pas balancé* необхідно слідкувати за виворітністю стоп і колін, за плавністю усіх рухів ніг, корпусу і рук, а також за правильністю чергування нахилів і поворотів корпусу і голови.

Для розвитку танцювальності і координації рекомендується давати невеликі комбінації, поєднуючи *pas balancé* з па вальсу і з *pas de basque*.

Pas de basque

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

Затакт – ковзним рухом витягнути праву ногу вперед і не відриваючи носка від підлоги, провести праворуч. Вага тіла на лівій нозі.

На першу чверть – крок на усю стопу правої ноги на *plié*, одночасно ліву ногу підтягнути до правої в I позицію.

На другу чверть – ковзним рухом провести ліву ногу вперед праворуч у IV позицію на півпальці. Вага корпусу переноситься на ліву ногу; корпус злегка повертається лівим плечем вперед; голова повертається і нахиляється до лівого плеча.

На третю чверть – ковзним рухом підтягнути праву ногу до лівої у III позицію позаду і обидві ноги опуститись з півпальців на усю стопу.

На наступний такт рух виконують з лівої ноги.

Pas de basque виконується плавно, без ривків, з просуванням вперед.

Коли *pas de basque* добре засвоєно, рекомендується ввести в його виконання роботу рук:

Вихідне положення: ноги в III позиції, руки в основному положенні.

Затакт – руки опущені вниз.

На першу чверть – руки піднімаються в I позицію.

На другу чверть – руки відкриваються в II позицію.

На третю чверть – руки опускаються вниз.

Положення корпусу і голови не змінюються і залишаються такими, як і під час виконання *pas de basque* без роботи рук.

Рухи голови можуть мати декілька варіантів:

1. На першу чверть першого такту – *pas de basque* з правої ноги, голова повертається в профіль ліворуч; на другу чверть другого такту – *pas de basque* з лівої ноги, голова повертається в профіль праворуч.
2. Так само, але до повороту додається невеликий нахил голови вниз. Корпус також злегка нахиляється в той бік що і голова.
3. На перший такт – *pas de basque* з правої ноги, голова повертається праворуч і припіднімається вгору. Корпус злегка розвертається правим плечем вперед і трішки нахиляється ліворуч. На другий такт – *pas de basque* з лівої ноги, голова злегка нахиляється вниз, повертається ліворуч і припіднімається. Корпус злегка розвертається лівим плечем вперед і трішки нахиляється праворуч.

Па польки на місці (вперед і назад)

Цей вид па польки є учбовою формою, яка готує до виконання па польки з просуванням, але може використовуватись і як самостійний танцювальний елемент. Вивчення па польки відбувається у декілька етапів, що допомагає кращому засвоєнню схеми руху.

1. Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні.

1-й такт. На першу чверть – крок вперед правою ногою з носка на усю стопу.

На другу чверть – приставити ліву ногу до правої ноги в III позицію позаду.

2-й такт. На першу чверть – крок вперед з носка на усю стопу правою ногою вперед.

На другу чверть – ліву ногу зігнути на *sur le cou-de-pied* позаду правої ноги.

3-й такт. На першу чверть – крок лівою ногою назад з носка на усю стопу.

На другу чверть – приставити праву ногу до лівої ноги в III позицію попереду.

4-й такт. На першу чверть – крок лівою ногою з носка на усю стопу назад.

На другу чверть – права нога підтягується в III позицію попереду і згинається на умовне *sur le cou-de-pied*.

Рух повторюється декілька разів. Потім ця вправа виконується з іншої ноги: з лівої – вперед, з правої – назад.

2. Ця ж вправа і на той самий музичний розмір виконується на півпальцях.

3. Ця ж вправа (на півпальцях) виконується в два рази швидше (кожний крок на 1/8 такту).

4. Додається підскок на півпальцях на затакт і на останню 1/8 кожного такту – це і буде па польки на місці в завершеній формі.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

Затакт – невеликий підскок на лівій нозі, одночасно права нога витягується вперед невисоко над підлогою. Корпус нахиляється праворуч, голова повертається до правого плеча.

1-й такт. На першу чверть – крок вперед на півпальці правої ноги.

На і – приставити ліву ногу до правої на півпальці позаду правої в III позицію.

На другу чверть – невеликий крок вперед на півпальці правої ноги.

На і – маленький підскок на правій нозі, одночасно ліва нога через прохідне *sur le cou-de-pied* витягується невисоко назад над підлогою. Голова переводиться в профіль ліворуч.

2-й такт. Па польки назад з лівої ноги; корпус нахиляється ліворуч, голова повертається до лівого плеча.

Па польки назад виконується так само як і вперед, тільки крок назад починається з ноги, яка знаходиться в III позиції позаду. Змінюється нахил корпусу і поворот голови. Плечі при цьому повинні бути рівними і не повертатися за ногою, яка виконує рух назад.

Усі рухи па польки виконуються на низьких півпальцях, дуже легко, виворітно. Коліна пом'якшені, підскок робиться не сходячи з півпальців, без поштовху вгору; нога, яка виноситься в повітря по-

винна бути натягнута в підйомі і пальцях (а при відкриванні назад ще й повністю витягнута в коліні).

Па польки також виконується в парі. Партнери стоять обличчям один до одного, руки з'єднані на рівні I позиції. Дама починає па польки вперед з правої ноги, а кавалер – назад з лівої ноги.

Па польки з просуванням (вперед і назад)

Виконується з безперервним рухом вперед або назад просуваючись по прямій або по колу.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

Затакт – невеликий підскок на лівій нозі, одночасно права нога витягується вперед невисоко над підлогою; голова повертається праворуч.

1-й такт. На першу чверть – крок вперед на півпальці правої ноги.

На і – ліва нога приставляється на півпальці до правої в III позицію позаду.

На другу чверть – крок вперед на півпальці правої ноги.

На і – невеликий підскок на правій нозі, ліва нога через прохідне *sur le cou-de-pied* витягується вперед невисоко над підлогою. Це є затакт для руху з лівої ноги вперед.

Па польки з просуванням назад виконується так само, як і вперед, тільки крок починає виконувати нога, яка знаходиться в III позиції позаду, а наступний крок назад робить інша нога.

Виконуючи па польки назад необхідно слідкувати за тим, щоб нога відкривалася чітко за себе і повністю витягувалась в коліні, підйомі та пальцях.

Па польки вбік

Виконується так само як і па польки вперед і є підготовкою до па польки в повороті, але може бути і самостійним танцювальним елементом.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

Затакт – підскок на лівій нозі, права нога відкривається вбік праворуч невисоко над підлогою.

1-й такт. На першу чверть – крок на півпальці правої ноги в сторону II позиції.

На і – ліва нога приставляється на півпальці до правої ноги в III позицію позаду.

На другу чверть – невеликий крок на півпальці правої ноги в сторону II позиції.

На і – підскок на півпальцях правої ноги, одночасно ліва нога через прохідне *sur le cou-de-pied* ззаду відкривається в бік ліворуч, не високо над підлогою.

2-й такт. Па польки з лівої ноги ліворуч.

Голова увесь час повертається в профіль в бік руху; корпус нахиляється до ноги, яка виноситься вбік.

Виконуючи па польки вбік як танцювальний елемент, можна робити рух не чітко вбік, а на *effacé* вперед. Тоді голова і корпус займають положення відповідно цій позі.

Па польки в повороті

Повний поворот польки складається з двох напівобертів на 180°. При цьому виконується два па польки вбік, кожне з яких завершується поворотом.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

1-й такт. Па польки вбік з правої ноги; на останню 1/8 такту, під час підскоку на правій нозі виконується поворот корпусу на 180° (обличчям з кола), ліва нога виноситься вбік ліворуч.

2-й такт. Па польки з лівої ноги вбік; на останню 1/8 такту, під час підскоку на лівій нозі виконується поворот корпусу на 180° праворуч (обличчям в коло), права нога виноситься вбік праворуч.

Поворот повинен бути чітким, але не різким; голова і корпус злегка нахиляються вбік руху.

Необхідно слідкувати за тим, щоб нога відкривалась чітко вбік, не затримуючись на *sur le cou-de-pied*; приставні кроки закривались у щільну і виворотну III позицію.

Па польки в парі виконують після чіткого засвоєння окремих елементів.

Партнери стають в основне положення в парі: права рука кавалера знаходиться на талії партнерші, а кистю лівої руки легко підтримує пальці правої руки партнерші. Ліва кисть партнерші ле-

жить на правому плечі партнера. Положення корпусу пряме, ненапружене. Дама стоїть обличчям до центру кола і починає рух з першої половини повороту з правої ноги, а партнер – спиною до центру кола і починає рух з другої половини повороту з лівої ноги. З'єднанні на II позиції руки партнерів не повинні підвищуватися під час нахилу корпусу вбік.

Па вальсу (в три па)

Вальс в три па – найбільш розповсюджена в побутових і сценічних танцях різновидність вальсу. Назва “в три па” означає, що на один музичний такт виконуються три кроки. Спочатку па вальсу праворуч і ліворуч вивчається окремо без повороту, обличчям до дзеркала. Рух складається з двох “*pas de basqué*”: з правої ноги вперед і з лівої ноги – назад.

Музичний розмір: 3/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки в основному положенні; голова *en face*.

1-й такт. На першу чверть – невеликий ковзний крок правою ногою вбік з носка на усю стопу з одночасним *plié*, ліва нога підтягується в I позицію і витягується вперед на носок.

На другу чверть – злегка подовжений крок вперед в IV позицію на півпальці лівої ноги.

На третю чверть – права нога підтягується до лівої в III позицію позаду, одночасно обидві ноги опускаються з півпальців на усю стопу.

2-й такт. На першу чверть – невеликий ковзний крок лівою ногою вбік з носка на усю стопу з одночасним *plié*, права нога підтягується в I позицію і витягується вперед на носок.

На другу чверть – невеликий крок вперед в IV позицію на півпальці правої ноги.

На третю чверть – ліва нога підтягується до правої в III позицію позаду, одночасно обидві ноги опускаються з півпальців на усю стопу.

Голова на перший такт повертається праворуч, на другий такт – ліворуч.

Усі кроки вальсу виконуються дуже м'яко, злегковано, не піднімаючи ніг від підлоги. Підйом на півпальці і опускання в *plié* повинні бути невеликими, щоб рух носив характер похитування.

Па вальсу (з поворотом)

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду, обличчям в коло; руки у вихідному положенні; голова *en face*.

1-й такт. На першу чверть – ковзкий крок правою ногою по діагоналі в коло, вага тіла переноситься на праву ногу; ліва нога підтягується в I позицію і витягується вперед носком в підлогу.

На другу чверть – крок на півпальці лівої ноги з одночасним поворотом праворуч (*en dedans*).

На третю чверть – завершуючи поворот на 180°, праву ногу підтягнути до лівої в III позицію позаду і опуститися з півпальців на усю стопу.

2-й такт. На першу чверть – ковзкий крок лівою ногою по діагоналі з центра кола з переносом на неї ваги тіла. Права нога підтягується в I позицію і витягується назад носком в підлогу.

На другу чверть – крок на півпальці правої ноги по лінії танцю з одночасним поворотом корпусу праворуч (*en dehors*).

На третю чверть – завершуючи поворот на 180°, ліву ногу підтягнути до правої в III позицію позаду, і опуститися з півпальців на усю стопу.

Па вальсу (з поворотом) в парі

Партнери стоять обличчям один до одного на відстані одного кроку (дама – обличчям в коло, кавалер – спиною). Кавалер правою рукою тримає даму за талію. Ліва рука дами лежить на правому плечі кавалера, лікоть опущений. Ліва рука кавалера і права дами з'єднані в округленій II позиції. Верхня частина корпусу дами злегка відкинута назад (прогнутись під лопатками). Ноги в III позиції, у кавалерів ліва нога попереду, у дам – права.

Дама починає виконувати па вальсу в повороті з правої ноги вперед, а кавалер з лівої ноги назад.

Вправи екзерсису історико-побутового танцю

Урок історико-побутового танцю не має чітко визначеного характерного для нього екзерсису як класичний чи народно-сценічний танець, де при певній послідовності вправ біля станка і на середині залу розігрівають м'язи і підготовлюють тіло до виконання танцювальних рухів.

Роль екзерсису на початковому етапі вивчення виконують різноманітні елементи та кроки і особливо *pas chassé* в його формах, значення якого для історико-побутового танцю можна порівняти тільки з значенням *battement tendu* в класичному екзерсисі.

Тренувальні вправи – основа виразності техніки руху в історико-побутовому танці, а їх систематичне виконання сприяє правильній постановці рук, ніг, корпусу і голови. Вони вивчаються як біля станка так і на середині залу. У процесі виконання тренувальних вправ набуваються навички правильного володіння корпусом, красивими жестами, координацією усіх рухів. При цьому виробляється струнка постава, легка і вільна хода, що в подальшому допомагає опануванню та ґрунтовнішому засвоєнню побутових танців, вдосконаленню техніки їх виконання.

Пропоновані вправи екзерсису історико-побутового танцю на середині залу

1. Учбовий уклін. Музичний розмір 4/4.
2. Танцювальний крок (*pas marché*) по колу з поворотами і нахилами голови до правого та лівого плеча. Музичний розмір 2/4, або 4/4. Крок виконується на 1/4 такту.
3. Легкий крок з просуванням вперед. Музичний розмір 4/4. Крок виконується на 1/8 такту.
4. Ковзкий крок (*pas glissé*) з просуванням з III позиції: з правої ноги вперед та з I позиції вбік. Так само з лівої ноги з III позиції вперед і з I позиції вбік. Музичний розмір 2/4. Кожний крок виконується на 1/4 такту.
5. Танцювальний крок (*pas marché*) по колу з перебудовою у лінії на середині залу (шахматний порядок).
6. *Demi plié* на середині залу. Музичний розмір 3/4. Кожне *demi plié* виконується на 2 такти по I, II, III позиціях ніг. Руки знаходяться в основному положенні. Рекомендується виконувати не менше чотирьох *demi plié* в кожній позиції.
7. *Battement tendu* з III позиції у напрямках вперед, вбік, назад по чергово правою і лівою ногою. Музичний розмір 2/4.

Наприклад: два *battement tendu* правою ногою вперед на 2/4 кожне, одне *battement tendu* з скороченням стопи вперед на 4/4. Так само виконуємо лівою ногою назад, а потім правою вбік і лівою ногою вбік. Комбінацію можна повторити, починаючи з лівої ноги.

8. *Battement tendu* з *pas dégagé* з III позиції у напрямках вперед, вбік і назад. Музичний розмір 2/4.

Наприклад: два *battement tendu* правою ногою вперед на 2/4 кожне; *pas dégagé* вперед на 4/4. Так само виконуємо лівою ногою назад: два *battement tendu* і одне *pas dégagé*. Потім так само правою ногою вбік і лівою ногою вбік. Комбінацію можна повторити, починаючи з лівої ноги.

9. Чотири форми *chassé*. Музичний супровід – Французька кадрили або Гавот.
10. Стрибки. Музичний розмір 4/4. Пропонується виконувати маленькі стрибки, такі як: *temps levé souté* по I, II, III позиціях, по 4 рази в кожній позиції; *changement de pieds* по V позиції, по 8-16 разів; *pas jeté* на місці, по 8-16 разів. Також можна виконувати *pas glissade*, *pas assemblé*.
11. *Port de bras*. Музичний розмір 3/4, 4/4. Пропонується виконувати класичні *port de bras* №1, №2 та №3, а також комбіновані *port de bras* по чергово правою та лівою рукою. Наприклад: з основного положення рук права рука піднімається в I позицію, переводиться в III позицію, розкривається в II позицію і опускається в основне положення. Так само виконується лівою рукою. В подальшому права рука з основного положення піднімається в I позицію, розкривається на II позицію і опускається в основне положення. Так само виконується лівою рукою.

Контрольні запитання та завдання

- Назвіть основні елементи, які найбільше зустрічаються у історико-побутових танцях?
- Яке значення має постановка корпусу в історико-побутовому танці?
- Назвіть основні положення голови в танці?
- Які позиції ніг та рук найчастіше використовуються у вивченні елементів історико-побутового танцю?
- Яке основне положення рук в історико-побутовому танці?
- В чому полягає різниця простого побутового кроку та танцювального кроку (*pas marché*)?
- Які танцювальні кроки необхідні для розвитку техніки історико-побутового танцю?
- Що таке *pas chassé*? Скільки є форм *pas chassé*?
- Які тренувальні вправи класичного екзерсису використовуються в екзерсисі історико-побутового танцю?

Завдання: скласти комплекс тренувальних вправ екзерсису історико-побутового танцю.

ПОБУТОВІ ТАНЦІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Епоха Середньовіччя характеризується цілим рядом найпростіших танцювальних форм, які розвиваючись і видозмінюючись, дали початок багатьом побутовим танцям – різноманітним за характером руху і ритмічній структурі.

Не дивлячись на заборону церквою танцю, як сатанинського прояву, народ з великою любов'ю оберігав дороге і близьке його серцю мистецтво, не перестаючи танцювати крадькома і повселюдно на усіх свої святах.

З метою відволікти народ від безчинств таких святкувань, які не відповідали канонам християнської релігії, духовенство само почало організовувати в церквах релігійні драми-містерії, в які інколи вводили і священні фарси – комедійні вистави з піснями і танцями. Як одна з форм відправ релігійного культу, вони супроводжувались священними плясками і проіснували у такій формі до кінця XVIII століття.

Танці релігійного змісту виконувались також і на бенкетах, де їх завданням було веселити гостей в проміжках між подачею страв.

Надалі такі пляски почали поєднувати з світськими танцями. Вперше це було введено при дворі французького короля Рене в 1452 році. Але поступово священні пляски втрачають свій релігійний зміст оскільки люди з великим задоволенням стали танцювати не тільки у святкові дні, але й напередодні свят, і це привело до появи нових побутових танців.

Під час народних свят селяни і ремісники виконували свої примітивні танці: пляски, хороводи, танці-ігри, безпосередньо пов'язані з їх трудовою діяльністю, вражаючи глядачів майстерністю і спритністю виконання, музичністю і винахідливістю. Великою популярністю також користувалися танці ремісників з м'ячами, обручами, мечами і гірляндами квітів в яких вони демонстрували неабияку силу і завзятість.

Особливо широко була представлена народна творчість на ярмарках, які проводились під відкритим небом, на площах, за міськими воротами. Тут селяни і ремісники не тільки демонстрували свої вироби, але і змагалися в спритності і силі, умінні співати, танцювати, грати на музичних інструментах. Найбільш розповсюдженими танцями були бранлі прачок, чоботарів, пекарів в яких відображались рухи характерні для тої чи іншої професії. Ні одне свято врожаю, ні одне весілля або інші сімейні урочистості не обходились без танців.

Танцювальна техніка, манера виконання та музичний супровід на протязі середніх віків не були одноманітними, а постійно змінювалися і удосконалювалися.

Танці раннього середньовіччя, а це в основному хороводи, були чоловічі, жіночі або мішані. Основні малюнки – закрите коло або ланцюжок з ведучим або ведучою. Танцювальні рухи склалися з простих кроків, до яких інколи додавалися підскоки. Дуже часто танець виконувався під спів самих танцюючих і його рухи ілюстрували зміст пісні.

В танцювальній культурі пізнього середньовіччя спостерігається ряд змін: поряд з існуючим хороводним танцем з'являється парний танець, який виконується не тільки під спів самих танцюючих або під мелодію ріжка але і в супроводі невеликого оркестру, який складався з труби, барабану, дзвоника, тарілок. Це сприяє ускладненню малюнків рухів, до танцювальної лексики додаються більш різкі і високі стрибки, похитування корпусу, урізноманітнюється малюнок рухів рук, широко використовується пантомімний та ігровий елементи.

Основним танцем XII століття був “кароль”, що в перекладі означає – відкрите коло. Під час виконання “кароля” танцюючі співали, тримаючись за руки. Ведучий заспівував, а усі учасники разом виконували приспів. Ритм танцю змінювався: спочатку плавний, спокійний, далі прискорювався і переходив на біг. Деякі дослідники танців середньовіччя вважають фарандолу однією з різновидностей кароля.

В розповсюдженні танців велику роль відігравали середньовічні бродячі актори – шпільмани, жонглери, гістріони, скурри. Поєднуючи в собі професію танцівника, актора, музиканта, акробата, вони сприяли розвитку народного мистецтва та удосконаленню виконавської майстерності. У багатьох з них була добре розвинена танцювальна техніка, яка включала акробатику, складні майже віртуозні рухи рук. У своїй творчості бродячі актори прославляли земні радощі через що церква переслідувала та забороняла їх вистави.

Свята і танці селян і ремісників відрізнялися від свят і танців знаті. Якщо челядь веселилася на міських і сільських площах, то феодала – в залах палаців, стіни яких прикрашали килими, герби, мечі і воєнні трофеї, а на бали і маскаради було заведено приходити в незвичних костюмах і масках. Феодала розважали своїх гостей театральними виставами – антре, першими виконавцями яких були самі аристократи, одягнені у фантастичні костюми і маски.

Центрами вишуканого придворного життя XII–XIII ст. вважалися лотарінгський двір у Франції і тюрингенський у Німеччині. Тут за-

роджувалась нова мода і нові танці, відбувалися бали і розвивалась пристрасть до танців.

Прекрасні дами і лицарі водили хороводи, виконання яких вимагало поважної постави, повільної ходи та уміння виконувати привітання, поклони і реверанси. Цьому відповідав і костюм: у чоловіків – облягаючи трико, короткі у вигляді буфів, штани, короткий камзол або колет, капелюх з невеликими крисами або берет, у жінок – об'ємні сукні з довгими шлейфами.

Знатні вельможі танцювали в капелюсі, який поважно знімали, виконуючи поклон, пізніше знову одягали, спритно перекладали з однієї руки до іншої. Дами при піднімали спереду довгу сукню (слідкуючи при цьому, щоб з-під сукні не було видно ніг), манірно складали навхрест руки на рівні талії. В руках дами тримали нарядні хустинки і віяла.

На феодальних балах виконували променадні танці – ходи, які носили урочистий характер і були технічно нескладними. Зміст танцю полягав у демонстрації самого себе і свого костюму. Танці-ходи тісно увійшли у придворний побут і без них не відбувалось ні одне свято.

При дворах королів і феодалів періодично влаштовувались військові змагання та лицарські турніри, які обов'язково завершувались балом, на яких часто виконувався танець з факелами, учасники якого рухалися в парах колоною. Очолював колону переможець турніру, якому надавалось право вибирати фігури і напрям руху.

В XIV ст. придворне суспільство танцює “естампі”, або “естампіді” – парні танці, які інколи виконувались і втрюх: один чоловік і дві жінки. Танцюючі рухались вперед і назад плавними, ковзними кроками, які іноді чергувались з невеликими стрибками і підскоками під супровід інструментальної музики, яка складалася з декількох частин і зумовлювала характер рухів і кількість тактів, що приходились на кожну частину.

Придворні танці, поділялись на низькі, спокійні – без стрибків, і жартівливі – з стрибками. До низьких танців відносили гальярду, яка виконувалась під акомпанемент тамбуринів і гобоїв і за формою представла собою діалог дами і кавалера. До жартівливих танців відносились бурре і фарандола, а також вольта – танець з багатьма поворотами, який нагадував вальс.

В кінці середніх віків у Франції та інших країнах Західної Європи з'являються перші балети, які переважно демонстрували після урочистих бенкетів. В 1489 році Бергонцо де Ботта з Тортоне влаштував в

честь герцога міланського Галеацо Вісконті та його нареченої Ізабелли Арагонської театралізовану виставу з танцями, музикою, піснями і декламацією. Танці тут займали головне місце. Успіх цієї вистави був таким великим, що про неї знали і у багатьох інших країнах.

Такі видовища до кінця середніх віків мали місце при кожному королівському дворі, але всюди вони були різними. В одних країнах переважали міфологічні сюжети, в інших змінювався і стиль, і ритм танців. Так у Франції особливою популярністю користувались алегоричні балети з “геометричними”, “фігурними” танцями.

Катерина Медичі запрошує італійських музикантів і балети почали виконуватись під інструментальний супровід. В 1581 році італійський музикант Бальтазаріні разом зі своїми відомими скрипалями вперше застосовує новий метод розподілення танців і мелодій в балеті і ставить перший французький балет “Цирцея і її німфи”, або як його ще називали “Комедійний балет королеви”, який сучасники визнавали шедевром хореографічної композиції. У цьому балеті брали участь сама королева і принцеси, зображаючи нереїд і наяд.

В XVI столітті з’являється так званий кінський балет. Особливо розповсюдженими були кінські кадрили-балети у Франції при Людовіку XIII і Людовіку XIV. Ці вистави відбувалися на фоні яскравих декорацій, для танцюристів шили прекрасні костюми, а побудова в танцях була настільки симетрична, що як говорили сучасники: “Архімед не зумів би краще поставити”.

БРАНЛЬ

Найбільш популярним танцем раннього середньовіччя був французький народний танець – бранль. Свою назву він отримав від слова “*branler*” що означає – рухатись, похитуватись. Бранль вважається національним танцем Франції, оскільки його виконували в усіх містах і селах, на ярмарках, на гуляннях, забавах присвячених завершенню жнив і збору винограду.

Цей простий і життєрадісний танець у різних частинах Франції виконувався по-різному і навіть носив різні назви, зберігаючи за собою характер даної місцевості: в Бретанії бранль називався пасспье, в Оверні – бурре, в Провансі – гавот, а в провінції Пуату з бранля поступово виник менует.



На думку каноніка Туано Арбо, дослідника танців XVI ст., бранль став основою для розвитку усіх наступних побутових танців. Він поділив бранлі на прості, для людей похилого віку, подвійні, веселі і копіювальні для молоді. Самі стародавні бранлі – простий, подвійний і веселий. Назви бранлів говорять про їх походження та зв'язках з життям і побутом простих людей. В бранлях виконавці відтворювали рухи трудових процесів (бранль прачок, чоботарів, пекарів), а також копіювали звички тварин або птахів (кінський бранль, бранль гусей).

Бранль – хороводний танець, основу якого складає коло, яке може розподілятися на лінії або перетворюватись в зигзагоподібні ходи. Бранль виконували під спів танцюючих, де мелодія і текст пісень визначали характер танцю, а також під акомпанемент волинки. Інколи танцюючі виконували вистукування і притупування каблуками і носками. Також існував бранль в якому кавалер запрошуючи даму до танцю, подавав їй запалену свічку, яку та передавала іншому кавалеру, з яким хотіла танцювати.

У наступних епохах французька народна танцювальна культура збагатилась новими різноманітними танцями, але на сільських святах перевага і надалі надавалась бранлю.

Дуже швидко, після своєї появи, життєрадісний бранль зацікавив аристократів і став бальним танцем, яким відкривали і завершували бали. Але придворна знать різко змінила цей простий танець, надаючи йому святково-церемоніального, манерного характеру з багатьма реверансами дам і поклонами кавалерів. Змінюється і рухів: темпераментні стрибки, кидки ніг, вільні повороти корпусу поступаються місцем повільним, поважним, ковзним крокам. Це у свою чергу привело до зникнення спочатку самої назви бранля, а потім витіснення його іншими танцювальними формами.

Але бранль залишився першоосновою усіх наступних бальних танців і відіграв велику роль в подальшому розвитку бальної хореографії. У Франції народ і сьогодні із задоволенням танцює прості бранлі.

ПРОСТИЙ БРАНЛЬ*

Простий бранль – основна форма бранлю, з якого виникли усі інші його різновиди. Виконували його під спів, гри на флейті або удари тамбурину, а характер виконання надавали самі виконавці: молодь

* Опис простого бранлю, подвійного бранлю та веселого бранлю запозичено з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 25–26.

танцювала весело і спритно; старші люди – більш врівноважено і розмірено.

Музичний супровід 2/4.

Вихідне положення: танцюючі стоять один біля одного, I вільна позиція ніг; ліва рука дами і права рука кавалера з'єднані внизу; правою рукою дама притримує сукню, ліва рука кавалера знаходиться на поясі. Очі у дами опущені, кавалер злегка нахилений до дами.

1-й такт. Танцюючі виконують крок вперед лівою ногою.

2-й такт. Права нога приставляється до лівої ноги у I вільну позицію.

3-й такт. Танцюючі виконують крок вперед правою ногою.

4-й такт. Ліва нога приставляється до правої ноги у I вільну позицію.

ПОДВІЙНИЙ БРАНЛЬ

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: теж саме, як у простому бранлі.

1-й такт. Крок лівою ногою вперед.

2-й такт. Крок правою ногою вперед.

3-й такт. Крок лівою ногою вперед.

4-й такт. Права нога приставляється до лівої ноги у I вільну позицію.

ВЕСЕЛИЙ БРАНЛЬ

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: теж саме, як у простому бранлі.

1-й такт. На першу чверть – крок правою ногою праворуч.

На другу чверть – ліва нога, зігнута в коліні, виноситься вперед в IV позицію в повітря з одночасним підскоком на правій нозі.

На третю чверть – права нога опускається на підлогу, ліва нога залишається в IV позиції в повітрі.

2-й такт. На першу чверть – крок лівою ногою ліворуч.

На другу чверть – права нога, зігнута в коліні, виноситься вперед в IV позицію в повітря, ліва нога залишається на підлозі.

На третю чверть – права нога приставляється до лівої ноги.

3-4-й такти – рух повторюється з лівої ноги.

Веселий бранль також виконується з просуванням по колу, в повороті праворуч і ліворуч навколо себе, в повороті в парі.

БРАНЛЬ “КОЛОКОЛЬНИЙ ДЗВІН”

“Колокольний дзвін” – один з найстаріших французьких бранлів.

Танець супроводжується ритмічними оплесками та енергійним вдарянням ніг в підлогу, імітуючи колокольний дзвін. Виконується необмеженою кількістю пар. Основний малюнок – коло. Рухи складаються з простого кроку-підскоку, *balancé*, *balancé* в повороті.



Композиція бранлю “Колокольний дзвін”*

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: танцюючі стоять по колу, тримаючись за руки. Дівчина праворуч від юнака, I вільна позиція ніг.

Перша фігура

1-8-й такти. Пари рухаються по колу, виконуючи 8 простих кроків з підскоком у *demi plié*, починаючи з лівої ноги (на 1/4 такту – крок, на 1/4 такту – підскок); стопи ніг скорочені. Корпус розвернутий лівим плечем в коло і злегка відхилений назад, підборідок припіднятий, голова нахилена до лівого плеча, погляд спрямований в центр кола. Руки з’єднані на рівні плечей. На останню чверть восьмого такту юнаки заходять в коло і стають обличчям перед дівчатами, утворюючи внутрішнє коло, а дівчата зовнішнє.

Друга фігура

1-4-й такти. З’єднавши руки по другій позиції, танцюючі виконують чотири *balancé* (кожне на один такт); юнаки починають рух з правої ноги праворуч, дівчата з лівої ноги ліворуч, корпус злегка нахилиється до робочої ноги, погляд спрямований один на одного.

5-8-й такти. Не розриваючи рук, танцюючі продовжують виконувати чотири *balancé* в парі в повороті на 360° праворуч.

* Композиція танцю побудована на матеріалі посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 32.

Третя фігура

1-2-й такти. Дівчата три рази плескають в долоні (кожний оплеск на 1/4 такту). На другу четверть другого такту – пауза. У юнаків руки на поясі.

3-4-й такти. Юнаки три рази вдаряють правою ногою в підлогу (кожний удар на 1/4 такту). На другу чверть другого такту – пауза. У дівчат руки на поясі.

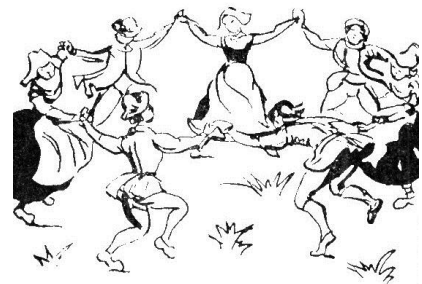
5-6-й такти. Взявшись під праві руки танцюючі виконують чотири кроки з підскоком в повороті в парі праворуч, починаючи з правих ніг (на 1/4 такту – крок, на 1/4 такту – підскок).

7-8-й такти. Юнаки залишають свою партнершу, з лівої ноги виконують чотири кроки з підскоком і переходять до дівчат, які стоять від них ліворуч; дівчата в цей час залишаються на місці. Обидві руки юнаки і дівчата тримають в положенні кулачків на поясі.

Наступна фігура розпочинається з повторення рухів другої фігури і перша частина танцю завершується тоді, коли усі юнаки перетанцюють з усіма дівчатами. Друга частина танцю починається з рухів першої фігури, але тепер дівчата здійснюють перехід до інших юнаків, починаючи рух по колу праворуч.

“СЕЛЯНСЬКИЙ БРАНЬ”

“Селянський бранль” – приклад народного колового танцю, який виконувався сільським населенням під час святкування збору урожаю. Характерними рухами танцю є – не виворітні позиції ніг, скорочене положення стоп, простий крок, похитування корпусу зі сторони в сторону, невисоке піднімання дівчат. В танці приймали участь парна кількість учасників (4, 8, 12 пар).



Композиція “Селянського бранлю”*

Музичний розмір 4/4.

Вихідне положення: танцюючі розташовуються парами в першій лівій і третій правій кулісах, обличчям один до одного. Дівчина стоїть

* Композиція танцю побудована на матеріалі посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 48.

по праву руку від юнака, її ліва рука з'єднана з правою рукою партнера в другій позиції. Права рука дівчини підтримує спідницю з лівого боку біля талії, припіднявши її трішки вверху. Ліва рука юнака в кулаці на поясі. Ноги в третій вільній позиції, вага корпусу у дівчини на лівій нозі, у юнака на правій. Корпус нахилений в сторону опорної ноги, голова припіднята і повернута в протилежний бік від опорної ноги.

Описуються рухи, які виконують юнаки, а дівчата повторюють ті самі рухи, але з протилежних ніг в дзеркальному відображенні. Виконуючи танець, танцюючі рухаються по колу проти ходу годинникової стрілки.

Перша фігура

1-й такт. На першу чверть – крок лівою ногою ліворуч.

На другу чверть – підскок на лівій нозі, права нога, зігнута в коліні, піднімається над підлогою у II позицію, одночасно корпус повертається на 180° ліворуч від дівчини, з'єднані руки опускаються вниз і переводяться вперед на рівень II позиції.

На третю чверть – права нога опускається на підлогу у *demi plié*, ліва піднімається в II позицію над підлогою, корпус нахиляється праворуч.

На четверту чверть – переступити в *demi plié* на ліву ногу, права нога піднімається в II позицію над підлогою, корпус нахиляється ліворуч, голова повернута праворуч.

2-й такт. Повторюється рух першого такту праворуч з правої ноги з поворотом корпусу праворуч на 180° до дівчини.

3-й такт. На першу чверть – крок на ліву ногу ліворуч, права нога піднімається в II позицію над підлогою.

На другу чверть – підскок на лівій нозі з одночасним розворотом корпусу ліворуч на 180°, права нога зігнута в коліні і піднята над підлогою у II позицію.

На третю чверть – крок на праву ногу праворуч, ліва нога піднімається в II позицію над підлогою.

На четверту чверть – підскок на правій нозі з розворотом корпусу на 180° праворуч, ліва нога зігнута в коліні і піднята над підлогою у II позицію.

4-й такт. На першу, другу чверті – ліву ногу опустити на підлогу на п'ятку; права нога в *demi plié*, корпус нахилити до лівої ноги.

На третю, четверту чверті – зробити два оплески обома руками на рівні грудної клітки, погляд спрямувати один на одного.

5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого тактів.

Дівчина виконує теж саме, що і юнак, тільки з правої ноги і в дзеркальному відображенні.

Друга фігура

Вихідне положення: юнак стоїть спиною до центру кола, дівчина перед юнаком, обличчям в центр кола; ноги у вільній I позиції; обидві руки дівчини на плечах у юнака, юнак обома руками тримає дівчину за талію.

1-й такт. На першу чверть – юнак виконує крок назад з лівої ноги.

На другу чверть – підскок на лівій нозі, одночасно права нога, зігнута в коліні, виноситься назад над підлогою. Корпус нахилиється вперед, голова повертається праворуч, погляд спрямований один на одного.

На третю чверть – права нога опускається біля лівої, з переносом на неї ваги тіла, ліва нога піднімається над підлогою.

На четверту чверть – ліва нога опускається на підлогу біля правої. Корпус випрямляється, погляд спрямований один на одного.

2-й такт. Повторення рухів першого такту з правої ноги.

Дівчина виконує на 1-2-й такти ті ж самі рухи, що і юнак, починаючи з правої ноги;

3-й такт. На першу чверть – юнак виконує крок з лівої ноги вперед, обидві руки партнерів з'єднані в II позиції.

На другу чверть – підскок на лівій нозі, одночасно права нога зігнута в коліні виноситься вперед у IV позицію над підлогою.

На третю, четверту чверть – аналогічно виконується крок-підскок вперед з правої ноги.

4-й такт. На першу, другу чверті – повторюються крок-підскок вперед з лівої ноги .

Дівчина виконує ті ж самі рухи, починаючи з правої ноги. Цими кроками виконавці здійснюють повний поворот в парі, рухаючись за годинниковою стрілкою; корпус відхилений один від одного, голови повернуті праворуч, погляд спрямований один на одного.

На третю, четверту чверті – танцюючі виконують два притупи на місці: юнак – правою і лівою ногою, дівчина – лівою і правою ногою, і стають у вихідне положення другої фігури.

5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого такту.

Третя фігура

Вихідне положення: виконавці стоять у вихідному положенні попередньої фігури.

1-й такт. На першу чверть – юнак робить крок з лівої ноги ліворуч.

На другу чверть – підскок на лівій нозі, одночасно права нога, зігнута в коліні, піднімається у II позицію над підлогою. Корпус і голова нахиляються ліворуч.

На третю, четверту чверті – виконується два переступання по II позиції на праву і ліву ногу з одночасним поворотом на 180° в парі ліворуч (юнак і дівчина міняються місцями). Дівчина виконує рухи першого такту з правої ноги.

2-й такт. Танцюючі повторюють рухи першого такту: юнак починає з правої ноги, дівчина з лівої ноги.

3-й такт. На першу чверть – юнак виконує крок з лівої ноги ліворуч.

На другу чверть – підскок на лівій нозі, одночасно права нога зігнута в коліні піднімається у II позицію над підлогою і здійснює поворот в парі ліворуч на 180°.

На третю, четверту чверті – аналогічно виконується крок з підскоком на праву ногу і поворотом в парі праворуч на 180°. Цими кроками виконавці міняються місцями. Корпус і голова нахиляються вбік опорної ноги, погляд спрямований один на одного. Дівчина виконує рухи третього такту, з правої ноги.

4-й такт. На першу чверть – юнак і дівчина виконують *demi plié* по I вільній позиції.

На другу, третю чверті – дівчина вистрибує, зігнувши ноги в колінах під себе (руки на плечах юнака); юнак піднімає дівчину вгору (руки на талії у дівчини) з одночасним поворотом на 180° праворуч і опускає на місце.

На четверту чверть – пауза.

5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого тактів.

Четверта фігура

Вихідне положення: виконавці тримаючись за руки, утворюють коло. Дівчина знаходиться праворуч від юнака, I вільна позиція ніг.

1-й такт. На першу чверть – юнак і дівчина виконують крок правою ногою праворуч.

На другу чверть – підскок на правій нозі, одночасно ліва нога зігнута в коліні виноситься вперед у IV позицію над підлогою. Голова повертається праворуч.

На третю чверть – крок лівою ногою ліворуч.

На четверту чверть – приставити праву ногу до лівої у I вільну позицію.

2-й такт. Повторення рухів першого такту з лівої ноги;

3-й такт. На першу чверть – крок правою ногою праворуч.

На другу чверть – підскок на правій нозі, одночасно ліва нога зігнута в коліні виноситься вперед у IV позицію над підлогою.

На третю, четверту чверті – виконується крок-підскок з лівої ноги вперед з одночасним поворотом корпусу праворуч на 180°.

4-й такт. На першу, другу чверті – крок-підскок з правої ноги, завершуючи повний поворот на місці.

На третю, четверту чверті – два притупи на місці (лівою і правою ногою). Руки під час повороту танцюючі забирають в кулачки на пояс.

5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого тактів.

П'ята фігура

Вихідне положення: виконавці стоять обличчям в центр кола, ноги у I вільній позиції; руки в кулачках на поясі.

1-й такт. На першу, другу чверті – юнак подає праву руку дівчині, яка знаходиться біля нього ліворуч, запрошуючи на танець.

На третю, четверту чверті – дівчина вдаряє долонею правої руки по правій долоні юнака, відмовляючи запрошенню.

2-й такт. На першу, другу чверті – юнак подає праву руку своїй дівчині, яка стоїть праворуч.

На третю чверть – дівчина подає йому ліву руку.

На четверту чверть – юнак робить крок з правої ноги вперед, заходячи в коло, приставляє ліву ногу до правої і повертається обличчям до своєї дівчини. Ліва рука юнака і права дівчини знаходяться в кулаках на поясі.

3-й такт. На першу чверть – юнак, повертаючись ліворуч, виконує крок з лівої ноги ліворуч.

На другу чверть – підскок на лівій нозі, одночасно права нога зігнута в коліні виноситься вперед в IV позицію над підлогою.

На третю, четверту чверті – юнак виконує крок-підскок з правої ноги.

4-й такт. На першу, другу чверті – ще один крок-підскок з лівої ноги, завершуючи повний поворот.

На третю чверть – крок правою ногою вперед.

На четверту чверть – приставити ліву ногу позаду правої у III вільну позицію.

Дівчина виконує рухи третього – четвертого такту, починаючи з правої ноги. Танцюючі стають у вихідне положення першої фігури.

ФАРАНДОЛА

Англійський дослідник, автор великої праці з історичного танцю Мелузін Вуд наголошував на тому, що фарандола – одна із форм кароля, в якому виконавці, утворивши ланцюжок, рухались увесь танець однією лінією.

З літературних джерел відомо, що фарандола – стародавній французький танець, батьківщиною якого вважають Нижній Прованс.



Інші науковці відносять фарандолу до танців типу відкритого кола і пов'язують його походження з бранлем. Основні елементи фарандоли склалися з простого кроку та бігу і цим вони були доступними широкому колу виконавців. Без фарандоли не обходилось ні одне народне свято, ні одне гуляння та весілля.

Танець виконувався необмеженою кількістю виконавців, які вибудовувалися ланцюжком і рухались вгору та вниз по сільській вулиці або площі. Ведучим вибирали чоловіка, який не тільки добре знав танець, але і умів жартувати та імпровізувати. Усі учасники повинні були слухатись ведучого і виконувати його вказівки. В кінці ланцюжка також стояв чоловік, оскільки він міг ставати ведучим під час зміни напрямку руху. Виконавці фарандоли тримались за руки, або за хустинки, які тримали в руках.

Оскільки фарандола – імпровізаційний танець, то його малюнок залежав від характерних особливостей місцевості, де він виконувався, а також від індивідуальності ведучого. Але разом з тим у ньому є ряд характерних фігур, серед яких найбільш частіше зустрічаються “змійка”, “спіраль”, “арка”, “равлик”, “місток”, “лабіринт”.

Виникла фарандола в ранньому середньовіччі і була широко відомою до кінця XVIII століття. В епоху французької буржуазної революції вона стала любимим танцем санкюлотів і її виконували під супровід революційних пісень та маршів. На балах XIX століття ланцюжком фарандоли завершувались французька кадрили і котильйон. На півдні Франції фарандолу виконують і сьогодні.

*Композиція Фарандоли**

Музичний розмір 6/8.

Вихідне положення: танцюючі знаходяться в третій правій кулісі; тримаючись за руки. Першим стоїть хлопець.

Перша фігура “равлик”

Танцюючі рухаються за ведучим простим кроком, починаючи з правих ніг. Просуваючись по широкому колу, ведучий поступово заводить усіх до центру кола і “закручує” в “равликову мушлю”.

Коли всі учасники “закрутяться” у спіраль ведучий їх “розкручує”, пропускаючи кожного другого під своєю рукою, а усі інші рухаються за ним.

В кінці фігури, танцюючі знову утворюють ланцюг.

Друга фігура “місток”

Ведучий і дівчина, яка стоїть біля нього ліворуч, стають обличчям один до одного і піднімають вгору з’єднані руки, утворюючи арку. Друга пара танцюючих проходить вперед, під їх руками повертаються обличчям один до одного, і також з’єднують підняті вгору руки. Так само виконують усі учасники до тих пір, поки в кінці арки не опиниться остання пара. Після цього ведучий проходить вперед під утворившимися арками, а усі учасники рухаються за ним. В кінці фігури знову утворюється одна пряма лінія.

Третя фігура “лабіринт”

Танцюючі рухаються простим кроком по півколу, потім ведучий повертається ліворуч, піднімає вгору ліву руку, а той хто йде за ним – праву руку і проходить під аркою. Так утворюється переплетіння. Далі ведучий проходить під аркою рук двох наступних учасників і так до кінця. Усі учасники рухаються за ведучим. В кінці фігури знову утворюється одна лінія.

* Композиція танцю запозичена з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”, с. 29.

БУРРЕ

Стародавній народний французький танець, побудований на основі видозмінених і ускладнених рухів бранлю.

З'явився цей танець в Оверні і довгий час був характерним місцевим танцем. Пізніше його почали виконувати в інших містах, а в подальшому і по всій Франції.



Існують парні і хороводні різновидності бурре, які найчастіше виконувались під спів самих танцюристів, а також під акомпанемент волинки, удари каблуками, вигуки.

Найчастіше схема бурре мала лінійну побудову. Чоловіки і жінки ставали в шеренги і розміщувались один навпроти одного. Рух танцю починала перша пара, усі інші танцюючі по чергово повторювали за нею. Також бурре міг виконуватись по колу, але рухи залишалися ті самі, що і при лінійній композиції.

Велике значення надавалось роботі рук, які під час танцю дуже часто опускали вниз, піднімали вгору, клали на стегнах. Також жінки іноді підтримували спідницю однією або обома руками.

Руки ніг були досить простими і склалися з двох стрибків з однієї ноги на другу, які чергувалися з *pas maché* і *pas-de-bourrée*.

Виконання бурре і характер його рухів в різних місцевостях Франції мали свої особливості. Так овернці танцювали в дерев'яних капцях (сабо) і відповідно їх рухи були повільними, важкими, з сильним ударом каблуком, на третю чверть такту. В Бурбоні бурре виконували у подвійному ритмі з підскоком і винесенням ноги в повітря, а на другу чверть такту робили акцент ударом каблука в підлогу.

Композиція Бурре*

Це один з варіантів бурре, що виконується однією парою.

Музичний розмір 3/8.

Вихідне положення: юнак і дівчина стоять обличчям один до одного і тримаються за праві руки. Ноги у I вільній позиції.

Перед початком танцю дівчина і юнак розходяться виконуючи простий танцювальний крок. Дівчина рухається по колу праворуч, юнак – ліворуч, і зупиняються на відстані один навпроти одного. Дів-

* Композиція танцю запозичена з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської "Історико-побутовий танець". – С. 45.

чина підтримує обома руками спідницю, у юнака руки підняті вгору до рівня голови, напівзігнуті в ліктях, повернуті долонями всередину.

Перша фігура

1-й такт. На першу восьму – крок лівою ногою вперед.

На другу восьму – стрибок на лівій нозі, одночасно права нога, зігнута в коліні, піднімається у IV позицію над підлогою на *croisée*, коліно напівзігнуте, ліве плече подається вперед; голова повертається до лівого плеча.

На третю восьму – ліва нога ставиться усією стопою на підлогу в *plié*; права нога залишається в повітрі.

2-й такт. Повторюються рухи першого такту з правої ноги; вперед подається праве плече; голова повертається до правого плеча.

3-й такт. На першу, другу восьму – повторюються рухи першого такту з лівої ноги.

На третю восьму – права нога приставляється до лівої і виконується *plié* на обох ногах.

4-й такт. На першу, другу восьму – піднятися на півпальці обох ніг. На третю восьму – *plié* на обох ногах в I вільній позиції.

5-8-й такти. Повторюються рухи першого – четвертого тактів, починаючи з правої ноги. В кінці восьмого такту виконавці стають в положення *dos á dos*, повертаючись правим плечем один до одного, голови повертаються праворуч.

9-12-й такти. Виконавці обходять один одного праворуч основним кроком бурре (*dos á dos*), починаючи рух з правої ноги (перший – четвертий такти). Під час піднімання на півпальці (дивитися четвертий такт) виконавці зупиняються і повертаються один до одного лівим плечем; голови повертають ліворуч.

13-16-й такти. Виконавці обходять один одного ліворуч, виконуючи рухи дев'ятого – дванадцятого тактів з лівої ноги.

В кінці шістнадцятого такту виконавці зупиняються на відстані близько метра один від одного.

Друга фігура

1-й такт. Дівчина рухається по колу праворуч, повертаючись спочатку обличчям, пізніше спиною до центра кола.

На першу восьму – крок правою ногою вбік праворуч, з переносом на неї ваги тіла.

На другу восьму – ліва нога ковзним рухом виноситься вбік на півпальці, одночасно права нога піднімається на півпальці, ліве плече подається вперед і дівчина розвертається на 180°, корпус нахиляється праворуч, голова повертається до лівого плеча і злегка нахиляється праворуч.

На третю восьму – права нога опускається з півпальців на усю стопу, ліва нога залишається в попередньому положенні.

В кінці першого такту дівчина зупиняється обличчям до центра кола.

2-й такт. Повторюються рухи першого такту, але з лівої ноги.

В кінці другого такту дівчина зупиняється спиною до центра кола.

3-8-й такти. Дівчина повторює рухи першого і другого тактів.

Юнак у той час стоїть на місці виконуючи притуп правою ногою акцентуючи першу восьму кожного такту і злегка плескає в долоні. В кінці восьмого такту дівчина приходить на місце юнака, а юнак виходить вперед, на місце, звідки починала повороти дівчина.

9-16-й такти. Дівчина стоїть на місці, плескаючи в долоні і притупуючи правою ногою. Юнак виконує повороти по колу праворуч. В кінці шістнадцятого такту юнак зупиняється в центрі кола.

Третя фігура

1-8-й такти. Юнак стоїть в центрі кола, виконує притупи ліво. Ногою, акцентуючи вершу восьму кожного такту, а дівчина повторює рухи другої фігури, описуючи коло і залишається після цього в центрі кола.

9-16-й такти. Юнак повторює повороти по колу, дівчина залишається в центрі кола виконуючи притупи правою ногою, акцентуючи першу восьму кожного такту.

Фінал

1-8-й такти. Обоє виконавців виконують повороти по колу праворуч кружляючи кожен навколо себе і приходить на та місце, звідки починали танець.

Завершується танець ударом ноги в підлогу на останню ноту.

Контрольні запитання та завдання

- Охарактеризуйте танцювальну культуру епохи Середньовіччя.
- Чим відрізняються танці раннього і пізнього Середньовіччя?
- Назвіть основний танець XII ст.
- В чому полягає різниця танців простих людей і феодалів?
- Який французький народний танець був першоджерелом усіх побутових танців?
- Які танці виконували на балах феодалів?
- Що є основою бранлю?
- Назвіть види бранлю.
- В чому полягає різниця народного і бального бранлю?
- Назвіть характерні особливості бранлю “Колокольний дзвін”.
- Які танцювальні елементи використані в “Селянському бранлі”?
- Звідки походить фарандола?
- Назвіть характерні особливості фарандоли.
- Яку схему побудови найчастіше використовували в бурре?
- Назвіть характерні особливості танцювальної лексики бурре.
- Назвіть батьківщину танцю бурре.

Завдання: скласти танцювальний етюд з використанням елементів “Селянського бранлю”.

ПОБУТОВІ ТАНЦІ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

XVI століття – визначна епоха в історії хореографії, починаючи з якої, усі почали усвідомлювати значення і красоту танцювального мистецтва. Танець стає однією з форм прекрасного в дії, з'являється витончений стиль і гармонія рухів і на кінець виникає новий вид мистецтва танцю – балет.

В епоху Відродження великого значення також набуває і побутовий танець, без якого не обходяться не тільки бали, вечори, але і різноманітні народні вуличні гуляння.

В Італії, Франції, Англії, Іспанії виникає багато нових танцювальних форм. Різні верстви суспільства створюють свої танці, виробляють свою манеру виконання та правила поведінки під час проведення балів, вечорів, святкувань. Проте основним джерелом, з якого черпаються рухи, фігури і навіть цілі танцювальні композиції залишається народна танцювальна культура.

Великий реформатор французького балету XVIII ст. Жан Жорж Новер в своїх “Листах про танець” наголошував на тому, що балетмейстер може взяти у народу багато рухів і поз, наповнених чистими і щирими веселощами.

Хореографія епохи Відродження більш складніша, ніж бранлі пізнього середньовіччя. На зміну танцям з хороводною і лінійною композицією приходять парні (дуетні) танці, побудовані на складних рухах і фігурах.

В кожній провінції побутовували свої танці і існувала своя манера виконання. За дослідженнями Новера, менует зародився в Ангулемі, батьківщина бурре – Овернь, з Ліона бере свої витoki гавот, з Провансу – тамбурин. Окремі форми народних танців, характерних для епохи Відродження, залишаються популярними до цього часу. Так, у багатьох областях і провінціях Франції і зараз виконують рігодон, бурре, менует, бранль під супровід веселих пісень.

Придворні танці епохи Відродження у своїй більшості – народні танці, перероблені і видозмінені згідно правил етикету. Тільки незначна кількість танців виникла безпосередньо у аристократичному середовищі.

Стиль придворної хореографії створювався поступово і це був дуже довгий процес. Деякі дослідники вважають, що в епоху Відродження взагалі не було стійких і визначених танцювальних канонів.

Техніка танців XV ст. надзвичайно проста і в основному – це променадні танці без регламентованого малюнку рухів рук, компози-

ція більшості яких побудовані на поклонах, наближеннях та віддаленнях виконавців один від одного, а рухи ніг склалися з дрібних кроків. Майже усі танці супроводжувались безкінечними поклонами, виконанню яких надавалось велике значення, оскільки вони були частиною придворного етикету.

Французькі поклони виконувались праворуч, італійські – ліворуч. Кавалер знімав капелюха лівою рукою - це означало, що він вітає даму від усього серця. Стриманість і підтягнутість постави пояснювалось кроєм придворного одягу: у дам були сукні з важкої матерії з дуже довгими шлейфами, у чоловіків – кафтани, тріко, які облягали ноги і вузькі туфлі з довгими дзьобоподібними носками. Такий одяг сковував свободу руху. В XVI ст. чоловіки танцювали в капелюсі, плащі і при шпазі. Дами, ніби позуючи, припіднімали перед довгої сукні і манірно складали навхрест руки на рівні талії з припіднятими кистями і опущеними ліктями. В руках у них були і святкові хусточки та віяла. Дами повинні були уміло користуватись шлейфом, який не дозволялось піднімати, його “тягли”, а при відході назад спритно відсували ногою.

Спеціальні церемонімейстери балу вказували, кому належить відкрити бал, хто і з ким повинен танцювати, а також наглядали за поведінкою і рухами танцюючих. Існували спеціальні правила запрошення дами на танець, які були обов’язковими у всій Європі.

Не дивлячись на те, що з’являється велика кількість нових танців, різні верстви суспільства ще довго зберігають ті, які були популярними в епоху пізнього середньовіччя. Народ продовжує танцювати бранлі. При дворі виконуються променадні танці: з свічками і факелами та різноманітні бассданси – які були самими популярними в XV–XVI століть.

Бассданси – “низькі” танці, в яких не було стрибків і ноги майже не піднімалися над підлогою (павана, куранта, алеманда). Також виконували “високі” танці, в яких танцюючі кружляли (вольта) і стриба-ли (гальярда).

Побутовий танець епохи Відродження – парний танець, в якому велика увага звертається на дрібні деталі рухів рук, манеру носити сукню, тримати корпус, знімати капелюха, вітати партнера і гостей. Зникають пантомімний та імпровізаційний елементи, партнери стоять близько один до одного, доторкаючись плечима.

Стопи ніг в танцях XV ст. розташовувались по прямій лінії, паралельно одна одній. Виворітність стане обов’язковою тільки з XVII ст.

Деякі дослідники справедливо називають танці XV ст. партерними оскільки у них відсутні стрибки.

Етикет придворного суспільства чітко регламентував усі деталі поведінки, що вимагало відповідного навчання і це зумовило появу учителя танців – викладача вишуканих манер.

Танцмейстери створюють канонічні форми танців, які дуже старанно і досконало вивчає привілейоване суспільство.

В XVI ст. танцювальне мистецтво найбільш яскраво розвивається в Італії. Бали у Флоренції – зразок величавості, фантазії і винахідливості. Італійських вчителів танцю запрошують у різні країни, де вони впроваджують свою манеру виконання, надаючи великої уваги положенню корпусу під час танцю.

В XVII ст. французька хореографія збагачується новими рухами, більш складнішими і витонченішими ніж італійські. Побутовий танець включає такі рухи, як *assemblé* на півпальцях, *jeté*, *glissé*, перехрещування ніг, ковзання каблуком. Ускладнюється техніка жіночого тацю, в якій з'являються дрібні рухи, типу *pas-de-bourréé*. Цьому сприяє зміна фасону придворного одягу: вкорочені сукні дозволяють робити ногами легкі та чіткі рухи. Більш активним стає спілкування партнерів: кавалер веде даму, часто пропускаючи її трохи вперед в танці, обводить її навколо себе за руку. Танцюючи, партнери дивляться один на одного на протязі усього танцю.

Італійські танці французи виконують дещо інакше, по-своєму, надаючи їм більшої яскравості і витонченості.

Французькі хореографи і теоретики епохи Відродження чимало сприяли розвитку танцювального мистецтва, створенню нових танцювальних форм, чіткої канонізації танцю. Їх дослідження і теоретичні висновки стали основою майже усіх методичних рекомендацій та підручників з історії танцю. Особливе місце належить французькому теоретику Туано Арбо, який випустив в 1588 році об'ємну працю "Орхесографія". В якій досконало описав не тільки танці другої половини XVI ст., але і ранні хореографічні форми, приділяючи велику увагу класифікації бранлів. Туано Арбо досконало фіксує композицію танців, різновидності па і рухів, манеру виконання, характер костюмів і аксесуарів. Його праця сприяла популяризації хореографії і стала тією основою, на якій в подальшому інтенсивно розвинувся придворний і сценічний танець.

Розвитку танцювальної культури в значній мірі сприяє музика. Композитори цього періоду широко звертаються у своїй творчості до

танцювальних ритмів. З часом танцювальна музика набуває більшої самостійності, її розвиток сприяє фіксації рухів і окремих композицій.

Для епохи Відродження характерні придворні бали, на які запрошували тільки вибране суспільство. Назва “бал” походить від грецького слова “баллері”, старофранцузького *baller*, латинського *ballare*, що означає – танцювати, стрибати. Під час балів також демонструвались і балетні вистави, в яких приймали участь відомі співаки і танцівники, які в своїх піснях та танцях прославляли короля, його військо, демонстрували велич країни, та відданість його підданих.

Надзвичайного розквіту бали досягають при правління Людовіка XIV вражаючи надзвичайною розкішністю костюмів і святковістю.

В 1661 році Людовік XIV видає указ про створення Паризької Академії танцю, яка повинна була сприяти вихованню гарної манери у представників вищих класів та відповідної виправки у військових. В завдання Академії входило, також, встановлення чітких форм побудови та виконання окремих танців, вироблення і узаконення загальної для всіх методики викладання, удосконалення існуючих танців та створення їх нових форм. Академія оцінювала рівень знань вчителів танців, видавала дипломи, влаштовувала вечори і всіляко сприяла популяризації хореографічного мистецтва. Нові танці та рухи діячі Академії нерідко запозичували у народної хореографії, яка продовжувала розвиватися своїм шляхом. Академія відіграла значну роль в розвитку танцювальної культури Франції, яка досягла особливого розквіту в період, коли її очолював Луї Бошан – відомий балетмейстер і королівський вчитель танців.

Народний і побутовий танець Франції XVI–XVII ст. відіграв велику роль в розвитку балетного театру і сценічного танцю. Хореографія оперно-балетних вистав XVI, XVII ст. і початку XVIII ст. складалася з тих самих танців, які придворне суспільство виконувало на балах і святах. Тільки в кінці XVIII ст. відбувся їх кінцевий поділ на побутовий і сценічний, а деякі рухи гавоту, гальярди і особливо менуету лягли в основу лексики класичного танцю.

Найбільш популярні танці XVII ст. – гавот і менует – надовго пережили свою епоху і були відомими до початку XIX ст.

ПОКЛОНИ І РЕВЕРАНСИ XVI ст.*

Реверанси і поклони XVI–XVII ст. були не тільки придворним привітанням, але і танцювальними фігурами, які надавали бальній хореографії рис урочистості і величавості. Поклони поділялися на “величні” або “великі” та “прості” або “короткі”.

Реверанс – поважний уклін, характер якого залежав від того хто і кому його виконував, а також від форми і крою одягу. Особлива увага в укліні надавалась умінню кавалера керувати своїм головним убором, який він знімав перед укліном і яким, вітаючи даму, робив салют. Ставити руку на ефес шпаги, відкидати пелерину, виконувати самі прості рухи і жести придворні кавалери повинні були граційно і красиво. Перед королем і королевою реверанси і поклони виконувались особливо поважно і глибоко.

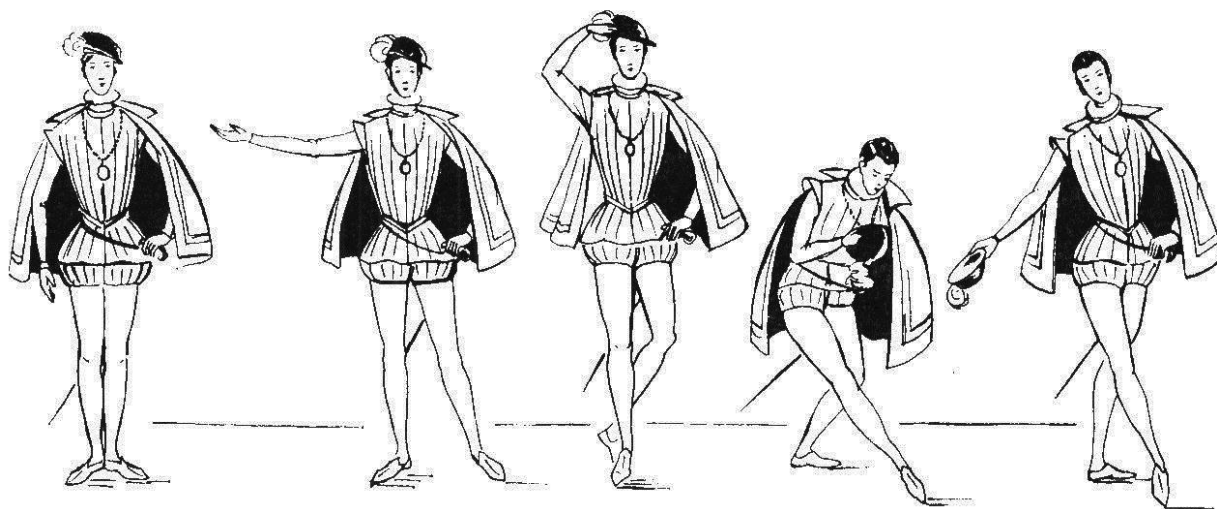
Уклін кавалера (“величний”, із зняттям капелюха)

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: І вільна позиція ніг, ліва рука на ефесі шпаги, права опущена донизу, голова *en face*.

1-й такт. Крок правою ногою праворуч, праву руку підняти вбік на один рівень з плечем, кисть відкрита; погляд на того, кому робиться поклон.

2-й такт. Ліву ногу підтягнути позаду п’ятки правої ноги на носок; праву руку зігнути в лікті і підняти до капелюха, взявши за борт, з легка при підняти його лівий бік: чотири пальці кладуть під борт, а великий палець за борт, не закриваючи при цьому рукою обличчя.



* Запозичено з посібника Є.Д.Васильєвої “Танець”. – С. 85–89.

3-й такт. На першу чверть – крок лівою ногою назад в IV позицію, з перенесенням на неї ваги тіла, праву ногу витягнути попереду на носок, праву руку з капелюхом відкрити в сторону.

На другу чверть – нахилити корпус вперед; праву руку з капелюхом підвести плавним рухом попереду корпусу до грудей, голову нахилити донизу.

4-й такт. На першу чверть – корпус випрямити, праву руку широким рухом розкрити вбік, голову підняти вперед

На другу чверть – Праву ногу підтягнути до лівої в I вільну позицію, ліва рука – на ефесі шпаги, капелюх повернутий зовнішньою стороною до того кому виконується поклон. Витримується поза, або капелюх одягають на голову.

Уклін кавалера (без зняття капелюха)

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; ліва рука на ефесі шпаги, права опущена донизу, голова в положенні *en face*.

1-й такт. На першу чверть – дивлячись на того, до кого звернено привітання, зробити крок вперед правою ногою. Праву руку підняти вперед, трохи праворуч на рівень голови, малюючи кистю руки букву *z*.

На другу чверть – ліву ногу підтягнути позаду правої у III позицію.

2-й такт. Провести ліву ногу назад, перенести на неї вагу тіла і зробити присідання; права нога, витягнута в коліні і підйомі залишається попереду. Праву руку трішки відвести праворуч, а потім разом з лівою рукою зігнути в ліктях і плавно підвести обома долонями до серця.

3-й такт. Нахилити корпус вперед, виконуючи при цьому уклін головою, одночасно обидві руки розкрити в сторони. Праву руку і праве плече подати трохи вперед.

4-й такт. Повільно випрямитись з поклону. Праву ногу підтягнути до лівої у III позицію; ліву руку покласти на ефес шпаги, праву опустити донизу.

Реверанс дами (зі шлейфом)

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: I вільна позиція ніг; обидві руки (або одна рука) підтримують перед сукні; корпус і голову тримають прямо.

1-й такт. Праву ногу витягнути вперед на носок.

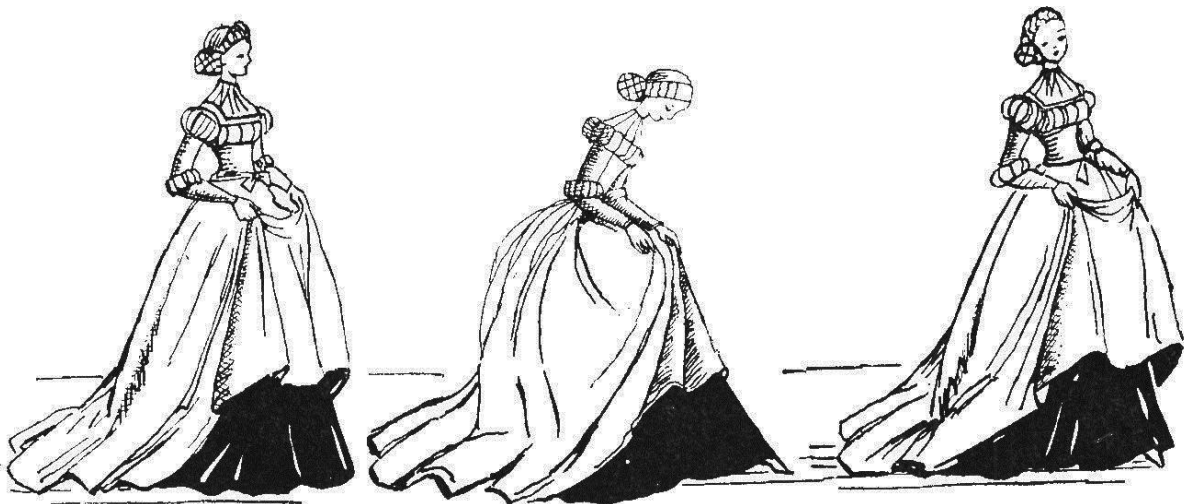
2-й такт. Не відриваючи носок від підлоги, провести праву ногу вбік, а потім – назад, відсуваючи при цьому довгі складки сукні і шлейфу.

3-й такт. Виконати *demi pli * по IV позиції, рівномірно розподіливши вагу тіла на обидві ноги. Корпус прямий, голова злегка нахилиється.

4-й такт. Повільно піднятися з *demi pli *; вагу тіла перенести на ліву ногу, праву ногу підтягнути в I позицію.

Реверанс дами (без шлейфу)

Вихідне положення: I вільна позиція ніг, обидві руки схрещені на талії; корпус і голову тримають прямо.



1-й такт. Крок правою ногою вбік.

2-й такт. Ліву ногу підтягнути до правої в I позицію і не затримуючись провести назад в IV позицію на півпальці;

3-й такт. Виконати глибоке присідання по IV позиції, корпус прямий, голова легко нахилиється, очі опущені.

4-й такт. Повільно вирівнятися з глибокого присідання, ліву ногу підтягнути до правої ноги в I позицію.

УКЛІН І РЕВЕРАНС XVII ст.*

Розвиток танцювальної техніки в XVII ст. і зміна крою костюмів вплинули на реверанс і уклін, які стали виконуватися більш витонченіше і музичніше. Реверанс і уклін починалися з III позиції і завершувалися в IV позицію. Кисті рук часто відводилися від корпусу.

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; у дам обидві руки підтримують сукню з боків, у кавалерів руки опущені і трішки відведені від корпусу, кисті злегка припідняті.



1-й такт. На першу, другу чверть – *demi plié* по III позиції, погляд на того, кому виконується уклін.

На третю чверть – крок назад на ліву ногу у IV позицію; права нога витягується попереду в коліні та стопі.

2-й такт. На першу, другу чверті – поглиблюючи *demi plié* на лівій нозі, нахилити корпус і голову вперед; підборідок припіднятий, погляд спрямований на того, кому виконується уклін. Права нога залишається попереду витягнутою на носок.

На третю чверть – вирости з *demi plié*, корпус випрямити, праву ногу підвести до лівої у III позицію попереду.

Виконуючи уклін, кавалер міг знімати капелюх лівою або правою рукою (на дві чверті такту); відводити його в сторону (на одну чверть такту); підводити до корпусу (на дві чверті такту) і знову відкривати в сторону (на одну чверть такту).

БАЛЬНИЙ БРАНЛІ

Це стилізований і перероблений народний бранль, який відноситься до групи “низьких” придворних танців. Цим танцем звичайно відкривали бал. Танцюючі пари рухалися простими і подвійними кроками бранлю, ніби здійснювали прогулянку по залу. При цьому вони виконували похитування, реверанси, поклони. Дами обходили навколо кавалерів і на завер-



* Запозичено з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 65.

шення танцю пари утворювали загальне коло. Танцюючі виконували бальний бранль під вокальний супровід – акомпанемент різних музичних інструментів: фанфар, флейти, віоли.

Бальний бранль був найбільш розповсюдженим масовим танцем, найчастіше пов'язаний з ігровими моментами: бранль з факелом або підсвічником, який танцюючі передавали один одному, бранль з жестикуляцією, бранль з поцілунками.

*Композиція Бального бранлю**

Музичний розмір 6/8.

Вихідне положення: танцюючі пари розміщуються по середині залу в одну колону, обличчям один до одного. Ноги в I позиції, дами обома руками піднімають перед сукні; ліві руки кавалерів на ефесі шпаги, праві – вільно опущені.

1-4-й такти. Дами виконують реверанс (зі шлейфом), а кавалери – уклін (“величний” з капелюхом).

5-6-й такти. Танцюючі виконують півоберт один до одного: кавалери правим плечем, дами лівим плечем.

7-8-й такти. Танцюючі подають один одному руки: кавалери праву руку, дами – ліву. Кисть правої руки кавалера лежить на зовнішній стороні кисті лівої руки дами. З'єднані руки припідняті майже до рівня плечей, лікті опущені.

Похитування

1-й такт. Кавалери повертають і злегка нахиляють корпус ліворуч, оглядаючи усіх присутніх, а потім випрямляють корпус.

2-й такт. Кавалери виконують поворот з нахилом корпусу праворуч, дивлячись при цьому на даму.

3-4-й такти. Кавалери повторюють рухи першого і другого тактів.

Перша фігура

Простий бранль

1-й такт. На першу половину такту – рухаючись вперед танцюючі виконують невеликий крок вперед лівою ногою.

На другу половину такту – пауза.

2-й такт. На першу половину такту – підтягнути праву ногу до лівої в I позицію.

* Композиція танцю запозичена з посібника Є.Д.Васильєвої “Танець”. – С. 89–91.

На другу половину такту – пауза.

3-4-й такти. Танцюючі повторюють рухи простого бранлю, починаючи крок правою ногою.

Друга фігура *Подвійний бранль*

1-й такт. На першу половину такту – танцюючі виконують невеликий крок вперед лівою ногою.

На другу половину такту – пауза.

2-й такт. На першу половину такту – танцюючі виконують невеликий крок вперед правою ногою.

На другу половину такту – пауза.

3-й такт. На першу половину такту – танцюючі виконують невеликий крок вперед лівою ногою.

На другу половину такту – пауза.

4-й такт. На першу половину такту – танцюючі підтягують праву ногу до лівої в I позицію.

На другу половину такту – пауза.

Третя фігура

На 8 тактів – танцюючі продовжуючи рухатись вперед, повторюють простий і подвійний бранль, починаючи рух з правої ноги.

На 8 тактів – кавалери і дами виконуючи простий і подвійний бранль, повертаються по півколу ліворуч і зупиняються обличчям один до одного, роз'єднуючи руки.

На 4 такти – кавалери виконують уклін дамам.

На 4 такти – дами виконують реверанс кавалерам.

Четверта фігура

Танцюючі продовжують виконувати танець рухаючись у зворотному напрямку. При цьому перша пара тепер стає останньою, а остання пара – першою, яка веде всю колону танцюючих за собою.

На 4 такти – танцюючі виконують простий бранль.

На 4 такти – танцюючі виконують подвійний бранль.

На 8 тактів – танцюючі повторюють простий і подвійний бранль, рухаючись за першою парою по півколу праворуч. Перша пара заводить за собою усю колону і наближається до останньої пари.

П'ята фігура

1-8-й такти. Кавалер і дама кожної пари, виконуючи подвійний бранль, повертаються на четверть кола ліворуч і зупиняються обличчям один до одного, роз'єднуючи руки. Таким чином, кавалери стають спиною до центра кола, а дами – обличчям в центр кола.

9-12-й такти. Кавалери виконують уклін дамам.

13-16-й такти. Дами виконують реверанс кавалерам.

Після цього усі танцюючі беруться за руки, утворюючи загальне коло.

Шоста фігура

1-8-й такти. Танцюючі, рухаючись по колу, виконують простий бранль. На останній такт вони роз'єднують руки і виконують два оплески долонями.

9-16-й такти. Продовжуючи рухатись по колу, танцюючі повторюють усі рухи першого – восьмого тактів.

Сьома фігура

1-8-й такти. Усі дами виконуючи подвійний бранль, рухаються до центра кола; кавалери виконуючи подвійний бранль, відходять назад.

5-8-й такти. Дами повертаються по півколу ліворуч, продовжуючи виконувати подвійний бранль і зупиняються обличчям до кавалера. Кавалери продовжують виконувати подвійний бранль, рухаючись назад.

9-12-й такти. Кавалери і дами, виконуючи простий бранль, рухаються назустріч один одному.

13-16-й такти. Кавалери і дами виконують уклін один одному.

ВОЛЬТА

Це італійський парний танець, назва якого походить від слова *voltare*, що означає “повертатися”. Вольту могли виконувати як одна пара (чоловік і жінка) так і більша кількість пар.

Основний малюнок танцю – майстерний і різкий підйом і поворот дами в повітрі кавалером. Оскільки цей підйом зазвичай робився



доволі високо, це вимагало від кавалера великої сили і спритності і не дивлячись на різкість руху, підйом виконувався чітко і красиво.

Як і більшість народних танців, вольту після її появи швидко почали виконувати на придворних святах. В XVI столітті вольту танцюють усі європейські країни, але найбільший успіх вона мала при французькому дворі, а найдовше проіснувала в Італії.

Опис вольти зустрічається як в самих ранніх, так і в більш пізніх дослідженнях побутових танців. Туано Аріо називає її “провансальським танцем”, вважаючи, що вона походить від гальярди. Деякі інші джерела – “гальярдною вольтою”, хоча темп вольти дещо повільніший за темп гальярди.

Аналіз основного руху вольти – високого підйому дам, підтверджує думку про походження лексики сценічного танцю з народної хореографії, а також про значну роль народного та побутового танцю в розвитку професійного балетного мистецтва.

Композиція Вольти^{*}

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: виконавці стоять один навпроти одного у I вільній позиції ніг; ліве плече кавалера і праве плече дами повернені до центра кола. Руки кавалера лежать на талії дами, руки дами – на плечах кавалера.

Виконавці рухаються проти годинникової стрілки.



Перша фігура Balancé

1-й такт. На першу чверть – кавалер виконує ковзний крок вперед правою ногою; дама – ковзний крок лівою ногою назад.

На другу чверть – кавалер приставляє ліву ногу до правої, злегка повертаючись при цьому праворуч, одночасно дама при піднімаючись на півпальці, виконує невеликий поворот праворуч.

На третю чверть – танцюючі опускаються з півпальців на усю стопу в I вільну позицію. Поворот завершується переминою місць кавалера з дамою.

^{*} Композиція танцю запозичена з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 71–73.

2-й такт. Кавалер виконує *balancé* з лівої ноги вбік, дама – *balancé* з правої ноги вбік.

3-4-й такти. Танцюючі повторюють рухи першого та другого тактів.

5-8-й такти. Танцюючі повторюють рухи перших чотирьох тактів.

В кінці першої фігури танцюючі зупиняються у вихідному положенні.

Друга фігура *Повороти – Tournée*

1-й такт. На першу чверть – злегка повертаючись праворуч, кавалер виконує крок правою ногою вперед в IV позицію. Одночасно дама виконує крок правою ногою назад в IV позицію. Ліві плечі танцюючі повертають одне до одного.

На другу чверть – продовжується виконання повороту: кавалер проводить ліву ногу, злегка зігнуту в коліні, вперед навхрест правої ноги, доторкуючись півпальцями підлоги. Ліва нога дами доторкується пальцями підлоги ззаду біля щиколотки правої ноги. Голови танцюючих повернуті одна до одної, руки дами на плечах кавалера, руки кавалера на талії у дами.



На третю чверть – витримується попередня поза.

2-й такт. Кавалер переносить вагу тіла на ліву ногу, правою ногою виконує *assemblé*, завершуючи рух в I позицію. Дама робить крок лівою ногою на півпальці, правою ногою виконує коловий рух в повітрі позаду лівої ноги і опускається в I позицію (*renversé*). В завершенні танцюючі стають у вихідне положення.

3-й такт. Танцюючі повторюють рухи першого такту.

4-й такт. Танцюючі повторюють рухи другого такту.

5-8-й такти. Танцюючі повторюють рухи першого – четвертого тактів.

Третя фігура *Стрибки – Sauté*

1-й такт. Танцюючі повторюють рухи першого такту першої фігури.

2-й такт. На першу, другу чверті – кавалер лівою рукою обіймає даму за талію з правого боку, його права рука підтримує її за талію попереду і, опираючись енергійно на ліву ногу, поштовхом від стегна піднімає даму вгору, одночасно допомагаючи зробити напівоберт праворуч.



Дама кладе праву руку на шию кавалера так, щоб можна було б впертись на його праве плече, лівою рукою підтримує спідницю. Дама виконує стрибок вгору, відштовхнувшись правою ногою від підлоги, ліву ногу зігнути в коліні, виносить вперед.

На третю чверть – дама і кавалер займають вихідне положення.

3-8-й такти. Танцюючі повторюють рухи першого і другого тактів до кінця музичної фрази.

Третя фігура виконується два рази. Танцюючі завершують виконання у вихідне положення.

ПАВАНА

В кінці XV століття відомі “низькі” танці змінюються новими, серед яких перше місце належить павані.

У дослідників історії хореографічного мистецтва нема єдиної думки, щодо походження павани. Туано Арбо вважав, що вона прийшла з Іспанії, Шарль Давійє називає павану іспанським танцем, але одночасно не полишає думки про його італійські корені з Падуї, і що його назва походить від слів *Padavana, Padouana*. Курт Закс також дотримується думки, що співзвучання слова павана з назвою міста Падуї вказує на його італійське походження. Джордж Дера вважав, що павана має французьке походження.



Мабуть в кожній країні характер рухів і манера виконання павани мали свої особливості і скоріш за все свою назву павана отримала від латинського слова *pavo, paon*, що означає пава. І дійсно, танцюючі ніби копіюють паву, яка граційно рухається, розпустивши свій хвіст. Один з німецьких музикантів ще в 1523 році так і назвав павану: “танець пави”.

Під музику павани відбувалися різноманітні церемонії: приїзд влади в місто, проводи знатної молоді в церкву. У Франції та Італії павана утверджується як придворний танець.

Урочистий характер павани дозволяв придворній знаті демонструвати граційність своїх манер і рухів. Народ і буржуазія цей танець не виконували.

Павану, як і менует, виконували чітко за рангами: починали танець король і королева, потім до них приєднувались дофін зі знатною дамою, пізніше принци і т. д. Виконували павану в повільному 2/4 розмірі одна або дві пари під акомпанемент тамбурина, дерев'яних інструментів, флейти.

Кавалери виконували павану в пелеринах і при шпазі, а дами були одягнені у святкові сукні з важкими довгими тренами, якими необхідно було майстерно володіти під час руху, не підіймаючи з підлоги. Перед початком і в кінці танцю було прийнято обходити увесь зал з поклонами і реверансами. Перед тим як одягти капелюх, кавалер повинен був покласти праву руку ззаду на плече дамі, а ліву на талію і поцілувати її у щоку. Під час танцю очі у дами були опущені і тільки час від часу вона дивилась на свого кавалера.

Основний хід павани – прості і подвійні кроки.

Простий крок складається з ковзного кроку вперед або вбік з перенесенням на неї ваги тіла і винесенням вільної ноги в IV позицію вперед невисоко над підлогою.

Подвійний крок складається з двох простих кроків вперед або вбік з перенесенням ваги тіла на робочу ногу та винесенням вільної ноги в IV позицію невисоко над підлогою.

*Композиція Павани**

Музичний розмір 4/4.

Вихідне положення: танцюючі стоять поруч, кавалер тримає правою рукою ліву руку дами, ліва рука лежить на ефесі шпаги; з'єд-

* Композиція танцю побудована автором на матеріалі посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 71.

нані руки на рівні плечей, зігнуті в ліктях. Дама правою рукою підтримує сукню біля талії. Ноги в I вільній позиції. Ліве плече кавалера злегка попереду, повернене до дами, голова дами повернута до правого плеча, очі опущені дотолу.

Вступ

Пари обходять зал, рухаючись одна за одною по колу, починаючи рух з протилежних точок залу (2 і 6 точки залу).

1-2-й такти. Кавалер з лівої ноги, дама з правої виконують чотири простих кроки (кожний на 2/4 такту).

3-4-й такти. Танцюючі виконують вісім простих кроків, (кожний на 1/4 такту), на останню чверть – *demi pli e* по I позиції.

5-й такт. Танцюючі виконують два простих кроки (на 2/4 кожний).

6-7-й такти. Виконуючи вісім простих кроків, (кожний на 1/4), кавалер і дама зупиняються обличчям один навпроти одного (кавалер спиною в центр кола, дама – обличчям). Права рука кавалера опущена вниз; дама підтримує сукню обома руками.



Перша фігура

1-й такт. Уклін кавалера (із зняттям капелюха) дамі праворуч; у дами реверанс праворуч.

2-й такт. На першу, другу чверті – кавалер виконує два кроки вперед до дами (правою, лівою ногою). Дама витримує паузу.

На третю, четверту чверті – кавалер підтягує праву ногу в I позицію і бере правою рукою ліву руку дами. Дама виконує крок вперед на праву ногу, ліву приставляє в I позицію і подає кавалеру ліву руку.

3-4-й такти. Танцюючі виконують чотири простих кроки вперед (на 2/4 кожний), продовжуючи рух по колу і вибудовуються у дві колони.

5-6-й такти. Танцюючі виконують вісім простих кроків (на 1/4 кожний), при цьому кавалер обводить даму навколо себе ліворуч; на останню чверть виконується – *demi plié* по I позиції з розворотом корпусу один до одного. Дама обома руками підтримує сукню, у кавалера ліва рука на ефесі шпаги, права рука відведена вбік.

7-й такт. На першу, другу, третю чверті – танцюючі виконують подвійний крок з правої ноги праворуч.

На четверту чверть – ліва нога зігнута в коліні, виноситься вперед в IV позицію над підлогою.

8-й такт. На першу, другу, третю чверті – подвійний крок з лівої ноги вбік.

На четверту чверть – права нога зігнута в коліні, виноситься вперед в IV позицію над підлогою.

9-10-й такти. Танцюючі виконують чотири простих кроки (на 2/4 кожний) з правих ніг в повороті в парі: кавалер і дама подають один одному праві руки. Пари здійснюють один поворот і повертаються на свої місця.

11-й такт. Кавалер виконує уклін дамі праворуч.

12-й такт. Дама виконує реверанс праворуч.

Друга фігура

1-2-й такти. Дами виходять вперед і виконують чотири простих кроки (на 2/4 кожний), рухаючись одна до одної. Руки схрещені і підтримують сукню. Кавалери роблять два кроки вперед (на 2/4 кожний), стають на місце дам і розвертаються обличчям один до одного.

3-4-й такти. Зустрівшись, дами виконують подвійний крок праворуч (на один такт) і ліворуч (на один такт). Кавалери також виконують подвійний крок на місцях: праворуч і ліворуч.

5-й такт. Дами подають одна одній праві руки і виконують чотири простих кроки в повороті праворуч. Кавалери виконують подвійний крок праворуч.

6-й такт. Дами повертаються до своїх кавалерів, продовжуючи виконувати чотири простих кроки (на 1/4 кожний). Кавалери виконують подвійний крок ліворуч.

7-й такт. Кавалери виконують уклін праворуч, дами – реверанс праворуч.

8-й такт. Кавалер і дама обходять один одного правими плечима виконуючи прості кроки (на 1/4 кожний). На останню чверть такту – легкий поворот на півпальцях обличчям один до одного, кавалер бере правою рукою ліву руку дами.



Третя фігура

1-3-й такти. Танцюючі здійснюють перехід парами візаві, виконуючи три подвійних кроки павани з просуванням вперед: кавалер починає з лівої ноги, дама – з правої ноги.

4-й такт. Танцюючі виконують чотири простих кроки (на 1/4 кожний): дама починає з лівої ноги, кавалер з правої ноги. На останню чверть – танцюючі повертаються обличчям один до одного.

5-й такт. Кавалери виконують уклін праворуч, дами – реверанс ліворуч.

6-8-й такти. Кавалери виконують три подвійних кроки павани вперед (кожен на такт) переходять до дам візаві, починаючи з лівих ніг. Ліва рука кавалера на ефесі шпаги, права відведена вбік.

9-й такт. Кавалер виконує уклін дамі візаві праворуч.

10-й такт. Дама виконує реверанс ліворуч.

11-13-й такти. Кавалери повертаються до своїх дам, виконуючи рухи шостого – восьмого тактів фігури.

Четверта фігура

1-й такт. Кавалер виконує уклін своїй дамі праворуч.

2-й такт. Дама виконує реверанс ліворуч.

3-5-й такти. Танцюючі здійснюють перехід парами візаві, виконуючи три подвійних кроки павани; кавалер починає з лівої ноги, дама – з правої. Кавалер тримає правою рукою ліву руку дами.

6-й такт. Танцюючі виконують чотири простих кроки (на 1/4 кожний): дама починає з лівої ноги, кавалер з правої ноги.

7-й такт. Продовжуючи виконувати прості кроки (на 1/4 кожний) кавалер обводить даму навколо себе ліворуч. На останню чверть кавалер і дама повертаються обличчям один до одного.

8-й такт. Кавалер виконує уклін дамі праворуч, дама – реверанс ліворуч.

МЕНУЕТ

В період правління Людовіка XIV, придворні танці вступають в нову фазу свого розвитку. З'являються нові танці, серед яких великою популярністю користувався салонний менует (“маленький танець”), який відіграв значну роль в розвитку не тільки бального, але і сценічного танцю. Як і більшість побутових танців, він виник з французького провінційного бранлю – хороводу селян провінції Пуату, де його виконували безпосередньо і доволі просто.



Поступово окремі рухи цього бранлю стилізувалися, прикрашалися і на його основі з'явився відомий придворний менует. В цьому танці розмірені, маленькі кроки поєднуються з плавними присіданнями та чергуються з величавими реверансами. Злегка зігнуті в ліктях руки, з манірно припіднятими кистями, підтягнутий корпус, припіднята голова, чітко витримані пози надавали менуету граційності і урочистості. Танець виконувався під повільну музику, яку вперше написав Люллі, використавши для цього народні танцювальні мелодії.

Ставши любимим танцем королівського двору, менует втрачає народний характер, свою безпосередність і простоту, і набуває величавості і урочистості. Придворний етикет наклав свій відбиток на фігури і пози менуету, прагнучи показати в танці красоту манер, вишуканість і граційність. Менует все більше набував рис танцювального діалогу: “танцювального освічення в коханні”. Рухи кавалера носили поважно-галантний характер і відображали повагу до дами. Грацій-

ний хід, красиві пози, вишукані поклони і реверанси – усе це увібрав в себе висококультурний менует. Ні один танець в історії мистецтва не користувався таким великим успіхом, як менует. Його називали “королем танцю і танцем королів”, оскільки саме менует по своїй формі і змісту відповідав придворно-аристократичному стилю XVII–XVIII ст. Виконували менует чітко за рангами: в першій парі йшли король і королева, після них – дофін з однією з знатних дам, а потім усі інші придворні. Спочатку менует виконувався тільки однією парою, а пізніше кількість пар почала збільшуватися.

Особливістю менуету було те, що його ніколи не виконували по колу як вальс, польку або інші колові танці. Його малюнок будувався у вигляді букви S, цифр 2 і 8, а також букви Z. Така побудова в подальшому стала обов’язковою. Перехід від одного руху до іншого повинен був виконуватися в чіткому ритмі, без різких рухів плавно і красиво. Особливо складною була чоловіча партія, в якій велику роль відігравали рухи з капелюхом, який елегантно знімали під час реверансу, красиво тримали почергово то в одній то в другій руці і стримано одягали.

Велике значення для танців і придворного етикету того часу мали поклони та реверанси, які видозмінювались в залежності від еволюції танцювальних форм і характеру костюму.

На початку XVII ст. жіночі плаття вже не мають форми дзвіночка, а спадають вільними складками. Ліф короткий, шлейф не дуже довгий. Волосся завивають у локони, які опускали на спину і плечі. Носили туфлі на підборах, в руках тримали красиво розшиті хусточки, віяла.

У другій половині XVII ст. жіночі плаття стають ширшими, продовжується шлейф. Дами носять плаття з великим декольте, довгі, до ліктя, рукавички. Талію стягували особливими корсетами з залізних пластинок.

Чоловіки носили короткі камзоли, панталони до колін або ікр, які зав’язували стрічками і прикрашали бантами. Для парадового і бального костюму одягали білі атласні черевики з червоними підборами, короткий плащ, шпагу і капелюх, прикрашений пір’ям. Довге закручене волосся опускалось до плечей, капелюхи з великими полями одягали низько на лоба, припіднімаючи з лівого боку. Рукавички прикрашались дорогими каміннями і розшивались золотом.

До кінця XVII ст. чоловічий костюм змінюється: кафтан стає довгим і закриває панталони. Носять дуже широкі, до ліктів, манжети

та рукавички. Шпагу носили на поясній портупеї, поверх кафтана, а пізніше – під кафтаном. В моді довгий парик і капелюх з припіднятими боками. В XVII ст. капелюх був необхідним атрибутом чоловічого костюму, який під час поклону знімали і одягали за тими ж правилами, що і в XVI ст.

В XVIII столітті повільний менует змінює швидкий, для якого було характерним прискорення темпу і введення складних рухів, а також дозволялося високо, в різних позах піднімати руки. Змінюється музичний розмір, який визначає характер основного па менуету. У XVII ст. він займав два повних такти по 3/4, у XVIII ст. – один такт.

В другій половині XVII ст. і усе XVIII ст. менует був любимим танцем в різних країнах Європи. Він також виконувався і в Росії на асамблеях Петра I та в період правління Єлизавети Петрівни.

В епоху французької революції менует втрачає свою популярність, поступаючись місцем більш простішим і доступнішим танцювальним формам. Але менует залишився одним з особливо значимих танців в системі хореографічної освіти, на якому виховувалось багато поколінь балетних артистів усіх країн.

Елементи Менуету

Основний крок (*pas menuet*)^{*}

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду. Руки кавалера опущені донизу, злегка відведені від корпусу в сторони, зігнені в ліктях, кисті припідняті. Дама притримує обома руками сукню, лікті злегка зігнуті, кисті припідняті.

Затакт: *demi pliée* по III позиції.

1-й такт. На першу чверть – ковзний крок вперед правою ногою, ліва витягнута в коліні і підйомі позаду, носком в підлогу.

На другу чверть – пауза.

На третю чверть – ліву ногу підтягнути до правої позаду в III позицію, припіднімаючись при цьому на півпальці обох ніг.

2-й такт. Виконати три маленьких кроки на півпальцях з просуванням вперед, починаючи з лівої ноги (кожний крок на 1/4).

3-4-й такти. Виконується крок менуету з лівої ноги.

^{*} Запозичено з книжки М.П.Івановського “Бальний танець XVI–XIX ст.”.

*Pas gravé**

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: танцюючі стоять один навпроти одного на відстані кроку, ноги в III позиції, права нога попереду, руки опущені вниз, злегка відведені від корпусу в сторони, зігнені в ліктях, кисті припідняті.

1-й такт. На першу чверть – крок з правої ноги вперед в IV позицію, подаючи один одному ліві руки.

На другу, третю чверть – ліву ногу підтягнути до правої в III позицію позаду, піднімаючись при цьому на півпальці обох ніг; з'єднані ліві руки підняти в третю позицію, лікті і кисті заокруглені, праві руки відведені в сторону.

2-й такт. На першу чверть – крок назад лівою ногою, права нога витягнути попереду на носок; ліві руки роз'єднані і опускаються на рівень талії.

На другу чверть – пауза.

На третю чверть – праву ногу підтягнути до лівої в III позицію попереду.

Після виконання *pas gravé* танцюючі, не роз'єднуючи рук, міняються місцями, виконуючи маленькі кроки на півпальцях. *Pas gravé* може виконуватись і з лівих ніг, тоді подаються один одному праві руки.

Крок праворуч (*pas menuet á droite et á gauche*)

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду, руки відведені від корпусу в сторони, лікті зігнуті, кисті припідняті.

Затакту: *demi plié*.

1-й такт. На першу чверть – ковзний крок правою ногою в сторону II позиції, ліва нога витягується вбік носком в підлогу; руки через I позицію розкриваються на II позицію, долонями догори; голова прямо.

На другу чверть – пауза.

На третю чверть – *plié* на правій нозі, носок лівої ноги припіднімається над підлогою, кисті рук розвертаються долонями вниз. Голова повертається ліворуч.

2-й такт. На першу чверть – ліва нога підтягується до правої в III позицію позаду одночасно обидві ноги піднімаються на півпальці.

На другу чверть – невеликий крок на півпальцях правої ноги в сторону II позиції.

* Запозичено з книжки М.П.Івановського “Бальний танець XVI–XIX ст.”.

На третю чверть – ліва нога ставиться попереду правої в III позицію, одночасно зійти з пів пальців на уся стопу, руки опускаються у вихідне положення. Голова повільно повертається прямо.

3-4-й такти. Виконати крок менуету ліворуч, з лівої ноги.

*Композиція Менуету**

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: танцюючі стоять в парах один за одним в колоні, посеред залу. Кавалери – ліворуч від дам. Ноги в III позиції: у дами права нога попереду, у кавалерів ліва. Дами обома руками підтримують сукню, у кавалерів руки відведені від корпусу, долоні повернуті донизу.

Вступ

1-2-й такти. Танцюючі пари виконують поклон, на останню чверть другого такту кавалер і дама повертаються обличчям один до одного.

3-4-й такти. Танцюючі виконують поклон один одному.

5-й такт. На першу чверть – дама виконує з правої ноги невеликий крок вперед праворуч від кавалерів, ліва нога, залишається позаду, носком в підлогу; корпус розвертається лівим плечем вперед, голова повертається до лівого плеча. Кавалери виконують те саме, але з лівої ноги, ліворуч від дами.

На другу, третю чверті – пауза в положенні.

6-й такт. Виконати три маленьких кроки на півпальцях в повороті навколо себе: дама праворуч, кавалер ліворуч. Після цього танцюючі зупиняються в півповороті один до одного, III позиція ніг, у дами права нога попереду, у кавалерів – ліва нога.

7-й такт. Кавалери подають дамам праву руку.

8-й такт. Дами кладуть кисть лівої руки на кисть правої руки кавалерів, з'єднані руки знаходяться трохи вище рівня талії дами, лікті злегка зігнуті і опущені, кисті злегка при піднятті; вільні руки відведені від корпусу вбік.

Перша фігура

1-8-й такти. Танцюючі виконують чотири па менуету вперед. Дами починають з правої ноги, кавалери – з лівої.

* Композиція танцю запозичена з посібника Є.Д.Васильєвой “Танець”. – С. 96–98

Друга фігура

1-4-й такти. Танцюючі виконують два па менуету, повертаючись навколо себе: дами праворуч, кавалери ліворуч, і зупиняються один навпроти одного, III позиція ніг, права нога попереду, обидві руки відведені від корпусу.

5-6-й такти. Кавалери виконують поклон дамам.

7-8-й такти. Дами виконують поклон кавалерам.

Третя фігура

1-4-й такти. Кавалер і дама розвертаються один від одного трішки праворуч, ліве плече подають вперед, голова повернута до лівого плеча. Виконують два па менуету вперед, з правих ніг, проходячи один біля одного по діагоналі праворуч.

5-6-й такти. Танцюючі виконують шість маленьких кроків на півпальцях в повороті навколо себе: дами – праворуч, кавалери ліворуч, і зупиняються обличчям один навпроти одного.

7-8-й такти. Танцюючі виконують поклон один одному.

Четверта фігура

Танцюючі кожної лінії вирівнюються один за одним: дами повертаються спиною до глядача, кавалери – обличчям. Голови повернуті ліворуч, III позиція, права нога попереду, руки відведені від корпусу.

1-4-й такти. Танцюючі виконують два па менуету вперед: дами йдуть до точки 5 плану залу, кавалери – до точки 1 плану залу.

На четвертий такт виконують три маленьких кроки на півпальцях в повороті на 180° ліворуч.

5-8-й такти. Дами рухаються до точки 1 плану залу, кавалери – до точки 5 плану залу, виконуючи два па менуету вперед.

На восьмий такт – виконують три маленьких кроки на півпальцях в повороті праворуч і зупиняються один навпроти одного.

П'ята фігура

1-2-й такти. Кавалер і дама виконують з правої ноги *pas gravé*, подаючи один одному ліві руки.

3-4-й такти. Не роз'єднуючи лівих рук, танцюючі з правої ноги виконують шість маленьких кроків на півпальцях і міняються при цьому місцями.



5-6-й такти. Танцюючі виконують *pas gravé* з правої ноги.

7-8-й такти. Танцюючі виконують шість маленьких кроків на півпальцях, міняючись місцями. Зупиняються один навпроти одного, III позиція, права нога попереду.

*Шоста фігура**

1-2-й такти. Кавалер і дама виконують вбік крок праворуч (*pas menuet à droite et à gauche*) з правих ніг.

3-4-й такти. Танцюючі виконують рухи 1-2-го тактів вбік ліворуч, з лівих ніг.

5-6-й такти. Танцюючі виконують шість маленьких кроків на півпальцях, міняючись місцями, кавалер встає на своє місце – ліворуч від дами. Танцюючі зупиняються у вихідному положенні: III позиція ніг, у дам права нога попереду, у кавалерів – ліва нога попереду.

7-8-й такти. Кавалер виконує уклін XVII ст., дама – реверанс XVII ст.

Контрольні запитання та завдання

- В чому особливість придворних танців епохи Відродження?
- Як костюм впливав на манеру та характер виконання придворних танців?
- Яку роль в розвитку танцювального мистецтва відіграла праця Туано Арбо “Орхесографія”?

* Фігура додана до композиції автором.

- В якому році була відкрита Паризька академія танцю?
- Від якого слова походить назва “бал”?
- Назвіть найбільш популярні танці XVII ст.
- В чому особливість виконання поклонів XVI ст.?
- Назвіть характерні особливості бального бранлю.
- Звідки походить танець вольта?
- В чому особливість основного руху вольти?
- Назвіть батьківщину танцю павана.
- Назвіть основні кроки павани.
- Назвітьлюбимий танець Людовіка XIV.
- Від чого походить назва танцю менует?
- В чому особливість композиційної побудови танцю менует?
- Чим відрізняється менует XVII ст. від менуету XVIII ст.?

Завдання: скласти танцювальний етюд з використанням елементів танцю менует.

ПОБУТОВІ ТАНЦІ XVIII ст.

XVIII століття за визначенням дослідників було тільки підготовчим періодом подальшого розвитку хореографії і головною заслугою якого є створення танцювальної школи та виховання талановитих танцівників. Продовжується процес подальшого удосконалення і розвитку тих побутових танців, які з'явилися в період епохи пізнього Відродження. Відбувається друге народження гавоту, який з'явився ще у XVI столітті, а популярності набув тільки через два століття. В дворові і бальні зали гавот приходить не з сільських свят, а з професійної сцени і набуває подоби маленької балетної вистави для двох виконавців. Також більшої популярності набуває швидкий менует.

В першій половині XVIII ст. головне місце посідають парні танці: бурре, пассп'є, рігодон, гавот і менует, які характеризуються прискоренням темпу та ускладненням техніки виконання. Усе менше виконують танці з стрибками, притупами і різкими поворотами корпусу (салтарелла, вольта) і вони поступово припиняють своє існування.

В другій половині XVIII ст. в хореографічному мистецтві багатьох держав відбувається ряд змін та реформ, пов'язаних з прогресивною діяльністю французьких просвітян: Каюзака, Дідро, Руссо. Усі розуміли, що танець вже не може залишатись у своїй замкнутій формі і залежати повністю від волі оперних композиторів. Реформатор балетного театру XVIII ст. Ж.Ж.Новер (1727–1810) – яскравий виразник ідей просвітян в хореографії, перетворює балетну виставу в самостійний театральний жанр, збагачує його виражальні засоби, висловлює думку про зв'язок сценічного танцю з народною танцювальною культурою.

В епоху Просвіти французька хореографія розвивається в усіх напрямках, удосконалюється і ускладнюється мова сценічного танцю, з'являються нові форми побутового танцю.

Танцювальне мистецтво займає значне місце на сценах ярмаркових і бульварних театрів, в комічній опері. Відомі побутові танці, народні пляски органічно поєднуються з сценічною дією. Значних успіхів досягає провінційний балетний театр, в якому утверджується демократична тематика, йде пошук новаторських ідей, завершенням яких є поява хореографічної комедії “Марна пересторога”, балетмейстера Доберваля – учня, соратника і продовжувача ідей Новера.

На протязі усього століття народне танцювальне мистецтво продовжує збагачувати професійну хореографію. Особливо його вплив відчутний в епоху французької революції, коли і балетний театр і

бальний репертуар поповнюються цілим рядом нових назв за рахунок побутових танців і народних плясок.

Більш технічним і удосконаленим стає сценічний танець, хоча в XVIII ст. він одночасно був і побутовим. Ось чому для виконання бальних композицій необхідно було довший час вивчати пози, окремі рухи, поклони та складні фігури. Особливо важким був менует, а його перше публічне виконання – відповідальним випробуванням для початківців.

В XVIII ст. з'являються праці з теорії хореографії. Серед них відомі “Листи про танець” Новера, які були видані в 1760 році і не втратили свого значення і сьогодні. Рауль Фйольє, Дезе, Рамо розробляють спеціальну систему запису танців – графічний запис, який фіксує не тільки окремі рухи, але і композицію, просторовий малюнок.

Як і раніше, придворні танці вимагають детального вивчення реверансів і поклонів, а новий крій одягу, чудернацькі зачіски дам надають їм своєрідного характеру.

Жіноче плаття “роб” складалося з облягаючого корсету, напівдовгих рукавів, великого декольте і надзвичайно широкої спідниці. До сукні, на спині, вище талії пришивався шлейф, який під час танцю ховали у спеціальні кишені, зроблені з боків сукні. Іноді шлейф прикріплювали до талії брошкою, а перед виконанням танцю відчіпляли. Носили туфлі на підборах. Зачіски були складними і прикрашалися квітами, пір'ям, стрічками і т. д., волосся пудрили. Обов'язково носили віяла і робили чорні мушки на обличчі.

Чоловічий костюм дворянина XVIII ст. складався з кафтану, довжиною до колін, довгого шовкового камзолу, оздобленого кружевом, жабо і манжетами та коротких штанів (кюлоти). Носили довгі в'язані панчохи і туфлі на високих підборах з великими пряжками. Чоловіки одягали напудрені парики, зачесані догори, з однією або трьома буклями. Позаду волосся заплітали у косу і прикріплювали чорний бант. В моді були трикутні капелюхи. В 90-х роках XVIII ст. з'являється новий вид чоловічого одягу – фрак.

Техніка популярних танців XVIII століття будувалися на основі плавних і м'яких рухів рук і корпусу, та дрібних вишуканих кроках і в цілому підпорядковувалась законам сценічної хореографії.

Сучасна англійська дослідниця Мелузін Вуд стверджує, що у XVIII столітті крім основних форм танцю існували ще і комбіновані: сарабанда – буре, буре – менует, зі складними композиційними малюнками і які розраховувались на одну пару.

В середині століття парні танці поступаються місцем масовим танцям, в першу чергу контрдансу, який відразу завойовує симпатії широких прошарків населення і йому присвячують спеціальні дослідження. (Тільки за період 1755–1787 років з'явилося сімнадцять монографій).

Найчастіше контрданс виконувався на громадських балах та сімейних вечорах. Нові норми громадської поведінки сприяли швидкому розповсюдженню контрдансу, а відсутність чіткого придворного церемоніалу перетворювали його на танець-гру з великою кількістю фігур і різноманітністю композиційної побудови малюнків.

В епоху французької буржуазної революції танець, пісня, музика прикрашають масові народні гуляння і стають невід'ємною частиною побуту.

Танці на вулицях і площах носили хороводний масовий характер, були тісно пов'язані з піснею і часто відображали її зміст. Під мотиви відомих пісень революції “*Ca ira*”, “*Марсельеза*”, “*Карманьйола*” танцювали парижани, солдати і селяни. Так як пісні і танці французької революції створювались під безпосереднім впливом героїчних подій, вони дуже швидко розповсюджувались по усій країні. Французи відновили стародавню фарандолу, яку завзяттям виконували на вулицях Парижу збуджені і веселі представники різних провінцій.

На сцені Паризької опери здійснюються постановки урочистих апофеозів, де широко виконуються народні танці і пляски санкюлотів. Артисти балету приймають активну участь в театралізованих революційних святкуваннях.

Значні зміни відбуваються в цей період і в побутовій хореографії. На зміну придворним танцям з складним етикетом приходять танцювальні форми доступні широким прошаркам населення.

Основними танцями, які визначали стиль побутової хореографії цього періоду були контрданс і вальс. З Франції швидко проникають у всі європейські країни такі танці як тампет, матредур і танець з шаллю.

Придворні бали і у XVIII столітті відзначалися вишуканістю і багатством. Французький король влаштовував святкування в Парижі, багатих замських палацах, парках і садах. Вишукане і витончене мистецтво рококо яскраво впливало на оформлення балів, нарядів дам, манеру поведінки і відповідно на стиль бальної хореографії.

Провідне місце серед великої кількості танців, які виконувались на придворних балах, займають швидкий менует, гавот, пассп'є і контрданс.

В кінці XVIII століття в буржуазних салонах влаштовувались вечори з танцями, виступами співаків, музикантів, відомих акторів. Дуже часто такі вечори носили інтимний характер, хоча оформлювались досить вишукано. Саме тут виконувався танець з шаллю – імпровізаційний жіночий танець, появі якого сприяло захоплення французьким суспільством античною культурою і у якому велике значення мали гра з шарфом і рухи рук.

В часи правління Наполеона I широко розповсюдились платні бали і маскаради, на яких великою популярністю користувався контрданс. Робітники і селяни, які приїздили на ярмарки, також влаштовували свої танцювальні вечори в їдальнях і гостинних дворах.

УКЛІН І РЕВЕРАНС XVIII ст.*

Реверанс дами і уклін кавалера аналогічні за своїми рухами, але дама в реверансі присідає значно нижче, ніж кавалер. Реверанс і уклін у XVIII ст. виконувались вперед і вбік – праворуч і ліворуч.

Уклін кавалера і реверанс дами вперед

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду, руки відведені в сторону від корпусу, зап'ястя злегка припідняті вгору; дами підтримують руками сукню.



На першу чверть – ковзний крок правою ногою вперед в IV позицію.

* Запозичено з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 96.

На другу чверть – *plié* на лівій нозі, голова і корпус злегка нахиляються вперед; права нога витягується попереду на носок.

На третю чверть – корпус випрямляється; права нога підтягується в III позицію попереду.

Так само уклін і реверанс виконуються з лівої ноги.

Уклін кавалера і реверанс дами вбік праворуч

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду, руки відведені від корпусу, кисті злегка припідняті вгору.

На першу чверть – крок правою ногою вбік праворуч, з перенесенням на неї ваги тіла.

На другу чверть – ліва нога підтягується до щиколотки правої ноги і відразу переводиться назад в IV позицію в *demi plié*, корпус нахиляється вперед, права нога витягується попереду на носок.

На третю чверть – корпус випрямляється, права нога підтягується в III позицію попереду.

Так само уклін і реверанс виконуються з лівої ноги.

Схема чоловічого укліну така сама як і жіночого реверансу, але реверанс дами виконують більш глибше, а манера виконання витонченіша.

В гавоті реверанс і уклін виконуються на музичний розмір 4/4.

ГАВОТ

Гавот, як і менует, отримав свою популярність в період правління Людовіків, ставши любимим танцем придворних балів. У своїй основі гавот – селянський хороводний танець, джерела виникнення якого відносяться майже до самого початку XVI століття. Туано Арбо називає гавот “сюїтою бранлів”. Французькі селяни виконували його у формі відкритого або закритого кола, по якому рухалися легко, плавно, граційно, повторюючи одні і ті самі рухи, під супровід народних пісень та волинок. Кожне коло мало ведучу пару з числа кращих танцюристів. Кавалер цієї пари на свій смак вибирав рухи, які потім повторювали усі інші. В кінці танцю з кола виходила пара, яка продовжувала танець, а по закінченні сольного виконання, кавалер дарував своїй партнерці букет квітів.

Але гавот XVI століття не отримав широкого розповсюдження і дуже швидко його забули. В XVII–XVIII ст. він знову відроджується і швидко завойовує одне з перших місць серед побутових танців. Його

пропагують не тільки вчителі танців, але і відомі художники: танцюючі гавот пари зображали на своїх полотнах Ланкерс, Ватто, витончені пози танцю знаходимо і на фарфорових статуетках. Але головна роль у відродженні цього танцю належить композиторам Люллі, Детуш, Муре і Рамо, які створюють прекрасні мелодії гавоту і вводять їх у різноманітні музичні твори.

Гавот XVIII століття – галантний і манірний танець – це стиль рококо в хореографії, який найчастіше виконувався однією парою. Ускладнюється танцювальна лексика гавоту. Основними елементами стали не тільки *pas chassé*, *pas pas balancé*, *pas glissadé*, але і *pas assemblé*, *pas jeté*, *entrechat-quatre*, *pas emboité*, які виконувались у поєднанні з витонченими позами.

Особливо популярним був гавот, створений відомим танцівником і балетмейстером Г.Вестрісом (“Гавот Вестріса”), але який відноситься до наступного століття.

Характерною рисою гавоту є різноманітна танцювальність рухів рук. Усі рухи рук від плеча, ліктя і пальців дуже пластичні, м’які, із злегка опущеними ліктями і припіднятими кистями. Легкі нахили голови, повороти корпусу і голови особливо підкреслювали галантність, витонченість танцювальних форм і манери виконання гавоту.

Композиція Гавоту*

Музичний розмір 4/4.

Вихідне положення: танцюючі стоять поруч, кавалер знаходиться ліворуч від дами; у кавалера ліве плече, у дами праве подані злегка вперед; III позиція ніг, у дами права нога попереду, у кавалера – ліва; руки виконавців злегка відведені від корпусу, лікті опущені, кисті рук припідняті.

Перша фігура

Затакт: *demi plié*.

1-й такт. На першу, другу чверті – виконати два *entrechat-quatre* і *demi plié*.

На третю чверть – *relevé* на півпальці.

На четверту чверть – пауза в позі.

2-й такт. Повторити рухи першого такту.

* Композиція танцю запозичена з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 116–120.

3-й такт. На першу, другу чверті – дама і кавалер міняються місцями, виконуючи одне *chassé*: дама з лівої ноги ліворуч, кавалер з правої ноги праворуч.

На третю чверть – *demi plié, relevé* на півпальці. Ліва рука кавалера і ліва рука дами з'єднані вгорі, праві руки з'єднані на рівні талії.

На четверту чверть – пауза в позі.



4-й такт. Першу, другу чверті – міняючись місцями танцюючі виконують одне *chassé*: дама з правої ноги праворуч, кавалер з лівої ноги ліворуч.

На третю чверть – *demi plié, relevé* на півпальці. Праві руки танцюючих з'єднані вгорі, ліві руки з'єднані на рівні талії.

На четверту чверть – пауза в позі.

5-8-й такти. Повторюються рухи першого – четвертого тактів фігури.

Друга фігура

Вихідне положення: кавалер тримає правою рукою ліву руку дами, вільні руки відведені від корпусу. Ноги в III позиції, права нога попереду.

1-й такт. На першу, другу, третю чверті – танцюючі виконують *pas-de-bourrée* вперед з правих ніг.

На четверту чверть – пауза, ліва нога залишається попереду.

2-й такт. На першу, другу, третю чверті *pas-de-bourrée* вперед з лівої ноги.

На четверту чверть – *demi plié* на ліву ногу, права позаду на *sur le cou-de-pied*.



3-4-й такти. Танцюючі виконують сім маленьких *pas jeté* назад (кожне на одну чверть), починаючи з правої ноги . На останню чверть четвертого такту – *pas assemblé* правою ногою вбік в III позицію, права нога закривається вперед в *demi plié*. Танцюючі одночасно повертаються обличчям один до одного.

5-й такт. На першу чверть – кавалер і дама виконують крок з правої ноги вперед в IV позицію на півпальці, ліва нога – позаду в низькому *arabesqué*.

На другу чверть – *demi plié* на правій нозі. Ліві руки заокруглені в ліктях з'єднують вгорі, праві – відведені від корпусу; голова повернута ліворуч погляд один на одного.

На третю чверть – крок лівою ногою назад.

На четверту чверть – права нога підтягується до лівої в III позицію позаду; ліві руки опускаються.

6-й такт. Повторюються рухи п'ятого такту з лівої ноги.

7-8-й такти. Танцюючі обходять один одного тримаючись за праві руки, з'єднані в III позиції, виконуючи сім маленьких кроків на півпальцях. Голови повернуті праворуч, погляд один на одного.

На останню чверть такту – стають у вихідне положення третьої наступної фігури: *en face*, III позиція ніг, права нога попереду; ліва рука дами опирається на зігнуту в лікті праву руку кавалера, вільні руки відведені від корпусу.

Третя фігура

1-й такт. На першу чверть – танцюючі виконують *pas glissadé* з лівої ноги ліворуч.

На другу чверть – *temps levé* на праву ногу.

На третю чверть – повторюють *pas glissadé* з лівої ноги ліворуч.

На четверту чверть – *temps levé* на праву ногу. Голова під час виконання *pas glissadé* повертається ліворуч, на *temps levé* – праворуч.



2-й такт. На першу, другу чверті – танцюючі виконують одне *pas chassé* назад з лівої ноги.

На третю чверть – *pas assemblé* правою ногою вперед.

На четверту чверть – *changment de pied*.

3-й такт. Повторюються рухи першого такту, але з правої ноги праворуч; голова під час виконання *glissadé* повертається праворуч, на *temps levé* – ліворуч.

4-й такт. Повторюються рухи другого такту, але з правої ноги. Під час *changment de pied* (на останню чверть такту), танцюючі повертаються обличчям один до одного.

5-й такт. На першу чверть – кавалер і дама виконують *pas glissadé* правою ногою вбік, ліва підтягується назад в III позицію.

На другу чверть – *relevé* на півпальці, ліва нога переводиться вперед в III позицію.

На третю чверть – вивести ліву ногу через *battement tendu* вперед.

На четверту чверть – ліва нога підтягується в III позицію попереду. Праве плече подається вперед, голова повернута праворуч, корпус злегка нахилиється вперед.

6-й такт. Повторюються рухи п'ятого такту з лівої ноги ліворуч.

7-8-й такти. Танцюючі обходять один одного, тримаючись за праві руки з'єднані в III позиції, виконуючи сім маленьких кроків на півпальцях, голови повернуті праворуч, погляд один на одного, ліві руки відведені від корпусу.

На останню чверть такту – танцюючі встають у вихідне положення першої фігури.

Четверта фігура

1-6-й такти. Танцюючі повторюють рухи перших шести тактів першої фігури.

7-й такт. Починаючи з правих ніг, танцюючі обходять один одного, тримаючись за праві руки, виконують чотири маленьких кроки на півпальцях; ліві руки відведені від корпусу.

8-й такт. Першу, другу чверті – дама виконує поворот праворуч під правою рукою кавалера, яку він тримає в III позиції.

На третю, четверту чверті – танцюючі встають в завершальну позу: дама стоїть на правій нозі, ліва нога позаду, злегка зігнута в коліні і доторкується носком підлоги. Корпус злегка нахилений ліворуч, голова повернута і нахилена ліворуч. Права рука в III позиції, ліва рука в лівій руці кавалера на рівні талії. Кавалер стоїть на правій нозі, ліва нога злегка зігнута в коліні і відведена назад в IV позицію. Корпус розвернутий до дами, голова повернута праворуч, погляд на даму.

ПОЛОНЕЗ

Як бальний танець, полонез став широко відомим на початку XVIII століття. На відміну від менуету та гавоту, рухи полонезу не потрібно було старанно вивчати і запам'ятовувати в чіткій послідовності, оскільки незважаючи на складність та різноманітність композиційного малюнку, його основу складає ритмічний, плавний і м'який незмінний крок. В танець також входила велика кількість реверансів та поклонів. Хоча в полонезі немає складних хореографічних прикрас, закручених рухів та поз, разом з тим ні один танець не вимагає такої вишуканої постави, урочистості та зібраності виконання, як полонез.



Полонез найкраще підходив для грандіозних, неймовірно розкішних балів XVIII століття. Ним відкривали урочисті танцювальні вечори та придворні бали.

Виконували полонез чітко за рангами. Вишукано одягнені гості поважно рухалися по залу, кавалери з почесною відносною до своїх дам, галантно вказуючи напрямком танцю. Рухаючись під урочисто-фан-

фарну музику гості демонстрували себе, свій наряд, світські манери та благородство. Полонез виконували усі запрошені, незалежно від віку.

Перша пара, а це переважно був господар дому і сама знатна та поважна дама, показували рух, який потім повторювала вся колона і тому малюнок полонезу цілком залежав від організатора балу, який мав право створювати ходи на свій розсуд.

Іноді, після виконання полонезу в залі, він продовжувався в саду, де його рухи ставали більш рухливими, а повернувшись в зал, знову набували свого урочисто-церимоніального характеру.

Полонез бере свій початок від народного польського танцю, який називали “ходзони”. З моменту своєї появи він виконувався тільки на весільних урочистостях, але пізніше став улюбленим танцем багатьох інших свят (“ходзони з хмелем”, “ходзони з подушкою”, “ходзони з свічкою”).

Полонезом розпочинали та завершували усі народні свята та гуляння. “Ходзони”, або народний полонез, у кожній місцевості мав свої особливі риси виконання, але в усіх областях Польщі його танцювали приспівуючи.

З часом “ходзони” почала виконувати бідна шляхта і тільки в XVII столітті полонез перейшов у дворянські зали та замки великих магнатів. Тут з полонезом знайомились іноземні гості і розповсюджували його по усій Європі. Балетмейстери Парижу – міста, який до XIX століття був законодавцем танцювальної моди, переробили “ходзони”, пристосувавши його для придворних урочистостей і назвали – полонез (“польський”). Ця назва збереглася і до сьогоднішнього часу. В Росії полонез був відомий під назвою “польський”, або “ходяча розмова”, так як під час танцю виконавці могли вести бесіду. У XIX столітті полонез стає популярним танцем привілейованих класів всієї Європи. Польський народний танець усе більше втрачає свою простоту і стає танцем привілейованих класів.

*Композиція Полонезу**

Музичний розмір 3/4.

Танець розрахований на парну кількість виконавців.

Вихідне положення: кавалери розміщуються один за одним у точці 6 плану залу, дами відповідно у точці 4 плану залу, III позиція ніг, у кавалера ліва нога попереду, у дами права нога; обидві руки опущені вниз і відведені від корпусу.

* Композиція належить автору.

Перша фігура

1-8-й такти. Кавалери і дами рухаються назустріч один одному, виконуючи па полонезу (кожне па на один такт), зустрівшись, продовжують рух вперед до глядача, утворюючи одну колону, пара за парою.

9-10-й такти. Кавалер з лівої ноги, дама з правої ноги виконують уклін в бік один від одного (обличчям до глядача).

11-12-й такти. Повернувшись обличчям один до одного, кавалер з правої ноги, дама з лівої ноги виконують уклін вбік один одному.

13-14-й такти. Танцюючі з правих ніг виконують два па полонезу, міняючись місцями (через праве плече).

15-16-й такти. Танцюючі продовжують виконувати два па полонезу, повертаючись на своє місце (через праве плече). Виконавці стають в положення в парі, обличчям до глядача.

Друга фігура

1-12-й такти. Танцюючі пари, виконуючи па полонезу, розходяться праворуч і ліворуч в напрямку точок 2, 3, 4, 5 плану залу, та точок 8, 7, 6, 5 плану залу. Зустрівшись, продовжують рух до точки 1 плану залу парами в дві колони вперед.

13-16-й такти. Кавалери обводять дам навколо себе в повороті ліворуч (рухаючись спиною назад). Танцюючі зупиняються, утворивши два кола: дами внутрішнє, кавалери зовнішнє, повернувшись обличчям в центр кола.

Третя фігура

1-4-й такти. Дами рухаються кроком па полонезу по колу проти годинникової стрілки, кавалери – за годинниковою стрілкою. У дам обидві руки відведені в сторони, у кавалерів – за спиною, на талії. В кінці четвертого такту кавалери підходять до своїх дам.

5-7-й такти. Кавалер опускається на ліве коліно і подає дамі ліву руку, дама подає праву руку і обходить навколо кавалера, виконуючи па полонезу.

8-й такт. Танцюючі виконують уклін один одному з лівих ніг ліворуч.

9-15-й такти. Танцюючі виконують *chaîné* по колу спочатку подаючи один одному праві руки, а потім ліві руки (кавалери рухаються проти годинникової стрілки, дами – за годинниковою стрілкою).

16-й такт. Зустрівшись танцюючі діляться по дві пари на чотири хрести: дама з дамою, кавалер з кавалером, і розміщуються у точках 4, 6, 2 і 8 плану залу.

Четверта фігура

1-4-й такти. Танцюючі подають один одному праві руки і рухаються по колу ліворуч, виконуючи па полонезу.

5-8-й такти. Танцюючі виконують зворотній хід праворуч, подаючи ліві руки.

9-14-й такти. Танцюючі рухаються парами одна за одною від своїх місць до точки 5 плану залу, а звідти утворивши колону, продовжують рух до точки 1 плану залу. Кавалер тримає правою рукою ліву руку дами.

15-16-й такти. Кавалери з лівої ноги, дами з правої виконують уклін вбік, повернувшись четверть повороту один до одного.

КОНТРАНС

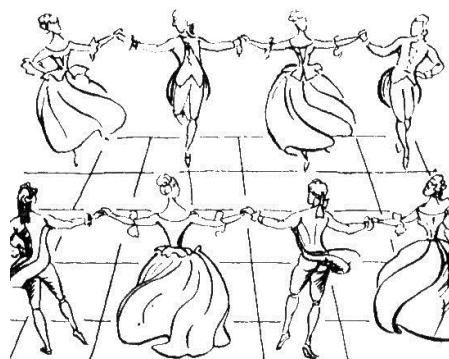
Контрданс – в перекладі з англійської – сільський танець. Він походить з народних англійських і шотландських танців і користувався великою популярністю в Англії на початку XVII століття.

Сільський контрданс – життєрадісний, веселий і безпосередній танець, який англичани дуже любили виконувати навколо “травневого дерева”, прибраного зеленню або різнокольоровими стрічками. Але коли контрданс почали виконувати в салонних і бальних залах, там він набуває більшої стриманості і піднесеності.

Контрданс дуже швидко проникає у більшість європейських країн, отримуючи різні назви: у Франції і Росії його називали “англез”, в Німеччині – “фраксез”.

Як і бранль, контрданс – назва танцю, що об’єднює велику кількість парних танців, побудованих у формі каре, або ліній, з парною кількістю виконавців. До цієї групи відносяться такі танці, як екозес, французька кадрили, ланс’є, гросфатер, тампет, матредур.

Перший опис танцю належить Раулю Фейє, який у 1700 році видав опис контрдансу створеного для однієї пари балетмейстером Луї Пекуром.



Вивченням контрдансу займалися багато дослідників, які у своїх працях підкреслювали думку про те, що за період свого існування цей танець зазнав суттєвих змін.

Так Ж.Дера стверджував, що перші контрданси склалися лише з однієї фігури. М.Петров наголошував на те, що усі фігури контрдансу появились одночасно і виконувались спочатку кожна окремо. Але достовірно відомо, що стародавні контрданси склалися з елементів, які виконувались по відомому малюнку і займали певну кількість музичних тактів, які називались “фігура” і “куплет”. Схема перших контрдансів складалась з великих і малих кіл, шенів і хрестів, і пари рухались проти годинникової стрілки. Основними танцювальними елементами були *pas chassé, balancé, pas de basque*.

Поступово техніка контрдансу ускладнювалася і ставала більш досконалішою, оскільки побутові танці в XVIII столітті почали широко використовувати у постановках оперно-балетних вистав. Балетмейстери доповнювали композиції контрдансів новими рухами і фігурами, і у такій відпрацьованій і ускладненій формі, включали в репертуар танцювальних вечорів.

Широко використовували побутові танцювальні форми контрдансу і композитори у своїх оперних і балетних партитурах. Так французький композитор Рамо у 1745 році ввів контрданс у свою оперу “Свято Полімнії”, яка була поставлена на сцені “Гранд – опера”.

Популяризації контрдансу також сприяв і балетний театр. Молодь, яка відвідувала вистави, запозичувала сценічні танці і у спрощеній формі, виконувала їх на балах і вечорах.

З часом контрданси зазнали значних змін: одні фігури канонізувались, інші – різко видозмінилися, танцмейстери створювали безліч варіантів танців.

В кінці XVIII столітті в містах контрданс отримує назву “кадриль”, але поступово техніка виконання кадрили спрощується, змінюється кількість фігур, зникають їх назви, що у свою чергу надає танцю зовсім іншого характеру.

*Композиція Контрдансу**

Музичний розмір 2/4.

Танець розрахований на 4 пари.

Вихідне положення: усі танцюючі стоять в колі; руки з'єднані.

* Композиція танцю запозичена з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 143–144.

Перша фігура.

1-8-й такти. Танцюючі виконують *chassé* з лівої ноги, рухаючись по колу ліворуч; проходять ціле коло і зупиняються на своїх місцях.

Друга фігура.

1-4-й такти. Перша і третя пари рухаються до пар, які знаходяться від них праворуч, виконуючи три *chassé* і два *pas élevé*. Друга і четверта пари стоять на своїх місцях.

Третя фігура.

1-4-й такти. Подаючи своїм візаві обидві руки, танцюючі виконують *chassé* в повороті по колу на місці праворуч і розходяться по кутах: перший кавалер і друга дама – до тачки 6 плану залу; перша дама і другий кавалер – до тачки 8 плану залу; четверта дама і третій кавалер – до точки 2 плану залу; четвертий кавалер і третя дама – до точки 4 плану залу.

Четверта фігура.

1-4-й такти. Пари виконують *chassé*, міняючись місцями: перша дама і другий кавалер рухаються – до точки 6 плану залу; перший кавалер і друга дама – до точки 8 плану залу; четверта дама і третій кавалер – до точки 4 плану залу; четвертий кавалер і третя дама – до точки 2 плану залу.

П'ята фігура.

1-4-й такти. Повторюється переміна пар назад до своїх вихідних місць, з яких починали третю фігуру, виконуючи *chassé*. Дами в кінці п'ятої фігури стають в середину, для цього третій і перший кавалери розвертають своїх дам праворуч.

Шоста фігура.

1-2-й такти. Танцюючі пари виконують *chassé – croisée* вперед з правих ніг.

3-4-й такти. Танцюючі пари виконують *chassé – croisée* назад з лівих ніг.

Сьома фігура.

1-4-й такти. Танцюючі пари беруться за обидві руки і виконують кроком *chassé* поворот на місці праворуч. В кінці четвертого такту танцюючі утворюють дві лінії.

Восьма фігура.

1-4-й такти. Кавалери подають один одному руки: перший кавалер правою рукою бере ліву руку другого кавалера, четвертий кавалер лівою рукою праву руку третього кавалера. Кроком *chassé* кавалери розходяться ліворуч, виконують поворот і стають на місця першої і третьої пар.

Дев'ята фігура.

1-4-й такти. Дами рухаються кроком *chassé* до кавалерів. В кінці четвертого такту поворот: перша і третя дами – ліворуч, друга і четверта – праворуч.

Десята фігура.

1-2-й такти. Усі кавалери рухаються кроком *chassé* по колу праворуч, кожний до своєї дами.

Одинадцята фігура.

1-4-й такти. Танцюючі пари виконують кроком *chassé* поворот на місці праворуч, після чого займають своє вихідне положення.

Дванадцята фігура.

1-8-й такти. Подаючи ліву руку танцюючі пари кроком *chassé* з лівої ноги, виконують *chaîné* рухаючись по колу і до своїх місць.

Контрольні запитання та завдання

- Охарактеризуйте танцювальну культуру XVIII ст.
- Хто такий Ж. Ж. Новер?
- В чому особливість жіночої сукні “роб”?
- Назвіть основні деталі чоловічого костюму дворянина XVIII ст.
- Які два основні танці визначають стиль побутової хореографії XVIII ст.?
- Якою була схема гавоту XVIII століття?
- Назвіть основні елементи гавоту XVIII століття.

- Яка характерна риса гавоту?
- Що складає основу полонезу?
- Назвіть першоджерело полонезу.
- Де і коли з'явився контрданс?
- Чим відрізняється сільський контрданс від салонного?
- В чому особливість контрдансу?
- Хто першим здійснив запис контрдансу?
- Назвіть основні елементи контрдансу.

Завдання: скласти танцювальний етюд на основі елементів полонезу.

ПОБУТОВІ ТАНЦІ ХІХ ст.

Французька революція 1789 року принесла великі зміни в балетне мистецтво і зокрема в характер історико-побутових танців усієї Європи. Втрачає свою популярність менует, поступово забуваються французькі танці XVIII століття.

XIX століття – період появи нових масових бальних танців, більш ритмічних, легких і природних. Провідне місце належить вальсу, який визначав структуру і характер бальних танців, їх невимушену манеру виконання, яка вільно підпорядковувалась музичному ритму.

Відсутність складних фігур, які необхідно виконувати у чіткій послідовності, простота рухів і поз, плинність мелодії, роблять вальс улюбленим танцем.

Розповсюдження і популярність отримує не тільки вальс у своїй основній формі, але також його різноманітні варіанти і комбінації (вальс в два па, німецький “гопсер вальс”). Популяризації вальсу дуже сприяє музика. Композитори багатьох країн створюють істинні шедеври танцювальної музики.

Усе більше і більше в життя починають входити громадські бали і маскаради, які чимось нагадували народні карнавали і гуляння. Вони завжди збирали велику кількість людей і проходили дуже активно і святково, без чітких правил аристократичного етикету. Бали і маскаради влаштовувались в парках, скверах, а частіше всього в театральних і публічних залах. Жінки приходили на бали-маскаради у фантастичних костюмах і обов'язково в масках, чоловіки у вечірніх костюмах (фрак, циліндр, трость) але без масок.

Справжні театральні свята-бали влаштовували художники. Тут можна було не тільки потанцювати і повеселитись, але й стати глядачем карнавальних сцен і вистав. Підготовкою декорацій і костюмів займалися самі художники, демонструючи один перед одним свою фантазію і винахідливість, причому виготовлялись вони з відрізків, кусочків тканин і старих театральних декорацій. Королем балу ставав володар самого дешевого, але винахідливого костюму.

Громадські бали XIX ст., як і в XVIII ст., відкривалися урочистим полонезом. Основним танцем був вальс, який композитори створювали майже для кожного великого балу (“фейлетон-вальс” – для журналістів, “пульс-мазурка” – для медиків). На суспільних балах існував свій церемоніал, порядок та правила виконання. В середині балу, як правило виконувався котильйон – галоп, після якого йшов

довгий антракт для вечері. Усіма масовими танцями керував танцмейстер – диригент балу.

Іноді на балах відбувалися ділові знайомства, вирішувались фінансові справи. Часто бали влаштовували спеціально для того щоб об'єднати промислові компанії, фінансові групи або для реклами якогось-небудь підприємства чи фірми (“індустріальний бал”, “бал журналістів”, “бал міста Відень”).

На придворні бали допускалася тільки аристократична верхівка суспільства, представники стародавніх і знатних родин, вищі офіцерські чини.

Відбувалися такі бали в парадних залах палацу. Тут не було розваг, веселих розмов, ніхто не жартував. Знатні гості вітали королівську сім'ю, манірно віддавали один одному поклони, які так само як і вбрання гостей повинні були відповідати чітким вимогам придворного етикету. З танців дозволялось виконувати тільки полонез, вальс і кадриль.

Але не придворні бали і закриті вечори визначали моду на той чи інший танець та манеру виконання. Один за одним в різних містах Європи організовують спеціальні танцювальні класи, де вчителі – професіонали навчають мистецтву бального танцю і створюють нові танцювальні форми. Найбільш відомими серед них були – Целяріус, Ламборд, Кораллі, Марковський. Французькі викладачі вважалися самими талановитими знавцями нових танців і саме Франція довгий час диктувала манеру їх виконання.

В XIX ст. одним з самих великих хореографічних центрів Європи стає Росія. Високий рівень розвитку її балетного театру впливає на стиль бальної хореографії. Артисти балету викладають танець в різних навчальних закладах, приватних будинках, відкривають свої класи, де вчать не тільки правильності виконання того чи іншого танцю, але й розвивають у своїх учнях смак, витонченість і граційність.

Поряд з вальсом широке розповсюдження отримує мазурка, великий успіх мають також полька, французька кадриль, лансьє.

Значні зміни відбуваються в техніці побутових та бальних танців: більш різноманітніші рухи рук набувають плавності та м'якості; спрощуються поклони. Крій одягу, манера носити плаття, тримати руки і т. д. сприяють зміні характеру виконання поклонів і реверансів, які в своїй основі залишаються французькими, але значно видозміненими. Привітальний і танцювальний реверанс виконується майже в одній і тій самій манері, без фіксації пози, що перетворює його на кніксен з легким нахилом голови.

Більшість танців виконуються на півпальціях, невисокі стрибки замінюються на *chassé*, а пізніше на ковзний крок.

Новому стилю і манері виконання бальних танців, розвиткові вільних, стрибкових і колових рухів також сприяли зміни моди, полегшення чоловічих і жіночих костюмів. Легкі сукні і фрак звільнили тіло від важких туалетів, які сковували рухи. Чоловіки обов'язково носять денні та вечірні фраки. Денні фраки одягали з довгими облягаючими панталонами та чоботами, а вечірні з кюлотами, довгими білими панчохами, жабо, білими лайковими рукавичками та чорним капелюхом – треуголкою. Дами носять прозорі сукні з легкими, спадаючими складками, з високою талією, великим декольте і дуже короткими рукавами. Легкий, недовгий шлейф притримували рукою. Волосся не пудрили, а завивали в локони, вкладаючи за античним зразком. Прикрасою того часу була довга індійська шаль. Також широко використовували віяла: на балах, вечорах, в театрі, на вулиці. Після 1812 року прозорі сукні починають одягати на нижні накрохмалені спідниці. Пізніше жіночу талію стягують корсетом, нижня частина сукні поступово розширюється і в другій половині XIX ст. дами знову носять широкі сукні-криноліни.

Як в усі епохи, бальна хореографія XIX ст. зберігає свій зв'язок з народним танцем і запозичує з танцювального фольклору основні форми та окремі рухи. Також побутовий танець XIX століття тісно пов'язаний з сценічною хореографією, збагачуючи її лексику новими па, ритмами та темпами та надаючи класичним танцювальним творам більшої виразності.

УКЛІН І РЕВЕРАНС XIX ст.*

Уклін кавалера

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: І вільна позиція ніг, руки опущені донизу.

1-й такт. На першу чверть – крок правою ногою вбік праворуч.

На другу чверть – ліва нога ковзним рухом підтягується до правої в І позицію.

2-й такт. На першу чверть – легкий нахил голови.

На другу чверть – випрямлення голови.

* Запозичено з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 161.



Реверанс дами

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: III позиція ніг, права нога попереду; руки складені долонь в долонь і знаходяться на рівні талії, лікті злегка опущені.

1-й такт. На першу чверть – *degagé* правою ногою в сторону II позиції.

На другу чверть – ліва нога підтягується до правої, ковзить назад в IV позицію в *demi plié*, вага тіла переноситься з правої ноги на ліву.

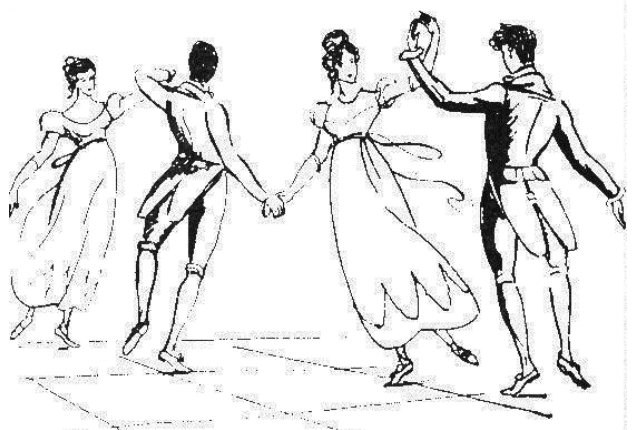
2-й такт. На першу чверть – ноги випрямляються, права нога витягнута попереду на носок.

На другу чверть – права нога підтягується до лівої в III позицію попереду.

ФРАНЦУЗЬКА КАДРИЛЬ

В кінці XVIII ст. у Європі і головним чином в Парижі особливо популярним танцем була французька кадриль – видозмінений контранс удосконаленої форми, з більш складною композицією. Основними танцювальними елементами кадрили були: *pas chassé*, *pas assemblé*, *pas jeté*.

Французьку кадриль виконували 4 або 8 пар, які вибудовувались у вигляді каре. Якщо кавалерів



було менше, то кавалер міг танцювати почергово з двома дамами. Розпорядник балу оголошував назву фігури і пару, яка буде її розпочинати. Поступово кадрили видозмінюється, замість каре пари будуються в дві лінії. Кожна лінія пар почергово виконувала фігури кадрили, які мали свої номери: перша, друга і т. д. З часом кількість фігур кадрили також змінюється. Найбільш стійкою залишилась кадрили у шість фігур. Галоп, який ввели на початку і в кінці шостої фігури, зробив цей танець більш рухливим, різноманітним і цікавим.

Перед початком кожної нової фігури йде інтродукція на 8 тактів, під час якої виконавці виконують уклін один одному. Розпорядник балу оголошує, хто з танцюючих починає виконувати фігуру. На занятті цю роль виконує викладач.

*Композиція Французької кадрили**

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: танцюючі розміщуються парами у дві лінії, одна навпроти іншої з лівої і правої сторони залу, на відстані чотирьох – п'яти кроків. Кількість пар – парна. III позиція ніг, у кавалерів – права нога попереду, у дам – ліва. Руки опущені вниз і злегка розкриті в сторони.

Перша фігура

Інтродукція – 8 тактів.

1-2-й такти. Кавалери і дами кожної пари повертаються обличчям один до одного.

3-4-й такти. Кавалери виконують уклін з правої ноги праворуч.

5-6-й такти. Дами відповідають реверансом з лівої ноги ліворуч.

7-8-й такти. Кавалери і дами повертаються у вихідне положення і подають один одному руки: у правій руці кавалера ліва рука дами, вільні руки опущені та злегка відведені вбік.

Chaine anglaise – 8 тактів.

1-4-й такти. Виконуючи третю форму *chassé* Б, здійснюється перехід двох пар візаві на сторону візаві. Дами проходять в середині, кавалери, пропускаючи дам вперед, на третьому *chassé* йдуть навхрест і стають ліворуч від дами.

5-8-й такти. Пари повертаються на свої місця. У дам – третя форма *chassé* Б, кавалери завершують рух, виконуючи три

* Композиція танцю запозичена з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”. – С. 163–166.

chassé і два *pas élevé* і залишаються в центрі. Кавалер та дама повернуті обличчям один до одного.

Chassé-croisé – 8 тактів.

1-2-й такти. Кавалер і дама кожної пари виконують з правих ніг вперед *chassé-croisé* і два *pas élevé*, зустрічаючись лівими плечима.

3-4-й такти. Танцюючі виконують *chassé* назад і два *élévé* назад з лівих ніг.

5-8-й такти. Танцюючі подають один одному праві руки, і здійснюють повний поворот праворуч виконуючи три *chassé* вперед, починаючи з правих ніг (четверта форма А). Пари зупиняються обличчям до пари візаві.

Chassé des dames – 8 тактів.

1-4-й такти. Кавалери залишаються на своїх місцях, а дами переходять до кавалера візаві, виконуючи три *chassé* вперед і подаючи одна одній праві руки. Дійшовши до кавалера візаві, подають йому ліву руку і виконують напівповорот під лівою рукою кавалера.

5-8-й такти. Дами повертаються до своїх кавалерів, повторюючи рухи першого – четвертого тактів.

Promenade – 8 тактів.

1-4-й такти. Не розриваючи лівих рук, кавалер бере правою рукою праву руку своєї дами, ліва лежить навхрест зверху. Усі пари виконують третю форму *chassé* Б і міняються лініями, проходячи правим боком.

5-8-й такти. *Demi-chaine anglaise*. Пари повертаються на свої місця, виконуючи третю форму *chassé* Б, дами проходять в середині, кавалери на третьому *chassé* пропускаючи дам вперед, йдуть навхрест і стають ліворуч від дам.

Друга фігура

Музичний розмір 2/4

Інтродукція і поклони – 8 тактів.

En avant deux – 16 тактів.

1-8-й такти. Кавалери і дами візаві виконують першу форму *chassé*, починаючи з правих ніг.

9-12-й такти. Танцюючі здійснюють перехід на сторону візаві: кавалери виконують третю форму *chassé* А, дами – третю форму *chassé* Б.

13-16-й такти. Кавалери і дами виконують *double chassé*, повертаючись до своїх партнерів і зупиняються обличчям вперед ними.

Chassé-croisé – 8 тактів.

1-2-й такти. Усі дами і кавалери виконують з правих ніг вперед *chassé-croisé* і два *pas élevé*, зустрічаючись лівими плечима.

3-4-й такти. *Chassé-croisé* назад з лівих ніг і два *pas élevé*.

5-8-й такти. Подаючи один одному праві руки танцюючі виконують повний поворот в парах праворуч (четверта форма *chassé A*). Наступні 24 такти – фігуру повторюють інші кавалери та дами.

Третя фігура

Музичний розмір 6/8.

Інтродукція і поклони – 8 тактів.

Traversé (перехід) – 8 тактів.

1-4-й такти. Кавалери однієї сторони та дами візаві виконують перехід: у дами – третя форма *chassé B*, у кавалери – третя форма *chassé A*.

5-8-й такти. Танцюючі повертаються назад, подаючи ліві руки своїм партнерам. Утворюється лінія з двох пар, кавалери стоять спиною до глядача, дами – обличчям.

Balancé – 4 такти.

1-2-й такти. Усі пари виконують *chassé* вперед і два *pas élevé*.

Дами починають з правої ноги, кавалери з лівої.

3-4-й такти. Танцюючі повторюють рухи першого – другого тактів назад (дами – спиною, кавалери – лицем).

Demi-promenade – 4 тактів.

1-4-й такти. Кавалер бере лівою рукою, ліву руку своєї дами і вони переходять на сторону візаві, виконуючи третю форму *chassé B* (перехід через праве плече).

En avant deux – 8 тактів.

1-8-й такти. Ті кавалери і дами, хто розпочинав фігуру, виконують першу форму *chassé*.

En avant quatre – 4 тактів.

1-4-й такти. Усі пари виконують вперед і назад *chassé* і два *pas élevé*.

Demi-chaîne anglaise – 4 такти.

1-4-й такти. Усі пари повертаються на свої місця, виконуючи третю форму *chassé B*, кавалери проходять позаду своїх дам.

Наступні 40 тактів – фігуру повторюють інші кавалери і дами.

Четверта фігура

Музичний розмір 2/4.

Інтродукція і поклони – 8 тактів.

1-4-й такти. Усі пари з правої сторони виконують одне *chassé* і два *pas élevé* вперед і назад.

5-8-й такти. Усі пари правої сторони знову йдуть вперед: дами виконують третю форму *chassé* Б, при чому після другого *chassé*, залишаючи руку свого кавалера, переходять до кавалерів візаві і стають ліворуч від нього. Кавалери з правої сторони після другого *chassé*, повертаються на свої місця, виконуючи одне *chassé* і два *pas élevé* назад.

9-12-й такти. Кавалери, які розпочинали фігуру, проходять між дамами в середині, виконуючи третю форму *chassé* А і стають праворуч кавалера візаві. Дами рухаються на зустріч кавалеру виконуючи третю форму *chassé* Б. Дама, яка розпочинала фігуру, пропускає даму візаві ліворуч і проходить позаду.

Double chassé – 4 такти.

1-4-й такти. Кавалер, який розпочинав фігуру, виконує з дамою візаві перехід (*double chassé*); вони повертаються на свої місця і зупиняються кожний обличчям до своєї пари.

Chassé-croisé в парі (так як у першій фігурі) – 4 такти.

1-4-й такти. Кавалери зі своїми дамами виконують тур на місці по колу праворуч (так само як у першій фігурі).

Наступні 32 такти – фігуру повторюють кавалери і дами з іншої сторони.

П'ята фігура

Музичний розмір 2/4.

Інтродукція і поклони – 8 тактів.

1-4-й такти. Пари однієї із сторін виконують одне *chasse* і два *pas élevé* вперед і назад.

5-8-й такти. Пари ще раз виконують одне *chassé* вперед; дами залишають руку кавалера, продовжують виконувати третю форму *chassé* Б і переходять до кавалерів візаві, зупиняючись ліворуч від них. Кавалер, який розпочинав фігуру повторює рухи першого – четвертого тактів.

En avant trios – 8 тактів.

1-4-й такти. Кавалер і дві дами виконують одне *chassé* і два *pas élevé* вперед і назад. Кавалер тримає свою даму правою рукою, а даму візаві лівою.

5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого тактів.

Соло кавалера - 8 тактів.

1-2-й такти. Кавалер, який розпочинав фігуру виконує одне *chassé* і два *pas élevé* вперед до кавалера візаві.

3-4-й такти. Кавалер виконує одне *chassé* і два *pas élevé* до своєї дами.

5-6-й такти. Кавалер виконує одне *chassé* і два *pas élevé* лівою ногою ліворуч до дами візаві.

7-8-й такти. Кавалер ставить праву ногу назад і подає дамам руки: своїй дамі – праву, дамі візаві – ліву, утворюючи коло.

4-и такти. Усі танцюючі рухаються по колу ліворуч, виконуючи *chassé* з лівої ноги, *chassé* з правої ноги, *chassé* з лівої ноги назад і два *pas élevé*. Пари міняються сторонами.

Demi-chaîne anglaise – 4 такти.

1-4-й такти. Пари повертаються на свої місця, виконуючи третю форму *chassé* Б. Кавалери, пропускаючи дам вперед, проходять позаду.

Наступні 32 такти – фігуру повторюють кавалери і дами з іншої сторони.

Шоста фігура – галоп

Музичний розмір 2/4.

Інтродукція без поклонів – 2 такти.

Пари стають обличчям один до одного. Кавалер тримає даму правою рукою за талію, ліва рука дами на плечі кавалера. Права рука дами в лівій руці кавалера.

1-2-й такти. Пари виконують чотири *glissé* вперед; кавалер починає з лівої ноги, дама з правої.

3-4-й такти. Пари виконують чотири *glissé* назад; кавалер починає з правої ноги, дама з лівої ноги.

5-8-й такти. Виконуючи *glissé* вперед пари міняються місцями з парами візаві і в кінці восьмого такту розвертаються правим плечем вперед.

9-10-й такти. Пари виконують галоп вперед.

11-12-й такти. Пари виконують галоп назад.

13-16-й такти. Виконуючи *glissé* вперед, пари повертаються на свої місця.

1-24-й такти. Дами повторюють другу фігуру кадрили.

1-16-й такти. Пари повторюють галоп (перший – шістнадцятий такти фігури).

1-24-й такти. Кавалери повторюють другу фігуру кадрили.
В кінці – поклон кавалерів і дам один одному.

ВАЛЬС

В ХІХ столітті менует та гавот поступаються новим танцювальним формам, більш вільним та невимушеним. Особливе місце серед них належить вальсу. Поява вальсу заставила відмовитись від багатьох способів і правил, запроваджених французькою побутовою хореографією. Вальс відповідав новим нормам суспільного життя і був тим танцем, який сприйняли не тільки придворне суспільство, але й широкі кола міського населення. Швидка популярність вальсу сприяла тому, що про нього починають багато писати статей і досліджень.



Відомі танцмейстери і теоретики танцю довгий час вели суперечки щодо походження вальсу та тих танцювальних форм, які дали поштовх для його розвитку. Так Фріц Клінгенбек – німецький дослідник, у своїй книжці “Безсмертний вальс” називає його “істинно німецьким” танцем і вважає його батьківщиною Відень, а значну роль в становленні цього танцю дослідник приписує народним пісенькам, а також музиканту Марку Августу – автору відомої пісні “Мій милий Августин”, під яку танцювали повільний дреєр, який вважають прямим попередником вальсу.

Те що вальс має народне походження не викликає сумніву, але встановити його зв’язок з безпосередніми попередниками – досить складно. Одні дослідники називають вольту, другі – аллеманду, треті – лендлер, деякі – чеський народний танець “сусідка”, а також, такі парні танці як: дреєр, шлянфер, лангаус. Для всіх цих танців, як для безпосереднього попередника вальсу – лендлера – народного сільського танцю, що виник в Австрії і південних областях Німеччини, характерним було: ковзний крок, повороти в парах, легке похитування корпусу, граційність виконання. Саме слово “вальс” увійшло у використання в середині ХVІІІ століття, і означає – кружляти, ковзати.

У бальні зали вальс проникає поступово. Довший час він заборонявся церквою та представниками влади, оскільки близькість танцюючих і поєднання їх рук під час виконання вальсу вважалося неетичним. У деяких містах Німеччини обертові танці дозволялося виконувати

тільки на весіллях, а у громадських місцях за ними спостерігали спеціальні представники влади, які мали право штрафувати при найменшому порушенні правил виконання, а також взагалі зупиняти святкування.

Популярності вальсу сприяла його характерна музика. Спочатку це були жартівливі пісеньки та куплети, потім мелодії, які виконували професійні оркестри.

Отримавши визначення спочатку в селах, вальс почали все частіше виконувати і на міських танцювальних вечорах та балах, де він на кінець зайняв саме почесне місце.

Деякі вчителі танців і організатори балів привчали до вальсу поступово, вводячи па вальсу в інші танці або створювали масові танці, основу яких складали обертові рухи. В подальшому ця форма усе більше поступається місцем парному вальсу, який виконували кружляючи по загальному колу. Оскільки вальс не вимагав ніякої почерговості і регламенту, кожен міг танцювати вільно, повністю віддаючись стихії ритму і мелодії.

Велику роль в становленні, розвитку і популяризації вальсу відіграли нові суспільні закони і норми поведінки, запроваджені французькою буржуазною революцією. Танцювальні вечори і бали, карнавали, гуляння, народні свята кінця XVIII початку XIX століття зробили вальс став любимим танцем самих широких прошарків населення різних країн світу.

Але ніщо так не удосконалювало і не пропагувало вальс, як вальсова музика всесвітньо відомих композиторів: Й.Моцарта, К.Вебера, Ф.Шуберта, Ф.Шопена, М.Глінки, П.Чайковського, І.Глазунова. Доля бального вальсу пов'язана з іменами Лайнера і Штрауса. Саме Йоган Штраус зробив вальс безсмертним королем танців, а сам став всесвітньо відомим королем вальсів. Музика Штрауса сприяла удосконаленню хореографії вальсу і саме тому, його стали виконувати більш граційніше, більш красивіше і більш ніжніше.

На початку XX ст., особливо в період першої світової війни, у багатьох країнах вальс вважали смішним, застарілим танцем, намагаючи протиставити йому такі танці, як фокстрот, слоуфокс, танго, чарльстон. Але у цьому змаганні вальс вийшов переможцем і надалі продовжував своє існування та розвиток. Так у деяких країнах з'явилися нові різновидності вальсу з характерними національними рисами: англійський, венгерський вальси, вальс-мазурка та інші.

Проникнення вальсу на театральну сцену сприяло розвитку класичної хореографії. Особливо велику роль вальс відіграв в романтич-

них балетах Р.Адана, Л.Деліба, П.Чайковського, І.Глазунова. Композиції Льва Іванова в “Лебединому озері”, Кораллі і Перро в “Жизелі”, побудовані у вальсовій формі, стали класичними і сприяли популяризації класичного балету. І сьогодні вальс залишається одним з самих популярних і любимих танців, який з задоволенням виконують на танцювальних вечорах і балах.

МАЗУРКА

Джерелом походження мазурки вважають народний польський танець – “мазур”. Цей стрімкий і динамічний танець виник в Мазовії і дуже швидко став самим популярним національним танцем. За своє довге життя мазур пройшов складну еволюцію. Його першоджерела невідомі, але більшість спеціалістів з польської хореографії вважають, що кроки і фігури мазура запозичені зі вступу до “оберека” – пробіжки парами навколо хати або навколо святково прибраного столу. З часом композиція мазура, характер кроків і фігур ускладнюються. Лексику танцю збагачував і вдосконалював сам народ, а в подальшому обробкою та популяризацією мазура займаються викладачі і виконавці. Сьогоднішній мазур має дуже мало спільного з зовнішньо ефектною шляхетською мазуркою. Рухи і фігури народного мазура різноманітні і побудовані на контрасті: спокійне положення корпусу танцюючих, стрибки, плавні ковзні кроки, легкі притупи, ритмічний і м’який біг, витончений орнамент рухів рук.



Рухи бальної мазурки більш плавніші, відсутні яскраво виражені стрибкові кроки і втрачена та безпосередність, яка була притаманна народному мазуру. Стриманість і плавність рухів з характерним аристократичним позуванням зробили мазурку самим бажаним танцем польських балів.

Головна роль в мазурці відводиться кавалеру, який вибирає фігури, рухи, змінює темп. Дама повинна слухатись кавалера, вміти легко рухатись по залу, схоплювати рухи і переходи, які пропонує кавалер.

Оскільки мазурка вимагає великого тренування щоб уміло і красиво поєднувати різноманітні па і фігури, тому вона малодоступна широкому колу любителів бальних танців і потребує спеціального навчання.

В ХІХ ст. мазурка стає обов'язковим танцем на балах усіх країн. І хоча вона мала чітко встановлені фігури і рухи, кожний міг їх виконувати улюбому поєднанні. Танцюючим, а особливо кавалеру, надавалась велика свобода виконання танцю.

Виконувалась мазурка необмеженою кількістю пар, які рухалися по широкому колу. Серед кавалерів вибирався розпорядник який найкраще знав танець і саме він встановлював порядок фігур і йому повинні були підчинятись усі танцюристи. Основними елементами мазурки є: легкий крок дам (*pas couru*), парадне па кавалерів (*pas qala*) та “голубець”.

ВАЛЬС-МАЗУРКА*

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: танцюючі розміщуються парами по великому колу.

На вступ – кавалери запрошують дам до танцю. Виконавши уклін, дами і кавалери стають в пари, у закрите положення вальсу; ІІІ позиція ніг, права нога попереду.

Перша фігура

1-4-й такти. Танцюючі виконують два правих повороти вальсу (кавалер починає рух з лівої ноги назад, дама з правої ноги вперед).

На останню восьму такту – кавалер звільняє ліву ногу, відкриває її вбік і злегка припіднімає над підлогою, виконавши *demi plié* на правій нозі; дама виконує те саме, тільки звільняє праву ногу.

5-6-й такти. Танцюючі виконують два *pas-de-bourré* в *demi plié*; кавалер починає з лівої ноги, дама з правої; закрите положення в парі зберігається.

7-8-й такти. Танцюючі виконують два “голубці” з просуванням по колу; кавалер виконує рух з лівої ноги, дама – з правої; закрите положення в парі зберігається.

9-16-й такти. Повторення рухів першого – восьмого тактів.

Друга фігура

Вихідне положення: пари стоять обличчям один до одного: кавалери спиною в центр кола, руки за спиною, дами – обличчям в центр

* Композиція танцю запозичена з посібника А.Згурського “Методика викладання бальних танців в школі”. – С. 96–97.

кола, обидві руки розкриті в сторони, III позиція ніг, права нога попереду.

1-2-й такти. Танцюючі виконують два *pas balancé* вбік по чергово з правої та лівої ноги.

3-й такт. Танцюючі виконують па вальсу з правої ноги вперед: кавалер і дама міняються місцями проходячи один біля одного правими плечима.

4-й такт. Танцюючі виконують “ключ” повернувшись обличчям один до одного.

5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого тактів, виконуючи “ключ” в закритому положенні в парі.

9-10-й такти. Кавалер з лівої ноги; дама з правої виконують два *pas balancé* вбік в парі, руки з’єднані по II позиції.

11-й такт. Кавалер виконує крок з лівої ноги вбік, приставляє праву у I вільну позицію, дама – крок з правої ноги і поворот праворуч під лівою рукою кавалера.

12-й такт. Танцюючі виконують “ключ” в парі.

13-16-й такти. Повторення рухів дев’ятого – дванадцятого тактів. Композиція танцю повторюються з першої фігури

ПОЛЬКА

Полька – стародавній народний чеський танець. Вперше про польку, як про бальний танець згадується в 1825 році. З Богемії полька попадає у Відень потім у Париж, де завдяки відомому танцмейстеру Целларіусу, який вводить її в танцювальні салони, користується особливим успіхом.



Така популярність польки пояснюється тим, що вона як і вальс має живий ритм і складається з різноманітних обертових рухів. Аристократичне суспільство не відразу прийняло польку і на привілейованих вечорах вона з’являється, будучи вже дуже відомим танцем.

Композиція польки складалася з багатьох парних фігур: кавалер міг танцювати в парі з дамою, тримаючи її однією, або двома руками, віддаляючись від дами то знову наближаючись до неї, інколи дама і кавалер навіть клали руки один одному на стегна.

*Композиція Польки**

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: танцюючі розміщуються парами по колу. Дама ліворуч від кавалера.

Вступ – 4 такти.

1-2-й такти. Уклін кавалера дамі.

3-й такт. Реверанс дами.

4-й такт. Виконавці стають парами, обличчям по лінії танцю; III позиція ніг, у кавалерів попереду ліва нога, у дам – права. Праві руки з'єднані в III позицію, ліві – попереду корпусу.

Перша фігура

1-4-й такти. Танцюючі виконують па польки, просуваючись парами по колу (кожне па на один такт). Кавалер починає з лівої ноги, дама – правої. В кінці четвертого такту зупиняються: кавалер стає спиною, дама – обличчям по лінії танцю, праві руки залишаються з'єднаними в III позиції, ліві руки злегка відведені від корпусу, погляд спрямований один на одного під праву руку.

5-й такт. Кавалер виконує па польки з лівої ноги назад, дама з правої – вперед.

6-й такт. Танцюючі продовжують виконувати па польки з інших ніг, ліві руки піднімають і з'єднують в III позиції, праві руки відводять від корпусу, погляд спрямований під ліві руки.

7-й такт. Повторення рухів п'ятого такту.

8-й такт. Дама виконує крок вперед лівою ногою, праву підтягує у III позицію попереду. Кавалер виконує крок вперед з правої ноги з розворотом корпусу на 180°, ліву ногу підтягує у III позицію попереду. Танцюючі стають у вихідне положення першої фігури.

9-16-й такти. Повторення рухів першого – восьмого тактів в кінці восьмого такту – танцюючі зупиняються: кавалер – спиною в центр кола, дама – обличчям, один навпроти одного; III позиція ніг, права нога попереду, руки опущені і злегка відведені від корпусу.

Друга фігура

1-2-й такти. Танцюючі виконують па польки вбік з розворотом корпусу на 90°, почергово з правої і лівої ноги, голови повертають один до одного.

* Композиція танцю належить автору.

3-4-й такти. Кавалери і дами виконують па польки з правої ноги вперед і з лівої ноги назад, міняючись місцями через праве плече. 5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого тактів. В кінці восьмого такту – танцюючі встають обличчям по лінії танцю, III позиція ніг, у кавалерів ліва нога попереду, у дам – права. Праві руки підняті вгору і з'єднані в III позиції, ліва рука дами підтримує спідницю, ліва рука кавалера злегка відведена від корпусу.

Третя фігура

1-й такт. Танцюючі виконують па польки вперед: кавалер з лівої ноги, дама – з правої ноги.

2-й такт. Кавалер продовжує па польки з правої ноги вперед, дама, виконуючи поворот праворуч під правою рукою кавалера, виконує па польки з лівої ноги назад. Завершуючи рух, встають в парі: кавалер повертається спиною в центр кола, дама – обличчям, праві руки залишаються з'єднаними в III позиції, ліві руки на талії один одного, III позиція ніг.

3-4-й такти. Танцюючі виконують па польки по колу в парі, руки у попередньому положенні. Кавалер починає з лівої ноги, дама – з правої ноги.

5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого тактів. Комбінація танцю повторюється з першої фігури.

ПАДЕГРАС*

Це популярний бальний танець XIX ст. Назва танцю означає “граційне па” і це визначає манеру і характер його виконання. Танець побудований на простих танцювальних кроках. Виконується м'яко, спокійно, поєднуючи кантилену та граційність руху.

Музичний розмір 4/4.

На 4 такти вступу – кавалер запрошує даму до танцю, виконуючи уклін один одному.

Вихідне положення: танцюючі стають парами по колу обличчям проти годинникової стрілки; III позиція ніг, права нога попереду; кавалер правою рукою тримає ліву руку дами. Вільні руки злегка відведені від корпусу.

* Танець створений і записаний Е.Івановим.

Перша фігура

1-й такт. На першу чверть – танцюючі виконують крок правою ногою вбік праворуч.

На другу чверть – ліва нога підтягується до правої ноги в III позицію позаду.

На третю чверть – танцюючі виконують крок правою ногою вбік праворуч.

На четверту чверть – ліва нога виводиться вперед в IV позицію, на носок в підлогу. Голова повертається праворуч.

2-й такт. Повторення рухів першого такту з лівої ноги ліворуч. Голова повертається ліворуч.

3-й такт. На першу, другу, третю чверті – танцюючі виконують три танцювальних кроки вперед, починаючи з правої ноги.

На четверту чверть – ліва нога виводиться вперед в IV позицію і витягується носком в підлогу.

4-й такт. На першу, другу, третю чверті – три кроки вперед, починаючи з лівої ноги.

На четверту чверть – права нога підтягується в III позицію попереду з одночасним поворотом танцюючих обличчям один до одного. Кавалер стоїть спиною в коло, дама – обличчям.

Друга фігура

1-й такт. Повторення рухів першого такту першої фігури праворуч. Обидві руки злегка відведені від корпусу.

2-й такт. Повторення рухів першого такту ліворуч.

3-4-й такти. Кавалер і дама подають один одному праві руки, з'єднують їх в III позиції, і виконують повний поворот по колу в парі повторюючи рухи третього – четвертого тактів першої фігури. В кінці танцюючі займають вихідне положення.

МІНЬЙОН*

Це російський бальний танець кінця XIX початку XX ст. За характером виконання близький до вальсу. Виконується парами по колу. Усі рухи плавні, м'які і спокійні.

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: танцюючі стоять в парі обличчям один до одного. III позиція ніг, у кавалера попереду ліва нога, у дами – права.

* Танець створений М.Гавликовським.

В лівій руці кавалера права рука дами. Права рука кавалера лежить на талії дами, лівою рукою дама підтримує сукню.

Перша фігура

1-й такт. Кавалер з лівої ноги, дама з правої виконують *balancé* вперед. З'єднані руки повільно піднімаються вгору, голови повертаються і злегка нахиляються під з'єднані руки.

2-й такт. Кавалер з правої ноги праворуч, дама з лівої ноги ліворуч виконують півтуру вальсу. З'єднані руки опускаються вниз і проводяться в II позицію, праву руку кавалер забирає з талії дами. Погляд спрямовується на кисті з'єднаних рук.

3-й такт. Танцюючі повторюють *balancé* вперед: у кавалера з лівої ноги, у дами з правої ноги, положення *dos a dos*, голови повернуті одна до одної; з'єднані руки повільно піднімаються вгору.

4-й такт. Кавалер виконує ліворуч півтуру вальсу з правої ноги, дама – з лівої ноги праворуч, і встають після повороту у вихідне положення.

5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого тактів.

Друга фігура

1-й такт. На першу чверть – кавалер з лівої ноги, дама з правої виконують ковзний крок вбік в II позицію.

На другу, третю чверті – кавалер підтягує праву ногу, даму – ліву ногу в III позицію позаду в *demi plié*.

2-й такт. Кавалер з лівої ноги, дама з правої ноги виконують першу частину півтуру вальсу праворуч, міняючись місцями.

3-й такт. Повторення рухів першого такту: кавалер з правої ноги, дама з лівої ноги.

4-й такт. Кавалер з правої ноги, дама з лівої ноги виконують другу половину вальсу і стають на свої місця.

5-8-й такти. Повторення рухів першого – четвертого тактів.

Контрольні запитання та завдання

- Охарактеризуйте танцювальну культуру XIX ст.
- Якому бальному танцю XIX ст. належить провідне місце і чому?
- Назвіть самі популярні танці XIX ст.
- Як зміни в моді впливали на стиль і манеру виконання?
- Назвіть характерні особливості французької кадрили.

- Скільки фігур у Французькій кадрили?
- Назвіть першоджерела вальсу.
- В чому особливість виникнення вальсу?
- Кого називають “королем вальсу”?
- Чому Західна Європа і Росія довгий час не приймали вальс?
- Назвіть батьківщину танцю мазурка.
- В чому різниця бальної і народної мазурки?
- Назвіть основні елементи вальсу-мазурки.
- Назвіть самий відомий чеський танець?
- Чим пояснювався успіх польки?
- Як перекладається назва танцю падеграс?
- Назвіть особливості виконання мінйону.

Завдання: скласти танцювальний етюд на основі елементів вальсу.

УКРАЇНСЬКІ ПОБУТОВІ ТА БАЛЬНІ ТАНЦІ КОХАНОЧКА*

Стародавній український побутовий танець. Це масовий парний танець, в якому може брати участь необмежена кількість виконавців.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: танцюючі розміщуються парами по великому колу обличчям проти руху годинникової стрілки. Дама стає праворуч від кавалера, кавалер з'єднує свою праву руку з лівою рукою дами і піднімають з'єднані руки на рівень голови. Дама праву руку кладе собі на талію, кавалер опускає ліву руку вздовж корпусу. Ноги в III позиції, права нога попереду.

Перша фігура

1-2-й такти. Танцюючі рухаються по колу виконуючи з правої ноги два простих кроки вперед і два кроки назад, повертаючись на свої місця.

3-4-й такти. Кавалер виконує “перемінний крок”, а дама цим кроком двічі кружляє під рукою кавалера. На останню чверть четвертого такту – пари стають обличчям один до одного, в положення в парі і беруться за руки так, як у польці.

5-8-й такти. Танцюючі продовжують рухатись по колу, кружляючи в парах. На останню чверть восьмого такту – пари зупиняються і стають: дама спиною в центр кола, кавалер обличчям, руки опускають вздовж корпусу.

9-16-й такти. Танцюючі двічі плескають перед собою в долоні (1 такт) і виконують “потрійний притуп” (1 такт), повторюючи це чотири рази.

Друга фігура

1-4-й такти. Танцюючі розходяться “перемінним кроком”, зустрічаючись лівими плечима: дама рухається з центру кола, кавалер в центр кола (1 такт).

На другий такт – повертаються на свої попередні місця спиною, приплескуючи двічі в долоні. Так повторюють два рази підряд. На останню чверть четвертого такту – стають в парі і беруться за руки, як на початку танцю.

* Композиція танцю належить автору.

5-8-й такти. Танцюючі рухаються “перемінним кроком” по колу проти руху годинникової стрілки (кожен крок на 1 такт). Дама весь час кружляє під правою рукою кавалера. На останню чверть восьмого такту – стають в положення в парі, як у польці.

9-16-й такти. Танцюючі продовжують рух по колу, кружляючи в парах.

17-32-й такти. Танцюючі повторюють рухи 1-16-го тактів фігури. Композиція танцю повторюється з першої фігури.

ПАДЕСПАНЬ*

Стародавній український побутовий танець. На Прикарпатті і сьогодні цей танець виконують на народних святах та весільних забавах.

Музичний розмір 3/4.

Вихідне положення: танцюючі стають парами по колу, обличчям проти ходу годинникової стрілки, дама – праворуч від кавалера, VI позиція ніг: праві руки кавалера і дами з’єднані і підняті вгору, ліві руки також з’єднані і розміщені на рівні I позиції.

Перша фігура

1-2-й такти. Танцюючі виконують два простих кроки вперед, починаючи з правих ніг (1 такт). На 1/4 другого такту – крок на праву ногу, на 2/4 такту – невисоке піднімання на півпальці правої ноги; ліва нога зігнута в коліні, підводиться ступнею до литки правої. Одночасно з рухом вперед танцюючі подають корпус вперед, злегка прогинаючись під лопатками назад.

3-4-й такти. Танцюючі виконують рухи 1-2-го тактів починаючи з лівих ніг, рухаючись назад і поступово нахиляють корпус злегка вперед. Положення рук зберігається.

5-6-й такти. Танцюючі повторюють рухи 1-2-го тактів рухаючись вперед.

В момент піднімання на півпальці правої ноги виконують поворот корпусу на 180° міняючи положення рук: ліві руки з’єднані вгорі, праві – перед корпусом (пари повертаються спиною по лінії танцю).

7-8-й такти. Танцюючі виконують рухи 3-4-го тактів з лівих ніг, рухаючись назад.

9-10-й такти. Танцюючі повторюють рухи 1-2-го тактів з правих ніг, рухаючись вперед.

* Композиція танцю належить автору.

11-12-й такти. Танцюючі повторюють рухи 3-4-го тактів з лівих ніг назад.

13-16-й такти. На один такт – дама виконує розворот корпусу на 180° ліворуч (через *relevé* по VI позиції), під правими руками, кавалер залишається на місці і допомагає дамі виконувати повороти. На один такт – дама виконує поворот праворуч на 180° . На два такти – дама виконує повний поворот на 360° під правою рукою.

В кінці останнього такту пари стають у вихідне положення першої фігури.

Рухи першої фігури є основними елементами танцю. На наступні 16 тактів – танцюючі повторюють рухи першої фігури.

Друга фігура

1-2-й такти. Танцюючі пари рухаються до центру кола обличчям, виконуючи основний крок вперед з правої ноги (три кроки з *relevé*) і назад з лівої ноги.

5-8-й такти. Танцюючі повторюють основний крок з правих ніг вперед в центр кола з розворотом корпусу на 180° і основний крок з лівих ніг назад, рухаючись спиною в центр кола.

9-12-й такти. Танцюючі виконують основний крок з правих ніг вперед, рухаючись з центра кола і основний крок з лівих ніг назад, рухаючись спиною в центр кола.

13-16-й такти. Дами виконують два розвороти корпусу на 180° (через *relevé*) і один поворот на 360° під правими руками.

Третя фігура

1-12-й такти. Кавалери залишаються на місці (спиною в центр кола) і виконують легкі притупи правою ногою з одночасними оплесками рук (на кожний такт). Дами продовжують рухатися по колу, виконуючи основний крок першої фігури вперед (з правої і лівої ноги). Обидві руки дам розміщені в кулаках на талії.

13-16-й такти. Повернувшись до своїх кавалерів дами виконують розвороти корпусу під правими руками (першої фігури).

Четверта фігура

1-12-й такти. Танцюючі виконують основний крок з правих ніг вперед, рухаючись: кавалери з центра кола, дами – в центр кола, зустрічаючись правими плечима.

3-4-й такти. Танцюючі виконують основний крок з лівих ніг назад.

5-8-й такти. Танцюючі повторюють основний крок вперед і назад рухаючись і зустрічаючись лівими плечима.

9-12-й такти. Дами виконують основний рух з розворотом корпусу на 180° , рухаючись в центр кола. Кавалери та саме виконують, рухаючись з центра кола.

13-16-й такти. Дами виконують основний крок з розворотом корпусу на 180° , рухаючись з центра кола, а кавалери в центр кола. В кінці останнього такту пари стають у вихідне положення першої фігури.

Композиція танцю повторюється з першої фігури.

ПРИКАРПАТСЬКИЙ БАЛЬНИЙ*

Бальний танець побудований на елементах гуцульського народного танцю. Розрахований на необмежену кількість пар.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: танцюючі розміщуються по колу проти руху годинникової стрілки. Дама стає праворуч від кавалера; І вільна позиція ніг; руки з'єднані навхрест перед корпусом.

Перша фігура

1-2-й такти. Танцюючі рухаючись по колу, виконуючи крок-підскок починаючи з правих ніг, ліва нога зігнута в коліні і піднята вгору (1 такт). На другий такт – крок-підскок з лівих ніг.

3-4-й такти. Танцюючі виконують чотири рази біг (кожний на 1/2 такту), починаючи з правих ніг, продовжуючи рух по колу.

5-6-й такти. Танцюючі ще раз повторюють два кроки-підскоки з правої і лівої ноги.

7-8-й такти. Танцюючі виконують чотири рази біг в повороті в парі. Кавалер обводить даму навколо себе ліворуч. На останню чверть такту зупиняються обличчям один до одного: кавалер спиною в центр кола, дама – обличчям; руки опущені і з'єднані внизу.

Друга фігура

1-2-й такти. Танцюючі виконують крок-підскок на праву ногу, ліву ногу, натягнуту в коліні і стопі, виносять вперед (1 такт). На другий – такт виконати теж саме з лівих ніг. Ці рухи виконують-

* Композиція танцю Д.Ю.Пономаренко.

ся у діагональному положенні один до одного подаючи вперед ліве плече.

3-4-й такти. Танцюючі виконують чотири рази переміну ніг вперед (“чосанка”).

5-8-й такти. Танцюючі повторюють рухи 1-4-го тактів, повернувшись один до одного правими плечима.

Третя фігура

1-2-й такти. Дами рухаються в центр кола, кавалери з центру кола, виконуючи крок-підскок з правих ніг (1 такт), крок-підскок з лівих ніг (1 такт). Пари міняються місцями, проходячи повз одного правими плечима. Руки знаходяться на талії.

3-4-й такти. Танцюючі виконують один “ключ” на місці і один “ключ” в повороті на 180° праворуч.

5-8-й такти. Танцюючі повторюють рухи 1-4-го тактів і повертаються на свої місця.

Четверта фігура

1-й такт. Танцюючі виконують “тинок” по VI позиції ніг праворуч, зберігаючи попереднє положення рук.

2-й такт. Танцюючі виконують “тинок” ліворуч.

3-й такт. Танцюючі виконують “тинок” праворуч.

4-й такт. Танцюючі виконують два притупи по VI позиції (лівою і правою ногами).

5-6-й такти. Танцюючі виконують два рази біг, рухаючись в повороті праворуч (один такт) і крок-приставку з правої ноги з оплеском (один такт).

7-й такт. Танцюючі виконують крок лівою ногою вбік і приставляють праву ногу до лівої по VI позиції.

8-й такт. Дама, повертаючись праворуч на 90°, виконує два притупи (лівою і правою ногою по VI позиції). Кавалер повертається ліворуч і виконує два притупи по VI позиції (правою і лівою ногою).

Композиція танцю повторюється з першої фігури.

БАЛЬНИЙ ГОПАК*

Бальний танець побудований на основних рухах українського народного танцю.

Музичний розмір 2/4.

Вихідне положення: танцюючі стають в парах по колу обличчям проти ходу годинникової стрілки. Дама – праворуч від кавалера, III позиція ніг, у кавалерів права нога попереду, у дам – ліва; руки з'єднані навхрест попереду корпусу.

Перша фігура

1-8-й такти. Танцюючі виконують вісім кроків “бігунець”, рухаючись вперед по колу.

Друга фігура

1-2-й такти. Танцюючі виконують два “голубці” з “потрійним притупом” просуваючись по діагоналі в коло і з кола, міняючись місцями. Дама починає рух з правої ноги в коло, кавалер – з лівої ноги з кола. Руки з'єднані і переводяться через III позицію навхрест.

3-4-й такти. Танцюючі повторюють рухи 1-2-го тактів з інших ніг: дама – з лівої ноги, кавалер – з правої.

5-8-й такти. Танцюючі повторюють рухи 1-4-го тактів.

Третя фігура

Вихідне положення: кавалер стоїть спиною в центр кола, дама – обличчям в центр кола; руки закриті на пояс.

1-4-й такти. Кавалер виконує чотири оплески руками (на кожний такт), дама виконує “вихиляс з притупом” з правої і лівої ноги з (кожний на два такти).

5-8-й такти. Дама виконує чотири оплески руками (на кожний такт), кавалер виконує “вихиляс” з правої і лівої ноги з “потрійним притупом” (кожний на два такти).

Четверта фігура

1-4-й такти. Танцюючі виконують чотири “припадання” з просуванням праворуч з правої ноги, поступово відкриваючи руки через I позицію в II позицію (розходяться в різні боки).

5-8-й такти. Танцюючі виконують три з “припадання” з лівої ноги і обертаючись ліворуч, повертаються на попередні місця, по-

* Композиція танцю П.Григор'єва.

ступово закриваючи руки на пояс. На останній 8-й такт танцюючі виконують “потрійний притуп” і стають у вихідне положення першої фігури.

Композиція танцю виконується з першої фігури.

Контрольні запитання та завдання

- Назвіть стародавні побутові українські танці.
- На основі якого народного танцю побудований “Прикарпатський бальний”?
- Назвіть основні елементи танцю “Бальний гопак”.

Завдання: знайти і розписати стародавній український побутовий або салонний бальний танець.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Балет : энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 559 с.
2. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец : учебное пособие / М. В. Васильева-Рождественская. – 2-е изд., пересмотр. – М. : Искусство, 1987. – 382 с. : рис.
3. Васильева Е. Д. Танец : учебное пособие / Е. Д. Васильева. – М. : Искусство, 1968. – 247 с.
4. Воронина И. Историко-бытовой танец : учебное пособие / И. Воронина. – М. : Искусство, 1980. – 128 с. : ил.
5. Згурський А. С. Методика викладання бальних танців / А. С. Згурський. – К. : Муз. Україна, 1978. – 111 с.
6. Ивановский Н. Бальный танец XVI–XIX в. / Н. Ивановский ; [под ред. Ю. Слонимского]. – М. ; Л. : Искусство, 1948. – 442 с.
7. Киреева Е. В. История костюма / Е. В. Киреева. – 2-е изд., исправл. – М. : Просвещение, 1976. – 173 с.
8. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории от истоков до середины XVIII в. / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 268 с.
9. Мерцалова М. Н. История костюма / М. Н. Мерцалова. – М. : Искусство, 1972. – 197 с. : ил., рис.
10. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика : учебное пособие. – С. Пб. : С. Пб. ГУП, 2006. – Вып. 28. – 632 с. – (Библиотека гуманитарного университета).
11. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца / В. М. Пасютинская. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с. : ил.
12. Резникова З. Бальный танец / З. Резникова. – М. : Госуд. изд-во культурно-просветительской л-ры, 1953. – 104 с.
13. Разрешите пригласить. Вып. 1 / сост. В. Кудряков, Л. Школьников. – М. : Сов. комп., 1976. – 84 с.
14. Худеков С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с. : ил. – (Всеобщая история).

Музичний матеріал*

* Запозичено з посібника М.В.Васильєвої-Рождественської “Історико-побутовий танець”.

БРАНЛЬ «КОЛОКОЛЬНИЙ ДЗВІН»

Обробка І.Губарева

Allegretto

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'f'. A section marker 'A' is placed above the first measure. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system features more complex chordal textures. The fourth system concludes with a section marker 'B' and a dynamic marking of 'mf'.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The music features a mix of chords and moving lines, with some notes marked with sharp signs.

The second system of musical notation continues the piece. It includes a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff. The notation shows a continuation of the rhythmic and melodic patterns from the first system.

The third system of musical notation concludes the first section of the piece. It features a double bar line at the end, indicating the end of a phrase or section.

СЕЛЯНСЬКИЙ БРАНЛЬ

The fourth system of musical notation begins a new section. It is marked *Allegretto* and starts with a dynamic marking of *f*. The key signature changes to D major (one sharp) and the time signature is 2/4. The music is characterized by a more active, dance-like feel.

The fifth system of musical notation continues the *Allegretto* section. It features a variety of rhythmic patterns and melodic lines in both staves, maintaining the lively character of the section.

ПАВАНА

М.Равель

Assez doux, mais d'une sonorite large (♩ = 80)

[Ніжно, з широкою звучністю]

I a tempo

mf *p*

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte), which then transitions to a more complex texture marked *p* (piano). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

poco rit. allarg.

mf *f*

The second system continues the piece with a tempo change to *poco rit.* (slightly ritardando) and then *allarg.* (ritardando). The treble staff features a melodic line with a *f* (forte) dynamic marking. The bass staff continues with a steady accompaniment.

a tempo très luantain

p *pp* *m.g.* *m.d.* *m.g.*

The third system is marked *a tempo* and *très luantain* (very languid). It features a *p* (piano) dynamic in the treble staff. The bass staff has a *pp* (pianissimo) dynamic. The system includes markings for *m.g.* (mezzo-giochiato) and *m.d.* (mezzo-dolce).

m.d. *m.g.* *m.d.*

The fourth system continues the *très luantain* section. The treble staff has a *m.d.* (mezzo-dolce) dynamic, and the bass staff has a *m.g.* (mezzo-giochiato) dynamic. The system concludes with a *m.d.* (mezzo-dolce) dynamic in the treble staff.

très soutenu

m. g.
m. d. mf

II

ppp
m. g.
m. d.
m. g.
m. d.
m. g.

m. d.
pp

poco più lento

(p)

Tempo I

III

simile

rit.

a tempo

pp

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system is marked 'Tempo I' and 'III'. The second system is marked 'simile'. The third system is marked 'rit.'. The fourth system is marked 'a tempo' and 'pp'. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

pp

allargando molto

m. g.

ff

МЕЧУЕТ

Allegro moderato

I. Гайдон

I

mf

tr

1. *p* II

2.

This system contains the first two measures of the piece. The first measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1.'. The second measure is marked with a second ending bracket and a second ending number '2.'. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first measure. A Roman numeral 'II' is placed above the second measure. The music is written in treble and bass clefs with various articulations and slurs.

This system contains measures 3 and 4. The music continues with flowing eighth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. Slurs and accents are used throughout.

mf *tr*

This system contains measures 5 and 6. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed below the first measure. A trill (*tr*) is indicated above the second measure. The music features more complex rhythmic patterns and slurs.

tr

This system contains measures 7 and 8. A trill (*tr*) is indicated above the first measure. The music continues with intricate melodic lines and a consistent bass accompaniment.

III *tr*

This system contains measures 9 and 10. A Roman numeral 'III' is placed above the first measure. A trill (*tr*) is indicated above the second measure. The system concludes with a long slur over the final notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill (tr) over a note in the second measure. The lower staff provides a bass line with a long, sustained note in the second measure. A section marker 'IV' is positioned at the end of the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with a continuous triplet pattern of eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with a continuous triplet pattern of eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a section marker 'V' above a note in the second measure. The lower staff contains a bass line with a triplet pattern of eighth notes, which then changes to a standard eighth-note pattern in the final measure.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with trills (tr) and accents (>) over notes. The lower staff contains a bass line with a continuous eighth-note pattern.

A musical score for a piece titled "Буря" (Storm). It consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part features a melodic line with various ornaments, including accents (>) and trills (tr). The left-hand part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

БУРЯ

Обработка А.Долуханяна

Moderato

A musical score for a piece titled "Moderato". It consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part features a melodic line with various ornaments, including accents (>) and trills (tr). The left-hand part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/8. The score is divided into two sections, A and B, with measures numbered 1 through 16.

МЕНУЕТ
з опери «Дон Жуан»

В. Моцарт

Allegro moderato

The image shows the first ten measures of the Minuet from Don Juan by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first measure is marked with a first ending bracket 'I' and a dynamic marking 'p'. The second measure contains the instruction 'cresc.'. The third measure is marked with a second ending bracket 'II'. The score consists of five systems, each with a treble and bass clef staff. The music features a mix of chords and melodic lines, characteristic of the minuet genre.

III(V)

p

IV(VI)

f

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. The lower staff is in bass clef and contains a more rhythmic accompaniment with eighth notes and some beaming.

The second system is marked with a Roman numeral 'VII' above the first measure. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The upper staff continues the melodic line with some chords and rests. The lower staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

The third system features a *cresc.* (crescendo) marking in the upper staff. The melodic line becomes more active with sixteenth-note patterns. The lower staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

ГАБОТ

Ж.Рамо

Allegro moderato

The first system of the 'Allegro moderato' section is marked with a Roman numeral 'I' above the first measure and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/2 time signature. It features a melodic line with eighth notes and a trill-like flourish. The lower staff is in bass clef with a simple accompaniment of eighth notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr) on the second measure and a fermata on the final note. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a trill (tr) and a fermata. A repeat sign (II) is placed at the end of the system. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff includes a trill (tr) and a fermata. The bass clef staff shows a change in the bass line, including a treble clef staff within the bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a trill (tr) and a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment with various chordal textures.

Fifth system of musical notation. A repeat sign (III) is placed at the beginning of the system. The treble clef staff features a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment.

ПОЛОНЕЗ

I. Козловський

Tempo di polacca

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff uses a bass clef and features a similar rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

The second system continues the musical piece. The treble staff shows a continuation of the melodic line with some slurs and ties. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The notation includes various note values and rests, maintaining the 3/4 time signature.

The third system is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a section marker 'A' above the treble staff. The treble staff has a more active melodic line with slurs and ties. The bass staff continues with chords and moving lines. The key signature and time signature remain consistent with the previous systems.

The fourth system concludes the page. The treble staff features a melodic line with slurs and ties. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The notation includes various note values and rests, maintaining the 3/4 time signature.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with some grace notes. The bass staff continues with a consistent rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, marked with a section letter 'B' and a dynamic marking 'mf'. The treble staff features a melodic line with some rests. The bass staff has a more complex accompaniment with some chords and beamed notes.

Fourth system of musical notation, concluding the page. The treble staff has a melodic line with some chords. The bass staff features a complex accompaniment with many beamed notes and some rests.

First system of a piano score. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is written for the right and left hands. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure of the second measure.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo) in the second measure.

C Trio

Third system of the piano score, beginning the 'C Trio' section. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand plays a steady accompaniment of chords.

Fourth system of the piano score, continuing the 'C Trio' section. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand plays a steady accompaniment of chords.

Fifth system of the piano score, continuing the 'C Trio' section. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand plays a steady accompaniment of chords.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of flowing eighth-note passages in both hands, with a large slur spanning across the first two measures.

D

Second system of musical notation, marked with a 'D' above the treble clef. The treble clef part features a series of chords and eighth-note patterns, while the bass clef part provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Third system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and chordal textures in both hands.

Fourth system of musical notation, showing more complex rhythmic figures and chordal structures, particularly in the bass clef part.

E

Fifth system of musical notation, marked with an 'E' above the treble clef. This system features a more active treble clef part with sixteenth-note runs, while the bass clef part continues with a consistent accompaniment.

Завершения

ФРАНЦУЗЬКА КАДРИЛЬ

ФІГУРА №1

Allegro moderato

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked **Allegro moderato**. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and contains a triplet in the right hand. The second system includes a crescendo and a first ending bracket in the right hand. The third system is marked mezzo-forte (*mf*). The fourth system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The piece concludes with a final cadence.

Coda

ff

3

mf

Fine

Coda da capo al Fine

№ 2

Allegro moderato

ff

sf

(b)

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is placed above the first measure of the second measure. The system concludes with a double bar line and the word *Fine* written below the bass staff.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning. The bass staff continues with a steady accompaniment. The system ends with a double bar line.

The third system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *sf* above the first measure of the second measure. The bass staff continues with a consistent accompaniment. The system ends with a double bar line.

The fourth system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The bass staff continues with a consistent accompaniment. The system ends with a double bar line.

The fifth and final system on the page consists of two staves. The treble staff has a melodic line that concludes with a repeat sign. The bass staff continues with a consistent accompaniment. The system ends with a double bar line and the instruction *Da capo al Fine* written below the bass staff.

№ 3

Allegro moderato

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked "Allegro moderato".

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic in the bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note followed by quarter notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated in the second measure.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development with various rhythmic patterns.
- System 3:** Features a crescendo (*cresc.*) marking in the bass staff, leading to a forte (*f*) dynamic in the final measure.
- System 4:** Shows a continuation of the piece with consistent rhythmic accompaniment.
- System 5:** Includes a trill (*tr.*) in the treble staff and a marcato (*marc.*) marking in the bass staff, indicating a more pronounced and accented playing style.

Coda

The first system of the Coda section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a series of eighth notes with slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system continues the Coda section with two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a key signature change to one sharp (F#). The lower staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

The third system of the Coda section consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a key signature change to two sharps (F# and C#). The lower staff continues the accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is placed above the lower staff in the second measure of this system.

Fine

The fourth system of the Coda section consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a key signature change to one flat (Bb). The lower staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

The fifth and final system of the Coda section consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a key signature change to two flats (Bb and Eb). The lower staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

Da capo al Fine

№ 4

Allegro moderato

The musical score is written for piano in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of five systems of staves. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and features a trill in the right hand. The second system includes a fortissimo (*sf*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, ending with the instruction "Fine". The third system contains a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system features a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. The fifth system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a double bar line with repeat dots, followed by the instruction "Da capo al Fine".

№ 5

Allegro moderato

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of staves. The first system is marked *ff* and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system continues this pattern, ending with a fermata and a *Fine* marking. The third system is marked *mf* and shows a change in the right-hand melody. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

mf cresc.

f sf

f

Da capo al Fine

№ 6

Allegro moderato ♩

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The first measure contains a series of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The second measure features a crescendo hairpin leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand continues with eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piece. The right hand plays eighth notes with some slurs, and the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment. The dynamics remain consistent with the previous system.

The third system shows a change in dynamics to forte (*f*). The right hand features more complex rhythmic patterns with slurs and accents, while the left hand continues with eighth notes. The overall texture is more pronounced due to the increased volume.

The fourth system concludes the piece with a fortissimo (*sf*) dynamic. The right hand has several accented notes, and the left hand continues its accompaniment. The final measures show a slight decrescendo before ending.

First system of a musical score in G major. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A double bar line with repeat dots is present. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is placed above the second measure of the second system. The word *Fine* is written below the first measure of the second system.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with some grace notes. The bass clef staff continues the accompaniment. A dynamic marking *sf* (sforzando) is placed above the first measure of the second system.

Third system of the musical score. The treble clef staff shows a melodic line with grace notes. The bass clef staff continues the accompaniment. A repeat sign is visible at the beginning of the system.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with grace notes. The bass clef staff continues the accompaniment. A repeat sign is at the end of the system. The dynamic marking *Da capo al Fine* is written below the system.

ВАЛЬС

А.Грибоедов

Tempo di valse

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time, and consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Tempo di valse". The first system includes a dynamic marking of *p con dolce*. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2."). The dynamic marking *sf* (sforzando) is used in the second ending, which then transitions to *p* (piano). The piece concludes with the word "Fine". The fourth system continues the melodic and harmonic development.

1. 2.

mf *f* *sf > p*

3

ff risoluto

1. 2.

sf *sf* *pp*

Da capo al Fine

ПОЛЬКА-МАЗУРКА

О.Гейер

Allegro vivace

2.

f

First system of a musical score. The treble clef staff begins with a second ending bracket labeled '2.' over a phrase of eighth notes. The bass clef staff provides accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic development in both staves.

1. 2.

Third system of the musical score. It features first and second endings in the treble clef staff, marked '1.' and '2.' respectively. The bass clef staff continues with accompaniment.

p

Fourth system of the musical score. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure. The treble clef staff features phrases with slurs and accents.

⊕

Fifth system of the musical score. It concludes with a double bar line and a fermata symbol (⊕) over the final note in the treble clef staff.

Trio.

The first system of the Trio section consists of four measures. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in the second measure. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

The second system continues the Trio section with four measures. The melodic line in the treble clef continues with similar rhythmic patterns. The bass clef accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *p.* appears in the final measure.

The third system of the Trio section consists of four measures. The treble clef part shows a melodic line with a sharp sign in the second measure. The bass clef part continues with harmonic support. A dynamic marking of *p.* is present in the first measure.

The fourth system of the Trio section consists of three measures. The first measure is marked with a first ending bracket (1.). The second measure is marked with a second ending bracket (2.) and a dynamic marking of *p*. The third measure is marked with a dynamic marking of *cresc.*

The fifth system of the Trio section consists of three measures. The treble clef part features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f* in the third measure. The bass clef part continues with harmonic support.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

Second system of musical notation, including dynamic markings *p* and *cresc.*. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff provides harmonic support. A circled 'h' is present above the final measure of the treble staff.

Third system of musical notation, including a dynamic marking *f*. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff provides harmonic support.

Fourth system of musical notation, including first and second endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.' with a double bar line and repeat sign. The treble staff contains the melodic line, and the bass staff provides harmonic support.

P.M.D.C. al ⊕ dann Schluss

Fifth system of musical notation, including a dynamic marking *f* and a circled '⊕'. The treble staff contains the melodic line, and the bass staff provides harmonic support. The system concludes with a final chord in both staves.

ПОЛЬКА

С.Рахманов

Allegretto

mf *dim.*

rit. *a tempo*

p *dim.* *pp*

§ I

mf

rit. *a tempo*

p

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 7/8. The score is marked with various dynamics and tempo changes:

- System 1:** Starts with a *rit.* (ritardando) marking, followed by *a tempo*. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Triplet markings (3) are present in both hands.
- System 2:** Continues the piece with *mf* dynamics and triplet markings.
- System 3:** Features a *dim.* (diminuendo) marking and a *rit.* marking. A fermata is placed over the final measure of this system.
- System 4:** Marked with a **II** (second ending) and includes *p* and *mf* dynamics.
- System 5:** Concludes the piece with a *p* dynamic.

First system of a musical score in G-flat major (three flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of the musical score. The right hand includes a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the first measure.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking in the final measure. The left hand has a *f* (forte) dynamic marking in the second measure. The system ends with a fermata.

Fourth system of the musical score. The right hand has a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the second measure. The system concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots in a circle).

ПАДЕГРАС

А.Гербер

INTRODUCTION Mouvement de Gavotte

mf

§ DANSE

Fine

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with some slurs, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a prominent slur over the first two measures, indicating a sustained or legato passage. The bass staff continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some grace notes and slurs. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb). The treble staff has a melodic line with a final flourish, and the bass staff provides a concluding accompaniment.

Trio
Leggiero

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a series of chords and eighth-note patterns, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar rhythmic patterns and chordal structures as the first system, maintaining the forte (*f*) dynamic.

The third system of musical notation shows a change in dynamics to mezzo-forte (*mf*). The upper staff has a more melodic line with eighth notes, while the lower staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system of musical notation continues the melodic and harmonic development. The upper staff features a series of eighth-note runs, and the lower staff provides a consistent accompaniment.

The fifth system of musical notation concludes the page. It includes a triplet of eighth notes in the upper staff. The piece ends with a final chord in the upper staff and a sustained accompaniment in the lower staff.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 7/8. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and a triplet of eighth notes. There are several chords and some melodic lines with slurs.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 7/8. The key signature has two flats. The music continues with similar rhythmic complexity, featuring chords and melodic lines with slurs.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 7/8. The key signature has two flats. The music concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) at the end of the system.

Da capo al Fine et Coda

Coda

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp). The music features a more melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has two sharps. The music concludes with a double bar line and repeat sign at the end of the system.

МІНЬЙОН

Moderato ♩

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand with eighth-note patterns. A fermata is placed over the final note of the first measure in the right hand.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar melodic and bass line patterns as the first system, with slurs and accents in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. A fermata is present over the final note of the first measure in the right hand.

The third system of musical notation continues the piece. It features similar melodic and bass line patterns as the first system, with slurs and accents in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. A fermata is present over the final note of the first measure in the right hand.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features similar melodic and bass line patterns as the first system, with slurs and accents in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. A fermata is present over the final note of the first measure in the right hand. The system ends with the word *Fine* in the bottom right corner.

ВОЛЪТА

Обробка А. Фостера

Moderato

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The first system begins with a dynamic marking of 'mf' and includes a first ending bracket labeled 'I'. The second system includes a second ending bracket labeled 'II'. The third system includes a third ending bracket labeled 'III'. The fourth and fifth systems continue the piece with various melodic and harmonic developments.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff begins with a half note chord (F#4, C#5), followed by a quarter note chord (F#4, C#5), and then a quarter note chord (F#4, C#5). The bass staff begins with a half note chord (F#2, C#3), followed by a quarter note chord (F#2, C#3), and then a quarter note chord (F#2, C#3).

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff begins with a half note chord (F#4, C#5), followed by a quarter note chord (F#4, C#5), and then a quarter note chord (F#4, C#5). The bass staff begins with a half note chord (F#2, C#3), followed by a quarter note chord (F#2, C#3), and then a quarter note chord (F#2, C#3).

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff begins with a half note chord (F#4, C#5), followed by a quarter note chord (F#4, C#5), and then a quarter note chord (F#4, C#5). The bass staff begins with a half note chord (F#2, C#3), followed by a quarter note chord (F#2, C#3), and then a quarter note chord (F#2, C#3).

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff begins with a half note chord (F#4, C#5), followed by a quarter note chord (F#4, C#5), and then a quarter note chord (F#4, C#5). The bass staff begins with a half note chord (F#2, C#3), followed by a quarter note chord (F#2, C#3), and then a quarter note chord (F#2, C#3). The system ends with a double bar line and a fermata symbol.

Da capo al Fine

КОНТРАДАНС №3

Allegretto

The first system of music is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and a repeat sign. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece and features a first ending bracket labeled '1.' at the end. The notation includes a *Fine* marking below the bass clef staff at the conclusion of the first ending.

The third system begins with a second ending bracket labeled '2.'. The melody in the treble clef is more active, featuring sixteenth-note patterns, while the bass clef continues with a simple accompaniment.

The fourth system concludes the piece with a final cadence. The treble clef features a series of sixteenth-note chords, and the bass clef provides a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Da capo al Fine

КОНТРАНС №4

Allegretto

Fine

2.

Da capo al Fine

ПАДЕСПАНЬ

Con moto

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system is marked mezzo-forte (*mf*). The third system continues the texture. The fourth system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fifth system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

КОХАНОЧКА

The image displays a musical score for the piece "КОХАНОЧКА". The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system begins with a forte (*f*) dynamic marking in the bass staff and a mezzo-forte (*mf*) marking in the treble staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various articulations such as slurs, accents, and staccato marks. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

The first system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece, showing more complex melodic patterns and accompaniment.

ПРИКАРПАТСЬКИЙ БАЛЬНИЙ

Sostenuto

The third system begins with the tempo marking *Sostenuto* and a dynamic marking *p*. It features a melodic line with triplets and slurs, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system continues with similar melodic and accompaniment patterns, including triplets. The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase and a bass line ending on a sustained chord.

БАЛЬНИЙ ГОПАК

The musical score is written for piano in 2/4 time and consists of five systems of music. The key signature has one sharp (F#), and the tempo is marked with a cross symbol (♩). The score includes first and second endings for several phrases.

System 1: Starts with a first ending bracket labeled '1'. The melody in the right hand features eighth-note patterns and chords, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

System 2: Continues the first ending from the previous system, ending with a double bar line and a repeat sign. It then begins a second ending bracket labeled '2'.

System 3: Starts with a second ending bracket labeled '2'. This system includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and features accents (*>*) over certain notes.

System 4: Contains three ending brackets labeled '1', '2', and '3'. The first ending '1' is followed by a second ending '2', and then a third ending '3' which leads back to the beginning of the piece.

System 5: The final system of the piece, concluding with a double bar line and repeat signs.

The image displays a musical score for piano, organized into three systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a measure marked '2' and includes a 'Fine' marking. A dynamic marking 'p' is present in the second measure. A measure marked '4' is boxed. The second system starts with a measure marked '8' and includes a 'p' dynamic. The third system starts with a measure marked '8' and ends with a measure marked '9' and a double bar line. The score features various musical notations including notes, rests, and accidentals.

ПОКАЗНИКИ ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ

III семестр

Контрольний урок.

Студент повинен продемонструвати:

1. Навички виконання вправ екзерсису історико-побутового танцю.
2. Навички виконання основних елементів та композицій побутових танців:
 - селянський бранль, колокольний дзвін, фарандола, бурре (XV ст.)
 - бальний бранль, вольта, павана (XVI ст.)
 - менует (XVII ст.)
 - гавот, полонез, контрданс (XVIII ст.)

IV семестр

Змістовний модуль № 1

Студент повинен знати:

1. Значення та завдання предмету “Історико-побутовий танець”.
2. Танцювальну культуру XV–XIX ст. найбільш характерні зразки побутових танців минулих епох та особливості їх виконання.

Студент повинен володіти навичками:

1. Виконання вправ екзерсису історико-побутового танцю.
2. Виконання основних елементів та композицій побутових танців XV–XIX ст.
(згідно програми).
3. Передачі характеру та манери виконання кожного танцю.

Студент повинен володіти вміннями:

1. Постановки танцювальних етюдів на основі вивчених згідно програми основних елементів побутових танців (на розгляд викладача).
2. Розбору та постановки побутового танцю по запису (на студентах своєї групи).

Залік

Залік виставляється з урахуванням виконаних завдань змістовного модуля.

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ЗНАНЬ, НАВИЧОК, УМІНЬ

9, 10 балів (“відмінно”):

1. впевнене виконання практичної частини програми;
2. ґрунтовні знання найбільш характерних зразків побутових танців минулих епох, методики виконання рухів, вправ, музичних розкладок;
3. грамотна побудова етюдів на основі вивчених елементів, методично правильний показ та пояснення рухів, вправ чи комбінацій, вміння визначати та виправляти помилки виконавців.

7, 8 балів (“добре”):

1. достатньо впевнене виконання практичної частини програми або деяких її елементів;
2. знання методики виконання програмного матеріалу;
3. неузгодженість окремих рухів, комбінацій в складених етюдах; недосконалі кваліфіковані зауваження; часткове недотримання вимог до підбору музичного супроводу.

5, 6 балів (“задовільно”):

1. невпевнене виконання практичної частини програми;
2. недостатнє знання методики виконання програмного матеріалу;
3. недотримання програмних вимог при складанні етюдів; недостатньо чіткий показ рухів, вправ, невміння визначити допущені виконавцями помилки.

3, 4 бали (“незадовільно” з повторним складанням):

1. невиконання програмних вимог;

Навчальне видання

ВАСІРУК Світлана Омелянівна

Історико-побутовий танець

Навчально-методичний посібник

для студентів мистецьких спеціальностей
вищих навчальних закладів

В авторській редакції

Головний редактор *В. М. ГОЛОВЧАК*
Комп'ютерна верстка *О. В. КЛИМЕНКО*
Дизайн обкладинки *Д. МАЙДАНСЬКИЙ*
Малюнки *І. Д. ГРОССЕ*

Підп. до друку 20.12.2012.
Формат 60x84/16. Папір офсет.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 10,7.
Тираж 300 пр. Зам. № 117.

ISBN 978-966-640-346-2

Видавець і виготовлювач
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
вул. С. Бандери, 1, м. Івано-Франківськ, 76018.
Тел. 71-56-22.

Е-mail: vdvcit@pu.if.ua.

*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК №2718 від 12.12.2006*